

ART

ARTIFEX

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:**

**Marianna Otmianowska**

ANTIPHONARIUM DE TEMPORE  
et DE SANCTIS Ms. Czart. 3464

**Sara Charafeddine**

KALIGRAFIA ARABSKA MAŁA  
SZTUKA WIELKIEGO FORMATU

**Agnieszka Skrodzka**

PORTRET STANISŁAWA  
AUGUSTA Z KLEPSYDRA

**Magdalena Olszewska**

OGRODY U PODNÓŻA  
ZAMKU KRÓLEWSKIEGO  
W WARSZAWIE

**Maria Kluś, Zuzanna Krygiel**

ZACHOWANE FRAGMENTY  
SOBORU ŚW. ALEKSANDRA  
NEWSKIEGO Z PLACU  
SASKIEGO W WARSZAWIE

**Zuzanna Krygiel**

KAPLICZKI PODWÓRKOWE  
WARSZAWSKIEJ STAREJ PRAGI

**Elżbieta Manteuffel**

ILUSTRACJE KSIĄŻKOWE  
MARIII HISZPAŃSKIEJ-  
NEUMANN

**Magdalena Łukasiewicz**

JAN BIAŁOSTOCKI JAKO  
TWÓRCA WYSTAW SZTUKI  
NOWOŻYTNEJ W MUZEUM  
NARODOWYM  
W WARSZAWIE  
W LATACH 1955-1979

NUMER 10

CENA 9 zł

[artifex.uksw.edu.pl](http://artifex.uksw.edu.pl)

4

**Monika Tarkowska**  
WSPOMNIENIE O KINDZE  
SZCZEPKOWSKIEJ-NALIWAJEK

6

**Michał Woźniak**  
BIBLIOGRAFIA PUBLIKACJI  
PROFESOR DOKTOR  
HABILITOWANEJ KINGII  
SZCZEPKOWSKIEJ-NALIWAJEK

9

**Marianna Otmianowska**  
ANTHIPONARIUM DE TEMPORE et  
DE SANCTIS Ms. Czart. 3464

15

**Sara Charafeddine**  
KALIGRAFIA ARABSKA MAŁA  
SZTUKA WIELKIEGO FORMATU

21

**Agnieszka Skrodzka**  
PORTRET STANISŁAWA AUGUSTA  
Z KLEPSYDRĄ

25

**Magdalena Olszewska**  
OGRODY U PODNÓŻA ZAMKU  
KRÓLEWSKIEGO W WARSZAWIE

33

**Maria Kluś, Zuzanna Krygiel**  
ZACHOWANE FRAGMENTY SOBORU  
ŚW. ALEKSANDRA NEWSKIEGO NA  
PLACU SASKIM W WARSZAWIE

37

**Zuzanna Krygiel**  
KAPLICZKI PODWÓRKOWE  
WARSZAWSKIEJ STAREJ PRAGI

39

**Elżbieta Manteuffel**  
ILUSTRACJE KSIĄŻKOWE MARIII  
HISZPAŃSKIEJ-NEUMANN

44

**Magdalena Łukasiewicz**  
JAN BIAŁOSTOCKI JAKO TWÓRCA  
WYSTAW SZTUKI NOWOŻYTNEJ  
W MUZEUM NARODOWYM  
W WARSZAWIE W LATACH 1955-1979

50

**Olga Niwińska**  
ŚLADY NASZYCH PRZODKÓW

52

**Urszula Dragońska**  
SPRAWOZDANIE  
Z INWENTARYZACJI POWIATU  
BUCZACKIEGO

54

**Marianna Otmianowska**  
Z BATORYM TWARZĄ W TWARZ  
CZYLI O STUDIOWANIU  
W KRAKOWIE

55

**Karolina Lenarczyk**  
HISTORIA PEWNEJ IDEI

## RECENZJE

56

**Paweł Drabarczyk**  
JAKUB POKORA. PSY, BŁAZNY,  
DZIECI, KRÓLOWIE.....

58

**Bartek Gutowski**  
ANDRZEJ BASISTA. KOMPOZYCJA  
DZIEŁA ARCHITEKTURY

59

**Anna Wigura**  
ANNA M. DREXLEROWA, ANDRZEJ  
K. OLSZEWSKI. POLSKA I POLACY  
NA POWSZECHNYCH WYSTAWACH  
ŚWIATOWYCH 1851-2000

60

**Paweł Kęska**  
KRYSTYNA CZERNI, NOWOSIELSKI

Na okładce: Władysław Koch, Portret.

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



Opieka naukowa: prof. UKSW dr hab. Zbigniew Bania  
Redakcja: Adrianna Bogdziewicz, Kamila Csernak, Paweł Drabarczyk,  
Urszula Dragońska, Bartłomiej Gutowski, Karolina Lenarczyk, Milena  
Niebrzydowska, Ewa Nowak, Magdalena Olszewska, Marianna Otmianowska,  
Olga Strycharczyk, Agnieszka Skrodzka, Anna Wigura, Anna Zdzieborska  
Opracowanie graficzne: Karolina Lenarczyk  
Kontakt z redakcją: tel. 606 488 377, [artifex@free.art.pl](mailto:artifex@free.art.pl)  
Wersja internetowa: <http://www.artifex.uksw.edu.pl>  
Za pomoc w pracach redakcyjnych dziękujemy doktorowi Arturowi Badachowi

*Numer wydany dzięki dofinansowaniu przez Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie*

## NUMER 10 ARTIFEXU DEDYKUJEMY PAMIĘCI PROFESOR KINGI SZCZEPKOWSKIEJ-NALIWAJEK

Pani Profesor,

proszę o wybaczenie, w tym miejscu zacząć powinienem raczej od opisanego Pani zasług i dokonań. A byłoby o czym pisać!! To jednak niewątpliwie po wielokroć uczynią mądrzejsi ode mnie. Pozwolę sobie zacząć od spraw bardziej przyziemnych. U nas właściwie wszystko dobrze, tak bliskie Pani Stowarzyszenie Historyków Sztuki funkcjonuje właściwie bez większych zgrzytów, chociaż boryka się z wieloma problemami - tymi samymi, z którymi wielokrotnie i Pani musiała walczyć, zbyt dobrze to Pani zna abym zanudzał ją szczegółami. Spieszę jednak donieść, że odnosi również sukcesy. W Toruniu też na pewno ktoś objął wykłady, przyszedł kolejny rocznik studentów - dane im będzie już tylko poznać Pani publikacje. Pozornie wszystko dalej toczy się swoją drogą. Pozornie. Pod tą zewnętrzną skorupą gdzieś bardzo odczuwalny jest Pani brak. Przychodząc do Stowarzyszenia mam poczucie Pani obecności, a jednocześnie dotkliwą świadomość jej braku. Trudno to wyjaśnić, mniej może bowiem chodzi o taką „codzienną obecność” i sprawy bieżące. Brakuje Pani gestu, pozornie drobnej uwagi, krótkiej celnej opinii. Te ostatnie wydaje mi się, że umiała Pani wyrażać jak mało kto. Mówią, że życie składa się z drobiazgów. Właśnie tych drobiazgów chyba najbardziej brakuje.

Pani Profesor dla nas - Pani uczniów - była Pani osobą ważną. Do dzisiaj kiedy spotykamy się z kolegami niekiedy wspominamy anegdoty ze spotkań i zabawnych sytuacji, z wykładów, z egzaminów. Nasze związane z tym porażki i sukcesy. Wspominamy wiecznami przez Panią palone papierosy - długie i cienkie, które w kilka lat później stały się niezwykle modne. Któż dzisiaj odważy się zapalić w Stowarzyszeniu... a jeżeli nawet, to schowany gdzieś w kącie. Nie możemy zapomnieć Pani wykładu monograficznego, jego niepowtarzalnej atmosfery. Stosunkowo niewielką grupką zasiadaliśmy na fotelach i krzesłach w sali Biblioteki Białostockiego. Pani siadała naprzeciwko nas, gasło światło, ponieważ godzina wykładu była dość późna zapadała ciemność, zaczynał szumieć rzutnik, z dołu dochodziły zapachy doskonałej kuchni fukierowskiej. Zapalała Pani papierosa i zaczynała opowieść o średniowiecznym rzemiośle artystycznym. To jedno z moich najlepszych wspomnień z czasów studenckich. Przyczyniła się też Pani - pewnie nawet nigdy się o tym nie dowiedziawszy - do naszej integracji. Po zajęciach chodziliśmy do knajpy na Nowym Mieście. Potem przychodzili koledzy z następnego wykładu. Spotykał się rok III, IV i V. Czasem nas stamtąd wyrzucano - za pokątnie wnoszone kanapki, zbyt głośny śmiech. A przede wszystkim dlatego, że napiwki dawaliśmy małe, a radosnym zachowaniem odstraszaaliśmy bardziej wyrafinowaną klientelę. Pamiętam, że do tej knajpy poszliśmy też kiedyś przed jakąś kolejną przedświąteczną Wigilią, jak bywało to w studenckich czasach spotkawszy się wypiliśmy piwko, zupełnie ignorując niestosowność takiego zachowania. Pamiętam, że składaliśmy życzenia Pani jako pierwszej (choćby byliśmy naiwnie przekonani, że guma do żucia zabiła zapach alkoholu), delikatnie wyprowadziła nas Pani z błędu, sugerując byśmy na ten wieczór powstrzymali się już od składania życzeń. Takich okazjonalnych wspomnień każdy z nas ma więcej. Pamiętam Pani otwartość gdy dość przejęci opowiadaliśmy Pani o Klubie Młodych, który chcieliśmy aby wystartował przy Oddziale Warszawskim. Dzięki Pani istnieje do dzisiaj. Wiem, że jego działalność Panią cieszyła, mam zatem nadzieję, że dzięki inicjatywom osób kończących teraz studia, rozpoczynających pisanie doktoratów czy pracę historyka sztuki, będzie on nadal istniał. Dała nam Pani dużo swobody, a jednocześnie otaczała dyskretną opieką. Nie potrafimy spłacić tego długu, niech więc wyrazem naszej wdzięczności będzie zadedykowanie Pani Profesor tego numeru Artifexu.

Bartek Gutowski

### AKTUALNOŚCI I INFORMACJE

We wrześniu 2007 roku odbył się kolejny wyjazd inwentaryzacyjny studentów historii sztuki na Ukrainę. Zakończono zostały prace na cmentarzach dawnego powiatu buczackiego.

Składamy gratulacje dr. Annie Sylwii Czyż z okazji otrzymania nagrody im. Józefa Maksymiliana Ossolińskiego za dysertację doktorską *Kościół pw. św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie – fundacja Michała Kazimierza Paca*.

W roku 2006/2007 odbyły się zorganizowane przez IHS UKSW konferencje naukowe:

SZTUKA DAWNYCH KRESÓW  
POŁUDNIOWO-WSCHODNICH  
RZECZYPOSPOLITEJ W XIX I XX WIEKU,  
15-16 listopada 2006 r.

RZEŻBA W ARCHITEKTURZE,  
22-23 lutego 2007 r.

WARSZAWA - TOŻSAMOŚĆ I PRZYSZŁOŚĆ,  
27 kwietnia 2007 r.

INSPIRACJE GRAFIKĄ EUROPEJSKĄ W  
SZTUCE POLSKIEJ  
6 listopada 2008 r.

FENOMEN GENIUS LOCI. TOŻSAMOŚĆ  
MIEJSCA W KONTEKŚCIE HISTORYCZNYM  
I WSPÓŁCZESNYM  
13-14 grudnia 2008 r.

DAWNE KRESY WSCHODNIE  
28 listopada 2008 r.

Informacje o konferencjach na stronie  
internetowej UKSW  
[www.ihs.uksw.edu.pl](http://www.ihs.uksw.edu.pl)

Numer 10 Artifexu ilustrowany jest pracami Władysława Kocha (1904-1944). Artysta, będąc członkiem ugrupowania Szkoła Warszawska, brał od 1931 roku udział we wszystkich wystawach tej grupy. Studia artystyczne (1925-1933) odbył w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego. Uprawiał malarstwo, grafikę i rysunek. Uczestniczył w kampanii wrześniowej 1939 roku i Powstaniu Warszawskim, w którym, dwukrotnie ranny, zginął.



# Wspomnienie o Kingdze Szczepkowskiej-Naliwajek

Monika Tarkowska

Pamiętam dobrze naszą czerwcową rozmowę telefoniczną. Tydzień później okazało się, że była ostatnią. Łzy w słuchawce telefonu, wystarczyły, żebym zrozumiała, że Pani Profesor Kinga Szczepkowska-Naliwajek odeszła. Za szybko. Wydawała się być niezniszczalna.

Przed dziesięcioma laty, swój pierwszy egzamin na studiach zdawałam właśnie u Pani Profesor. Cztery lata temu w barze sałatkowym na Nowym Świecie Pani Profesor przyjęła mnie do pracy w biurze Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Po 17 czerwca 2006 roku miałam wrażenie, że czas jaki został mi dany aby pracować razem z Panią Profesor był za krótki. Dzisiaj cieszę się, że to aż przez cztery lata mogłam z Nią współpracować.

Na studiach zarówno ja, jak i moi koledzy z roku raczej baliśmy się Pani Profesor. Swoją wiedzę wzbudzała nasz ogromny respekt i szacunek. Na wykłady przychodziliśmy do siedziby Stowarzyszenia Historyków Sztuki na Rynek Starego Miasta. Sposób prowadzenia zajęć przez Panią Profesor i dzielenia się z nami swoją wiedzą powodował, że czuliśmy się uczestnikami pewnej prawdy, że tylko wtedy w naszej profesji zajdziemy daleko, kiedy piękno i sztuka staną się dla nas życiową pasją. Pani Profesor była wymagająca, ale poprzeczkę podnosiła nam stopniowo. Pamiętam jak przed pierwszym egzaminem przyszliśmy na zajęcia powtórkowe, licząc, że wykładowca podsumuje materiał niczego od nas nie oczekując. Srogo się wtedy zawiedliśmy. Po kilku minutach zajęć, kiedy Pani Profesor zorientowała się, że nikt z nas nie był w stanie podjąć z Nią dyskusji, po prostu kazała nam

wracać do książek. Uświadomiła nam wówczas, że to był czas dla nas, który powinniśmy wykorzystać na rozwianie swoich wątpliwości, utrwalenie koniecznych informacji, a nie na bierną powtórkę materiału. Tylko my wtedy o tym nie pomyśleliśmy. Pani Profesor nie odpytywała na egzaminie. Nie sprawdzała naszej wiedzy



według przewidywalnych schematów czy przygotowanych wcześniej wskazówek. Każdy egzamin był dyskusją o sztuce. Wstyd było nie uczestniczyć w takiej rozmowie. Kinga Szczepkowska-Naliwajek była dla mnie wzorem wybitnego naukowca i wykładowcy. Kobiety o niezwyklej kulturze osobistej, silnej i inteligentnej. Taką zapamiętałam ją z czasów studiów.



Kilka lat później spotkałam się z Panią Profesor na rozmowie w sprawie pracy. Zostałam przyjęta. Rozpoczęłam pracę w biurze warszawskiego SHS a Pani Profesor jako Prezes Oddziału stała się moim

zwierzchnikiem. Wiele dobrego dały mi te lata spędzone pod skrzydłami Takiego Zwierzchnika. Przede wszystkim pozwoliły mi poznać bliżej wspaniałego człowieka jakim była. Na pierwszym miejscu zawsze stawiała dobro drugiego i jego potrzeby. Ufała młodym, wspierała ich dążenia i pomagała w realizacji naukowych planów. Siła i entuzjazm, z jakimi podejmowała kolejne wyzwania, były zaraźliwe dla otoczenia. Jej dobroć i bezinteresowność działały jak magnes.

Wielkim pragnieniem i celem, który Pani Profesor Kinga Szczepkowska-Naliwajek nieustannie starała się realizować była integracja środowiska historyków sztuki. Teraz to od nas, Jej uczniów, zależy czy pójdziemy wskazanym przez Nią szlakiem.

Dobrze pamiętam sposób, w jaki Pani Profesor zwracała się do mnie. Kiedy w pracy pojawiał się jakiś znak zapytania, sięgałam po telefon. Rozmowa była wskazówką, dobrą radą i rozwiązaniem.

Dzisiaj, kiedy nie dodzwonię się już do Pani Profesor, pozostaje mi wsłuchiwać się uważnie w siebie. Pani Profesor nauczyła mnie tego, bo wierzyła, że dam sobie radę.





**BIBLIOGRAFIA PUBLIKACJI PROFESOR DOKTOR HABILITOWANEJ  
KINGI SZCZEPKOWSKIEJ-NALIWAJEK**

1. *Sztuka gotyku w Polsce* [skrypt], Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, nr 29, Warszawa [1970], s. 25.
2. [recenzja, wspólnie z Henrykiem Andersem] *Współczesna sztuka Hiszpanii*, „Przegląd Artystyczny”, 1973, nr 6 (76), s. 23-29.
3. *Das Reliquiar des Thiele Dagister von Lorich*, w: *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, red. Anton Legner, Köln 1978, t. II, s. 522.
4. [wspólnie z Hanną Garlińską-Zembrzuską] *Stowarzyszenie Historyków Sztuki*, w: *Słownik polskich towarzystw naukowych, t. I, Towarzystwa Naukowe działające obecnie w Polsce*, red. Leon Łoś, Wrocław 1978, s. 175-179.
5. *Zasoby złotnictwa u schyłku średniowiecza na Pomorzu Gdańskim, w Ziemi Chełmińskiej i na Warmii*, „Rocznik Gdański”, XL, 1980, z. 1, s. 65-96.
6. *Sztuka gotyku w Polsce*, w: *Dzieje sztuki polskiej*, red. Bożena Kowalska, Warszawa 1984, s. 20-33, wyd. II rozszerzone, 1987, s. 22-36.
7. *Die Spätgotische Goldschmiedeplastik im Königlichen Preußen*, "Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte", XXIV, 1985, s. 49-72.
8. *Złotnictwo toruńskie w okresie gotyku*, w: *Sztuka Torunia i Ziemi Chełmińskiej. 1233-1815, Materiały sesji naukowej zorganizowanej dla uczczenia jubileuszu 750-lecia Torunia w dniach 18-20 IV 1983 r.*, red. Józef Poklewski („Teka Komisji Historii Sztuki” Towarzystwa Naukowego w Toruniu, t. VII), Warszawa-Poznań-Toruń 1986, s. 221-245.
9. *Plastyka złotnicza w dawnych Prusach Królewskich*, „Rocznik Historii Sztuki”, XVI, 1987, s. 39-67 [zmieniona wersja polska poz. 7].
10. *Złotnictwo gotyckie Pomorza Gdańskiego, Ziemi Chełmińskiej i Warmii*, (Studia z historii sztuki Instytutu Sztuki PAN, t. XL), Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź Ossolineum 1987, 299 stron, 358 ilustracji.
11. *Production en série et hors série dans l'orfèvrerie gothique en Pologne*, „Seminaria Niedzickie”, t. III, Kraków 1988, s. 93-98.
12. *Ikonoграфия świętych w gotyckim złotnictwie dawnych Prus Królewskich*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, nr 106 za 1988, Wydział Nauk o Sztuce, Poznań 1989, s. 74-79.
13. [Wstęp, w:] *Kooperatywa. Malarstwo, rysunek, grafika, fotografia [katalog wystawy Jacka Bigoszewskiego i zaproszonych artystów]*, Łódź, Galeria Chimera, kwiecień 1989, Łódź BWA 1989, s. 5-9.
14. *Où sont les trésors d'avant w: Etudes sur l'histoire de l'art en honneur du soixantième anniversaire de Miklós Mojzer* ("Annales de la Galerie Nationale Hongroise"), Budapest 1991, s. 53-56.
15. [Hasła naukowe z zakresu sztuki średniowiecznej w:] *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 1-6, Warszawa 1995-1996.
16. [recenzja] „Ikonotheka”. Prace Instytutu Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Z. 6, 1993 [Tom poświęcony pamięci Teresy Mroczko], „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, XXXIX, 1994, nr 3, s. 231-233.
17. *Relikwiarze średniowiecznej Europy od IV do początku XVI wieku. Geneza, treści, styl i techniki wykonania*, Warszawa Fundacja ATK 1996, s. 353, 102 il.
18. *Emalie wczesnego gotyku*, w: *Rzemiosło artystyczne, Materiały Sesji Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Ryszard Bobrow, Warszawa Fundacja ATK 1996, s. 9-21.
19. *Gotyckie retabula relikwiarzowe - kilka spostrzeżeń*, w: *Sztuka około 1400 r. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań listopad 1995*, t. II, Warszawa Arx Regia 1996, s. 43-57.
20. *La croix de Sandomierz et les émaux translucides en Pologne*, w: *Studi di oreficeria [dedykowane Marie-Madeleine Gauthier]*, red. Anna Rosa Calderoni Masetti ("Bolletino d'arte", Supplemento al N. 95) 1996, s. 113-122.
21. *Reliquary*, w: *The Dictionary of Art*, t. 26, London Macmillan Publishers Limited 1996, s. 142-147.
22. *Motywy architektoniczne w złotnictwie średniowiecznym*, w: „De gustibus”. *Studia ofiarowane przez przyjaciół Tadeuszowi Stefanowi Jaroszewskiemu z okazji 65 rocznicy urodzin*, red. Robert Pasieczny, Antoni Ziemia, Warszawa 1996, s. 276-284.
23. *Późnorennesansowe klejnoty książęce*, „Nowe Książki”, 1996, nr 11, s. 59 [rec. z: Barbara Januszkiewicz, *Klejnoty i stroje książąt Pomorza Zachodniego XVI-XVII wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie*, Warszawa 1995].
24. *Gdańska sztuka złotnicza późnego gotyku. Problem tożsamości środowiska artystycznego*, w: *Sztuka około 1500, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk listopad 1996*, Warszawa Arx Regia 1997, s. 259-278.
25. *O kilku średniowiecznych dziełach z relikwiami pochodzącymi z Ziemi Świętej, w: Jeruzólina w kulturze europejskiej, Materiały z konferencji zorganizowanej w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie w dniach 14-17 maja 1996*, red. Piotr Paszkiewicz, Tadeusz Zadrozny, Warszawa IS PAN 1997, s. 83-89.
26. *Gotycki kielich mszalny z fundacji Mikołaja i Bernharda Stewiczów*, w: *Festina Lente. Prace ofiarowane Andrzejowi Fischingerowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Magdalena Piwocka, Dariusz Nowacki, Kraków SHS, Oddział Krakowski, Zamek Królewski na Wawelu 1998, s. 43-48.
27. *Technika pointillé w sztuce początku XV wieku*, w: *Artes atque humaniora. Studia Stanisłao Mossakowski sexagenario dicata*, Warszawa 1998, s. 25-30.
28. [tłumaczenia licznych hasel w:] *Słownik sztuki XX wieku*, red. Gérard Durozoi, Warszawa 1998.
29. [noty katalogowe w:] *Ornamenta Ecclesiae Poloniae. Skarby sztuki sakralnej, wiek X-XVIII*, Zamek Królewski w Warszawie, 15 maja - 8 sierpnia 1999, red. Przemysław Mrozowski,



Artur Badach, Warszawa 1999, nr XXI-XXVI, XXX, XXXVIII, s. 91-96, 100, 108-109.

30. [Wczesnośredniowieczne dzieła sztuki złotniczej zachowane na ziemiach polskich], w: *Początki tysiąclecia*, Warszawa Towarzystwo Opieki nad Zabytkami 2000, s. 17-27.

31. [recenzja] Stanisław Kobielus, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000, Instytut Wydawniczy Pax, „Biuletyn Historii Sztuki”, LXII, 2000, nr 3-4, s. 655-656.

32. *Rzeźba, malarstwo i rzemiosło artystyczne w Królestwie Polskim na przełomie XIV i XV wieku*, w: *Polską około 1400. Państwo, społeczeństwo, kultura*, red. Wojciech Falkowski, Warszawa, Neriton 2001, s. 127-170.

33. *Herma św. Zygmunta (Skarby katedry płockiej)*, „Spotkania z zabytkami”, 2001, nr 6, s. 4-6.

34. [recenzja] Janusz Nowiński, *Ars Eucharistica. Idee, miejsca i formy towarzyszące przechowywaniu Eucharystii w sztuce wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej*, Warszawa, Wydawnictwo Neriton 2000, „Biuletyn Historii Sztuki”, LXIII, 2001, nr 1-4, s. 411-414.

35. *Les statuettes reliquaires et les rapports entre la sculpture et l'orfèvrerie en Pologne au tournant du XVe siècle*, w: *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*, red. Dietmar Popp, Robert Suckale (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 21), Nürnberg 2002, s. 151-158.

36. *Związki rzeźby i plastyki złotniczej w Polsce na przełomie XV i XVI wieku*, [tom poświęcony prof. Zygmunutowi Kruszelnickiemu z okazji 75-lecia urodzin i 50-lecia promocji doktorskiej, red. Józef Poklewski], „Teki Komisji Historii Sztuki” Towarzystwa Naukowego w Toruniu (Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego), t. IX, 2002, s. 95-115.

37. *Skarbcie katedry płockiej i kolegiaty pultuskiej. Uwagi o kilku zabytkach złotnictwa średniowiecznego*, w: *Dziedzictwo kulturowe Mazowsza*, t. II, *Sztuka - literatura - muzyka - historia*, red. Marian Sołtysiak, Andrzej Stawarz, Warszawa 2002, s. 67-81.

38. *Smak artysty i miłośnika sztuki w kulturze dworskiej przełomu XIV i XV wieku*, w: *Rozważania o smaku artystycznym*, red. Józef Poklewski, Tomasz de Rosset, Toruń Wydawnictwo UMK 2002, s. 35-53.

39. *Relikwiarz św. Barbary (Z warsztatu historyka sztuki)*, „Spotkania z zabytkami”, 2002, nr 6, s. 7-9.

40. *Przedmowa*, w: Stanisław Kobielus, *Dzieło sztuki, dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Żabki Apostolicum 2002, s. 9-10.

41. *Bibliografia historii rzemiosł artystycznych w Polsce w czasach średniowiecza i w epoce nowożytnej do połowy XIX wieku*, Toruń Wydawnictwo UMK 2003, 341 s. [zawiera także artykuł: *Badania nad historią rzemiosł artystycznych w Polsce. Zarys problematyki*, s. 5-25].

42. *Działalność naukowa, konserwatorska, muzealna i społeczna Nikodema Pajzderskiego*, „Raptularz Poznański, Kronika Miasta Poznania” 2003, s. 111-125.

43. *Średniowieczne argenteria w katedrze poznańskiej*, w: *Ostrów Tumski - kolebka Poznania, Materiały z sesji naukowej*, red. Leszek Wilczyński, Poznań 2004, s. 137-146.

44. *Zabytki średniowiecznego złotnictwa w skarbcu kolegiaty pultuskiej*, „Spotkania z zabytkami”, 2004, nr 11, s. 22-24.

45. *Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce. 1800-1939*, Toruń Wydawnictwo UMK 2005, s. 220, 38 il.

46. *O archaiczności kompozycji płyty nagrobnej biskupa Andrzeja z Bnina*, w: *Przeszłość z perspektywy źródeł materialnych i pisanych*, red. Jerzy Olczak („Archaeologia Historica Polona”, XV, 2), Toruń 2005, s. 391-402.

#### **Niepublikowane referaty i wykłady ogłoszone na międzynarodowych sesjach i kongresach:**

1. *Regio Ordinis Teutonici. Son art et ses liaisons avec l'art de l'Europe centrale et occidentale*, wykład w Kunsthistorisches Institut der Universität Heidelberg, grudzień 1989 r.

2. *Les émaux translucides en Pologne*, referat na międzynarodowym sympozjum "The Eleventh British Museum Medieval Enamel Symposium. Basse-Taille Enamel" w Londynie, listopad 1990 r.

3. *Kilka uwag o brązowej płycie nagrobnej biskupa Andrzeja z Bnina*, referat na sesji „Gotyckie i wczesno-renaesansowe brązowe płyty nagrobne z Poznania i Szamotuł”, Warszawa, styczeń 1991 r.

4. *Les trésors des provinces du nord de l'ancienne Pologne*, referat na międzynarodowej sesji "Trésors du Moyen-Age" zorganizowanej z okazji wystawy "Le trésor de Saint-Denis" przez Muzeum w Luwrze, marzec 1991 r.

5. *Le statuaire des cathédrales médiévales*, wykład na Université Pascal Paoli w Corte, maj 1991 r.

6. *Les tissus du Moyen Age de l'église Notre-Dame de Gdańsk*, opracowanie dla Fundacji Abbeig w Riggisbergu koło Berna, 1992.

7. *Goldschmiedekunst des XIV. Jahrhunderts*, wystąpienie na sympozjum "Kostbarkeiten aus den Schatzkammern von Sachsen", zorganizowanym z okazji wystawy pod tym samym tytułem w Dommuseum w Salzburgu, czerwiec 1992 r.

8. *Quelques chefs d'oeuvre d'orfèvrerie en Pologne autour 1400*, referat na londyńskim "The 15th British Museum Medieval Enamel Colloquium: Goldsmiths' Work and Enamel c. 1400 in Europe", luty 1995 r.

9. *La typologie des reliquaires du Moyen Age en Pologne*, referat na sesji w Kunsthistorisches Institut der Universität Heidelberg, styczeń 1996 r.

10. *Les statues-reliquaires en argent du XV siècle en Pologne et les rapports avec la sculpture des retables*, referat na International Medieval Congress organised by the International Medieval Institute, University of Leeds, lipiec 2000 r.

11. *Aux sources des traditions locales en Europe médiévale: la constitution des trésors de sanctuaires*, referat na sesji "La Collection comme Tradition", zorganizowanej w ramach programu interdyscyplinarnego realizowanego pod egidą Conseil de l'Université de Fribourg (Szwajcaria) na Wydziale Telologicznym i na Wydziale Literatury, czerwiec 2005 r.

Na podstawie materiałów przekazanych przez profesora Zbigniewa Naliwajka opracował dr Michał Woźniak



WŁADYSŁAW KOCH, *BEZ TYTUŁU*



# ANTIPHONARIUM DE TEMPORE et DE SANCTIS

## Ms. Czart. 3464

Marianna Otmianowska

Artykuł jest analizą drugiej księgi Antyfonarza pochodzącego z 1314 roku, przechowywanego w Fundacji XX. Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie, opatrzonego sygnaturą Ms. Czart. 3464<sup>1</sup>. Liczba publikacji dotyczących sztuki iluminatora omawianego rękopisu - Neri da Rimini jest duża. Na tym tle trochę ubożej plasuje się bibliografia rozważanego tomu. Pierwszy raz wspomniana o nim Maria Jarosławiecka-Gąsiorowska w 1934 roku<sup>2</sup>. Badaczka opisała wszystkie istniejące miniatury i zaznaczyła ubytki. Wykazała proveniencję i prawdopodobnego autora dekoracji - Neri da Rimini, nie będąc jednak pewną czy iluminator był samodzielny, czy też działał w większym zespole. W tym samym roku odbyła się w Krakowie wystawa iluminowanych rękopisów włoskich w Bibliotece Jagiellońskiej, gdzie prezentowany był analizowany rękopis. W katalogu wystawy Zofia Ameisenowa z dużym entuzjazmem napisała o Antyfonarzu, a we *Wstępie* także o samym Neri da Rimini jako pewnym jego malarzu<sup>3</sup>. Ważnym badaczem sztuki Neri okazał się Pietro Toesca, który opracowując sztukę *trecenta*, wspominał o rękopisie z kolekcji XX. Czartoryskich<sup>4</sup>. W roku 1993, w biuletynie Muzeum Miejskiego w Bolonii, Simonetta Nicollini przedstawiła rekonstrukcję pierwotnego antyfonarza, którego „krakowski” miałby być drugim tomem<sup>5</sup>. W 1995 roku, omawiana księga po raz drugi była pokazywana na wystawie *Il Trecento Riminese tra pittura e scrittura. NERI DA RIMINI. Mostra di codici miniati* odbywającej się w dniach 2 kwietnia - 28 maja w Rimini<sup>6</sup>. Najważniejszą pozycją traktującą szczegółowo informacje techniczne i analizę Antyfonarza jest stosunkowo nowa pozycja będąca rozprawą doktorską niemieckiej badaczki Gudrun Dauner<sup>7</sup>.

Rękopis składa się z 206 pergaminowych kart o wymiarach 585 x 405 mm i dodatkowych dwóch kart ochronnych<sup>8</sup>. Na każdej stronie *recto*, pośrodku zewnętrznego marginesu widnieje wykonana ołówkiem foliacja cyframi arabskimi. Antyfonarz napisany po łacinie, gotycką minuskułą (a dokładnie rotundą włoską) zawiera także *litera bononiensis* (tzw. pismo chorałowe) w pięciu liniach. Nuty przedstawiają system czteroliniowy z neumami kwadratowymi. W bardziej skomplikowanych neumach, opadające tony zaznaczono romboidalnie, co jest charakterystyczne od XIII wieku dla klasztorów franciszkańskich<sup>9</sup>. Oprawa pochodzi z XVII wieku. Zrobiona została z desek obciągniętych brunatną, ślepo tłoczoną skórą.

Antyfonarz wykonano w klasztorze Franciszkanów w Rimini w 1314 roku. Skryptorem był brat Bonfantinus St. Informacje te są znane dzięki inskrypcji na fol. 1 r. : *A. M CCC XIII fr. bonfantinus antiquior [...]*. Autorstwo miniatur przypisywane jest Neri da Rimini. W marcu 1882 roku rękopis zakupił książę Władysław Czartoryski. Przesyłkę z Ancony odebrał Leon Bentkowski w Krakowie 10 kwietnia 1882 roku<sup>10</sup>.

Manuskrypt przetrwał do dnia dzisiejszego w dość dobrym stanie. Widoczne są na pergaminie ślady użytkowania, takie jak dziury, nadcięcia, ubytki czy plamy. Wydarto lub wycięto części marginesów, a także pięć fragmentów kart z miniaturami: około ćwierć fol. 2 v. (315 x



Jezus rozmawiający z Abrahamem, fol. 206 v.  
fot. Marianna Otmianowska i Michał Kracik

242 mm) łącznie z inicjałem malarskim, fragment fol. 95 v. (195 x 232 mm) z miniaturą, fragment bordiury fol. 114 r. (225 x 175 mm) z miniaturą, fragment fol. 132 v. (190 x 230 mm) z miniaturą oraz fragment 171 v. (193 x 225 mm) również z miniaturą. Na kilku zachowanych ilustracjach widoczne są uszkodzenia takie jak ubytek farby, częściowe rozmycie pigmentów, a także małe plamki na powierzchni warstwy malarskiej.

Omawiany zabytek jest drugim z kilku, najprawdopodobniej sześciu, tomów Antyfonarza klasztornego. Pierwsza księga znajduje się w Muzeum Miejskim w Bolonii - Museo Civico Medievale (Ms. 540). Fragmenty III tomu są w czterech miejscach:

- a. Free Library, Sammlung Lewis, USA, stan Pensylwania, Filadelfia (Lewis M 68:7-9);
- b. The Toledo Museum of Art USA, stan Ohio, Toledo (Acc. No. 28.183);
- c. Museum Schloss Rheydt, Niemcy, Rheydt (Inv. Gr. 870);
- d. Zurych, Szwajcaria, najprawdopodobniej biblioteka, dział L'Art Ancien<sup>11</sup>.

Karty IV tomu można znaleźć w Fondazione Cini w Wenecji (Inv. 2211 i Inv. 2212), tom V znajduje się w kolekcji Amati w Londynie, zaś uzupełnienie tomu VI, datowane na 1328 rok, w State Library of NSW, Sydney (MS. Richardson 273). Dauner zasugerowała, że do całości można także dołączyć trzy rękopisy datowane na 1314 rok, a znalezione w katedrze w Rimini w 1838 roku<sup>12</sup>.

Antyfonarze, używane często w średniowiecznych praktykach religijnych kościoła łacińskiego, są głównymi księgami chórowymi składającymi się z pieśni przewidzianych dla Oficjum, które z kolei było codziennym cyklem modlitw<sup>13</sup>. Na nich, zgodnie z regułą św. Benedykta, został oparty zachodni model zakonnego życia. W antyfonarzach znajdowały się antyfony do psalmów



Gody w Kanie Galilejskiej, fol. 24 v.  
fot. Marianna Otmianowska i Michał Kracik

i kantyków, responsoria i hymny<sup>14</sup>. Ten rodzaj modlitewnika można określić jako muzyczne uzupełnienie brewiarza. Liturgią rządzą cztery przeplatające się cykle: codzienny Oficjum i Mszy, tygodniowy oraz dwa roczne - według okresów liturgicznych, zwany *temporale* i według dni świątecznych, określane *sanctorale*<sup>15</sup>. Właśnie te dwa ostatnie cykle wyznaczają układ omawianego zabytku.



Chrystus Salvator Mundi, fol. 84 v.  
fot. Marianna Otmianowska i Michał Kracik

Księga krakowska zawiera teksty antyfon i suffragiów na część okresu zimowego roku liturgicznego. Istotnym jest, że w czasach powstania tego rękopisu podział liturgiczny roku wyglądał nieco inaczej niż współczesny, będący wynikiem reformy papieża Pawła VI przeprowadzonej w roku 1969<sup>16</sup>. Okres Bożego Narodzenia trwał do 6 stycznia, czyli do Epifanii zwanej inaczej świętem Objawienia Pańskiego. Od tego zaś dnia zaczynała się Oktawa Epifanii, którą kończyło wspomnienie Chrztu Pańskiego 13 stycznia. Obchodzono też święto siedemdziesiątnicy przypadające na trzecią niedzielę przed Środą Popielcową, które miało rozpoczynać czas „przedpościa”<sup>17</sup>. Dzień ten do dziś figuruje w liturgii pod nazwą siedemdziesiątnicy z właściwymi dla siebie obrządkami<sup>18</sup>. Z dużą ciężką odnoszono się także do pięćdziesiątego dnia przed Środą Popielcową zwanego pięćdziesiątnicą<sup>19</sup>. Obecnie pod taką samą nazwą obchodzi się dzień Zesłania Ducha Świętego, przypadający jednak na pięćdziesiąt dni po Wielkiejnocy<sup>20</sup>.

Analizowany rękopis zaczyna się słowami *In vigiliae epyphanie ad vespervas* (fol. 1), a kończy *Dominica in quinquegesima* (fol. 206). Oznacza to, że według cyklu *temporale* obejmuje czas od wigilii Epifanii do święta

pięćdziesiąticy<sup>21</sup>, a według *sanctorale* od 21 stycznia, czyli wspomnienia św. Agnieszki, do 22 lutego, na który to dzień przypadało dawne święto katedry św. Piotra w Antiochii<sup>22</sup>.

Miniatury zostały wykonane techniką temperową, przy użyciu złota na kredowym podkładzie. Obecnie rękopis zawiera sześć z pierwotnie jedenastu istniejących malarskich inicjałów figuralnych. Zachowało się także wszystkie dwadzieścia jeden barwnych inicjałów ornamentalnych oraz czterysta dwa kaligraficzne inicjały. Te ostatnie, wykonane czerwonym i błękitnym atramentem z wyraźnym motywem filigranu mają formy charakterystyczne dla kodeksów klasztornych od XII w.

Pierwsza miniatura wkomponowana w pole inicjału litery *M*[*agi videntes stellam dixerunt*] przedstawia Trzech Magów (fol. 1 r.). Przestrzeń z lewej strony jest ściśle wypełniona przez trzy postaci zwracające się w prawo, przy czym widoczni są tylko dwaj mężczyźni; trzeciego można rozpoznać dzięki fragmentowi nimbu, który widnieje pomiędzy dwoma pozostałymi. Tekst umieszczony za inicjałem, a także ten rozpoczynający stronę, a jednocześnie całą księgę *In vigilia epyphaniae...* wskazują na modlitwę wieczorną poprzedzającą święto przypadające na 6 stycznia. Wtedy właśnie według kościelnej tradycji mieli pokłonić się nowonarodzonemu Jezusowi Trzej Mędrcy. Wątpliwości mogłoby budzić wyraźne przedstawienie tylko dwóch mężczyzn, zwłaszcza że już od roku 1164 uważano, iż było ich trzech. Wtedy bowiem przywieziono do Kolonii relikwie Trzech Króli<sup>23</sup>.

Następna iluminacja (fol. 24 v.) ukazuje inicjał *T*[*ribus miraculis ornatum diem*] i scenę Godów w Kanie Galilejskiej. Kompozycja zdecydowanie wykracza poza kontur inicjału, a nawet poza pole tekstu. Już na marginesie ukazany został Chrystus siedzący przy lewej krawędzi blatu. Obok widać parę małżonków, Marię oraz młodego mężczyznę - najprawdopodobniej św. Jana Ewangelistę, który jako jedyny opisał cud w Kanie Galilejskiej (J 2, 1-12). Modlitwy, przy których znajduje się powyższe przedstawienie należą do Oktawy Epifanii, która celebrytuje związanie się dusz ludzkich z Jezusem, a także ukazuje połączenie się Kościoła ze swoim Boskim Oblubieńcem<sup>24</sup>.

Dalej znajdujemy Chrzest Chrystusa (fol. 37 r.). Tło dla sceny stanowi różowy inicjał *B*[*aptizat miles*] wpisany, podobnie jak opisane wyżej, w dekoracyjny czworobok. Schemat przedstawienia nasuwa skojarzenia z wczesnochrześcijańską tradycją. Oto bowiem Jan Chrzciiciel odziany w skromną wielbłądzą skórę energicznie kroczy ku Jezusowi stojącemu w lekkim kontrapoście. Wzdłuż biegają białe smugi sugerujące fale Jordanu. Chrystus natomiast stoi wręcz na krawędzi czworoboku otaczającego inicjał. Przedstawienie jest ilustracją modlitw na zakończenie Oktawy.



Męczeństwo św. Agaty, fol. 151 r.  
 fot. Marianna Otmianowska i Michał Kracik

Omówione dotychczas przedstawienia wraz z brakującą miniaturą, której ślad wycięcia widać na fol. 2 v.<sup>25</sup> tworzą konsekwentną całość, należącą właśnie do Oktawy Epifanii. W antyfonie do II pieśni Maryi niesporów Objawienia Pańskiego czytamy bowiem: *W tym dniu tak świętym trzy cuda wysławiamy: dziś gwiazda przywiodła mędrców do żłóbka, dziś podczas godów woda stała się winem, dziś Chrystus dla naszego zbawienia przyjął od Jana Chrzest w Jordanie*<sup>26</sup>.

Następna scena ukazuje Chrystusa z kulą ziemską (fol. 84 v.). W tym przypadku przedstawiony Jezus pokrywa się z kształtem litery *I*[*n principio*]. Całość rozgrywa się na marginesie. Widać tu monumentalną postać Jezusa ujętego *en pied*, zwracającego się w trzech czwartych w lewo, prawą rękę unosi on w geście błogosławieństwa, a w lewą podtrzymuje zielony glob ziemski. Fizjonomia nie różni się od poprzednich przedstawień. Głowę otacza złoty, krzyżowy nimb, znów wtapiający się w płaszczyznę tła wypełniającego kontur inicjału, stopy Chrystusa są białe i swobodnie opierają się na splotach ornamentalnych wici. Prawa noga widoczna jest w trzech czwartych, a lewa postawiona nieco wyżej - z profilu. Modlitwy przypadające w Antyfonarzu na ten dzień łączą się ze świętem siedemdziesiąticy mającym wprowadzać wiernych w okres Wielkiego Postu, a także Zmartwychwstania Chrystusa. Tematyka tego dnia miała dotyczyć Boga sprawiedliwego, a jednocześnie miłosiernego<sup>27</sup>. Stąd iluminator postanowił przedstawić monumentalnego Chrystusa, którego prawa dłoń uniesiona



jest w typowym geście błogosławieństwa, gdzie kciuk łączy się z palcem serdecznym, a w lewej widać schematyczne przedstawienie kuli ziemskiej. Oba fakty nasuwają skojarzenie z Chrystusem jako Panem i Władcą rządzącym całym światem.

Scena kolejna ukazuje męczeństwo św. Agaty (fol. 151 r.) i rozgrywa się w polu inicjału *D[um Torqueretur beatha Agatha]*, otoczonego prostokątną ramą wypełnioną płatkami złota. Pole litery jest jednocześnie tłem dla trzech postaci. Oś główną wyznacza ciało kobiety. Sprawia ona wrażenie wiszącej na krzyżu. Ramiona ma skierowane na bok i uniesione lekko ku górze. Od pasa spływa tunika. Przy niej stoją antytetycznie dwaj mężczyźni. W dłoniach trzymają kleszcze, którymi kaleczą biust kobiety. Na narzędziach widoczne są krople krwi. Modlitwa widniejąca poniżej, rozpoczynająca się słowami *beatha Agatha...*, przypada na 5 lutego i wskazuje na ikonografię św. Agaty. Ta męczennica z III w., chcąc pozostać dziewicą, odrzuciła propozycję małżeństwa z namiestnikiem Sycylii - Kwincjanem. Ten po długich staraniach o rękę Agaty, kazał poddać ją torturom, podczas których kleszczami odcięto jej piersi. Omawiana dekoracja nie odbiega od jednego z typów jej przedstawiania, a mianowicie momentu męczeństwa<sup>28</sup>.

W przypadku przedstawienia Jezusa rozmawiającego z Abrahamem (fol. 206 v.) inicjał znów będzie stanowił tylko tło dla przedstawienia figuralnego. Litera *L[ocutus est]* stanowi punkt wyjścia dla dekoracji ornamentalnej. Przestrzeń powyżej poziomej laski tworzy kwadrat, przed którym klęczy starszy mężczyzna ukazany z profilu, skierowany w lewo, ku nachylającej się ku niemu postaci Jezusa. Przedstawiony bokiem Chrystus jest lekko przygarbiony. Podobny jest do poprzednich swoich wizerunków w omawianym Antyfonarzu. Jego szaty są identyczne jak w scenie, w której trzyma kulę ziemską (fol. 84 v.). Teraz w lewej dłoni dzierży księgę, a prawą błogosławi klęczącego. Tę postać większość badaczy utożsamia z Abrahamem, zwłaszcza, że jego imię pojawia się w tekście, w linijce poniżej przedstawienia. Tylko raz pojawiła się sugestia, że mógłby to być św. Piotr<sup>29</sup>. Wszelkie wątpliwości powinny zostać jednak rozwiane dzięki informacji, że teksty obok tego przedstawienia przypadają na dzień pięćdziesiątnicy. To święto miało kończyć przedpoście - czas przypominania o małości człowieka i o konsekwencjach jego grzechu przy jednoczesnej walce Chrystusa ze złem. Przy siedemdziesiątnicy w liturgii Kościoła pojawiał się wątek Adama i Ewy, czyli problem grzechu pierworodnego. Jako jego konsekwencja podczas sześćdziesiątnicy wspomniano karę za złe uczynki, którą był potop. Pięćdziesiątnica była zatem okazją do ukazania nagrody dla posłusznych Bogu. Abraham spełniając boską wolę i ofiarowując Najwyższemu

swojego syna Izaaka staje się protoplastą Ludu Wybranego. Jest to jednocześnie zapowiedź ofiary, jakiej Bóg zażąda od swojego syna Jezusa dla odkupienia całego świata<sup>30</sup>. Stąd pojawia się przedstawienie Abrahama, którego historia jest prefiguracją zbawienia mającego się dokonać dzięki ukazaniu obok Jezusowi.

W tekście znajduje się także dwadzieścia jeden ornamentalnych, barwnych inicjałów, których kolorystyka podobna jest do tej występującej w przedstawieniach figuralnych. Pojawia się ciemny błękit, róż, pomarańcz, odcienie czerwieni, zieleni oraz biel. Korpusy inicjałów są pełne, a pola wypełnione przez charakterystyczny, stylizowany, często zgeometryzowany akant.

Nie wiadomo kiedy zostały wycięte brakujące obecnie miniatury. Na pewno dokonano tego przed 1934 rokiem, ponieważ wtedy już pojawia się pierwsza publikacja na temat Antyfonarza, w której autorka pisze o ich braku<sup>31</sup>. Porównując omawianą księgę z innymi powstałymi w podobnym czasie i kręgu artystycznym rękopisami, można dokonać próby rekonstrukcji. Najpewniej były to, jak w innych przykładach omawianego rękopisu, ozdobne inicjały wraz z przedstawieniami figuralnymi. O odtworzenie pierwotnego wyglądu pokusiła się badaczka sztuki Neri da Rimini - Gudrun Dauner, biorąc za przykład II i III tom Antyfonarza ze skarbcza katedry w Faenzy (Ms. A5 i MS. A6), wykonanego w latach 1309-1313<sup>32</sup>.

I tak przypisała<sup>33</sup>:

Fol. 2 v. - *H[odie in jordane baptizato]* wraz z przedstawieniem chrztu Jezusa. Wiązałoby się to z modlitwami w święto Objawienia Pańskiego, czyli na dzień 6 stycznia. Motyw Chrztu Chrystusa jest już jednak obecny na fol. 37 r.

Fol. 95 v. - *D[iem festum sacratissime]* oraz wizerunek św. Agnieszki na dzień jej wspomnienia, który wypada 21 stycznia.

Fol. 114 r. - *Q[ui operatu est petro in apostolatu]* i scena ukazująca św. Pawła. Liturgia 25 stycznia wspomina nawrócenie św. Pawła.

Fol. 132 v. - *A[dorna thalamum tuum]*, a obok przedstawienie Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Dekoracja mianowicie przypada na 2 lutego, który jest świętem Ofiarowania Pańskiego i jednocześnie świętem maryjnym.

Fol. 171 v. - *S[ymon pstre antequam de]* wraz z miniaturą ukazującą Chrystusa przekazującego prymat św. Piotrowi. Przedstawienie wiązało się bowiem z dniem 22 lutego, czyli świętem katedry św. Piotra w Antiochii, które w Kościele Łacińskim było obchodzone do 1969 roku<sup>34</sup>.

Dodatkowym potwierdzeniem tej rekonstrukcji może być układ najważniejszych świąt w ówczesnej liturgii<sup>35</sup>, które rzeczywiście występują w takiej kolejności jak

brakujące miniatury. Można zauważyć, że autor dekoracji malarskiej - Neri da Rimini - zgodnie ze zwyczajem akcentuje przedstawieniami figuralnymi tylko najważniejsze wydarzenia.



Chrzest Chrystusa, fol. 37 r.  
 fot. Marianna Otmianowska i Michał Kracik

Pozostaje już tylko zastanowić się nad stylem malarza, którym jak sugerują wszyscy badacze, był Neri da Rimini. Najpierw jednak należy zwrócić uwagę na osobę skryptora. Faktem, który pozwolił umieścić rękopis z Biblioteki XX. Czartoryskich wśród wielu tomów jednego antyfonarza, była między innymi sygnatura Bonfantinusa - autora tekstu - umieszczona na fol. 1 r.: *A. M CCC XIII fr. bonfantinus antiquior [...]*. Podobne wpisy pojawiają się na kartach w I tomie przechowywanym w Bolonii (Ms. 540), fol. 1 r. i fol. 3 v. i IV tomu obecnie znajdującego się w Filadelfii (Lewis M 68:7b). Od czasów publikacji Jarosławieckiej-Gąsiorowskiej wiadomo było, iż tom „poprzedzający” egzemplarz krakowski może być przechowywany w Bolonii<sup>36</sup>. Całościowego zestawienia wszystkich pozostałych tomów i kart dokonała dopiero Gudrun Dauner w 1998 roku<sup>37</sup>. Wskazała osobę jednego skryptora wszystkich woluminów i pozwoliło jej to wykazać konsekwentną, charakterystyczną manierę malarską Neri da Rimini. Napisała wręcz, że można by się zastanawiać czy Neri miał współpracowników i czy byli oni także autorami części miniatur. Istniała bowiem tendencja, by pierwsze tomy iluminował ważniejszy artysta, a resztę już jego uczniowie. Konkludowała jednak, że nawet jeśli chciałoby się w tych

dzielach dopatrzeć innych wykonawców, to byli to tylko pomocnicy działający pod czujnym okiem Neri. Jego styl jest tak wyjątkowy, że próżno szukać artysty z podobną inwencją<sup>38</sup>.

Część imienia „da Rimini” świadczy o przynależności Neri do tego miasta i regionu. Jego imię pojawia się w tamtejszych archiwach. Daje to możliwość szukania szkół i źródeł jego twórczości. Należy wskazać tradycje lokalne, które jeszcze nie do końca zostały przebadane, ale wśród których można wyróżnić dwa rodzaje kształtowania inicjałów - ornamentalne bądź zoomorficzne. Te drugie, dość linearne przypominają romańskie kapitele.

W czasach *duecenta* silnym ośrodkiem malarstwa książkowego była bliska Rimini Bolonia. Około 1250 r. wykształcił się tu specyficzny styl malarski, który cechowały cieniowane barwy, matowe tony, błękit i brąz jako kolory dominujące, użycie pigmentu pomarańczowego oraz zielonego o odcieniu mięty. Nie bez znaczenia dla malarstwa tego regionu była tradycja bizantyjska przekazywana przez sztukę Wenecji, Rawenny czy Umbrii. Reprezentatywne dla niej będą białe kontury partii szat i tendencje do wydłużania postaci<sup>39</sup>.

Na tle średniowiecznego włoskiego malarstwa książkowego, styl Neri da Rimini przedstawia się w dość szczególny sposób. Jego twórczość stojąca na wysokim poziomie technicznym i artystycznym jest zespoleniem w całość tekstu i ilustracji przy dużej finezji i pomysłowości w wypadku tej drugiej. Już na podstawie miniatur z omawianego rękopisu można wskazać pewne swoiste cechy sposobu malowania Neri<sup>40</sup>. Wyróżnia się tu chęć iluminatora do ukazania przestrzeni. Inicjał staje się punktem wyjścia do bardzo plastycznych przedstawień, a nie ściśle ograniczoną konturem całością. Dzięki temu oglądający może mieć poczucie, iż sceny rozgrywają się poza kartą pergaminu. Neri dążył do możliwie syntetycznego ukazywania wydarzeń. Nie staje się to jednak powodem wrażenia nudy czy ascetyczności. Spowodowane jest raczej malarską precyzją artysty i indywidualną interpretacją. Omawiane przedstawienia są niezwykle plastyczne, zarówno jeśli chodzi o budowanie przestrzeni, jak i o kształtowanie detalu. Jednocześnie widać u omawianego malarza dużą umiejętność modelowania postaci. Neri jest konsekwentny w swoich zamysłach artystycznych. Postać Chrystusa ma zawsze takie same włosy i zarost. Warto wspomnieć, że w dekoracji liter też widać własny styl Neri da Rimini. Kolorystykę określa przede wszystkim ciemny błękit i róż. Pojawia się także zieleń, pomarańcz i biel oraz oszczędnie odcień czerwieni. Wszystko to razem pozwala spojrzeć na kunszt Neri da Rimini z dużym uznaniem.



Drugi tom Antyfonarza znajdujący się w Bibliotece XX. Czartoryskich jawi się jako cenny zabytek sztuki iluminatorskiej. Można pokusić się o stwierdzenie, że malarz stworzył tu małe obrazy - dzieła sztuki zamknięte w księdze. Pozostaje jedynie ubolewać nad brakiem prawie połowy

miniatur i powtórzyć za słowami Marii Jarosławieckiej-Gąsiorowskiej z 1934 roku, że należy żywić nadzieję na ich odnalezienie<sup>41</sup>.

TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY SEMINARIJNEJ  
NAPISANEJ POD KIERUNKIEM PROF. DRA HAB. JERZEGO GADOMSKIEGO  
NA UNIWERSYTECIE JAGIELLOŃSKIM

AUTORKA DZIĘKUJE FUNDACJI XX CZARTORYSKICH ZA MOŻLIWOŚĆ WYKONANIA  
FOTOGRAFII ORAZ ICH DARMOWĄ PUBLIKACJĘ

<sup>1</sup> Zajmując się tym dziełem, po raz pierwszy miałam szansę na bezpośredni kontakt ze średniowiecznym, iluminowanym rękopisem. Pozostając pod niegasnącym wrażeniem kunsztu i sztuki w nim zawartych, chciałabym bardzo podziękować pani doktor Katarzynie Pionce-Balus, bez inspiracji i pomocy której do napisania tej pracy by nie doszło.

<sup>2</sup> M. Jarosławiecka-Gąsiorowska, *Les principaux manuscrits du Musée des princes Czartoryski a Cracovie*, "Bulletin de la Societe française de reproduction de manuscrits a peintures" XVIII, 5, Paris 1934, s. 30-35.

<sup>3</sup> Z. Amaisenowa, *Biblioteka Jagiellońska. Katalog Wystawy Iluminowanych rękopisów włoskich*, Kraków 1934, s. 14, 52.

<sup>4</sup> P. Toesca, *Il trecento*, Torino 1951, s. 834.

<sup>5</sup> S. Niccollini, *Per la ricostruzione della serie degli antifonari riminesi di Neri*, „Arte a Bologna. Bolletino dei Musei Civici d'arte antica”, 1993, nr 3, s. 105-113.

<sup>6</sup> *Neri da Rimini, Il Trecento riminese tra pittura e scrittura*, katalog wystawy, Milano 1995.

<sup>7</sup> G. Dauner, *Neri da Rimini und die Rimineser Miniaturmalerei des frühen Trecento*, München 1998. Tu też dalsza literatura.

<sup>8</sup> Techniczne informacje umieściłam dzięki konsultacjom i sugestiom pani dr Katarzyny Plonki-Balus.

<sup>9</sup> W. Semkowicz, *Paleografia łacińska*, Kraków 1951, s. 513.

<sup>10</sup> Informuje o tym korespondencja W. Czartoryskiego znajdująca się w Bibliotece XX. Czartoryskich.

<sup>11</sup> Szczegółowe informacje są trudne do ustalenia. Nawet G. Dauner ich nie precyzuje. Dauner, dz. cyt., s. 100.

<sup>12</sup> Tamże, s. 104.

<sup>13</sup> J. Harper, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII w. Wprowadzenie historyczne i przewodnik dla studentów i muzyków*, Kraków 2002, s. 301.

<sup>14</sup> Tamże, s. 81.

<sup>15</sup> Tamże, s. 63.

<sup>16</sup> <http://www.kkbids.episkopat.pl/wprowadzeniedoksia/g/mszal/mysteri.htm>, stan z dnia 1.VI.2006 r.

<sup>17</sup> [http://msza.net/m/i/ok\\_70ca.html](http://msza.net/m/i/ok_70ca.html), stan z dnia 1.VI.2006 r. oraz <http://liturgia.wiara.pl/wydruk.php?grupa=6&cr=2&kolej=0&art=1108217269&dzi=1115658648>, stan z dnia 1.VI.2006 r.

<sup>18</sup> Obecnie w niektórych rejonach Polski dzień ten nazywany jest niedzielą Starozapustną.

<sup>19</sup> [http://msza.net/m/i/ok\\_70ca.html](http://msza.net/m/i/ok_70ca.html), stan z dnia 1.VI.2006 r.

<sup>20</sup> Na podstawie: [http://www.dominikanie.com/2006\\_011.htm](http://www.dominikanie.com/2006_011.htm), stan z dnia 31. V. 2006 r.

<sup>21</sup> Harper, dz. cyt., s. 256.

<sup>22</sup> Dauner, dz. cyt., s. 98.

<sup>23</sup> L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, Paris 1955, s. 237.

<sup>24</sup> [http://www.dominikanie.com/2006\\_011.htm](http://www.dominikanie.com/2006_011.htm), stan z dnia 31.V.2006 r.

<sup>25</sup> Problem wyciętych miniatur będę omawiać dalej. Sygnalizuję tu tylko, że najprawdopodobniej na fol. 2 v. powinno być przedstawienie związane z Chrztmem Jezusa.

<sup>26</sup> [http://www.brewiarz.katolik.pl/i\\_06/0801/nieszpory\\_osb.php3](http://www.brewiarz.katolik.pl/i_06/0801/nieszpory_osb.php3), stan z 1.VI.2006 r.

<sup>27</sup> <http://liturgia.wiara.pl/wydruk.php?grupa=6&cr=2&kolej=0&art=1108217269&dzi=1115658648>, stan z 1.VI.2006 r.

<sup>28</sup> Réau, dz. cyt., Paris 1958, t. III, s. 27-31.

<sup>29</sup> Jarosławiecka-Gąsiorowska, dz. cyt., s. 33.

<sup>30</sup> [http://msza.net/m/i/ok\\_70ca.html](http://msza.net/m/i/ok_70ca.html), stan z 1.VI.2006 r.

<sup>31</sup> Jarosławiecka-Gąsiorowska, dz. cyt., s. 35.

<sup>32</sup> Dauner, dz. cyt., s. 126.

<sup>33</sup> Dauner, dz. cyt., s. 232.

<sup>34</sup> [http://www.jezuici.pl/am/arc/arc\\_016.htm](http://www.jezuici.pl/am/arc/arc_016.htm), stan z dnia 1.VI.2006 r.

<sup>35</sup> Lista świąt pojawia się w: Harper, dz. cyt., s. 258.

<sup>36</sup> Jarosławiecka-Gąsiorowska, dz. cyt., s. 31.

<sup>37</sup> Dauner, dz. cyt., s. 97-104.

<sup>38</sup> Tamże, s. 125-126.

<sup>39</sup> Tamże, s. 35-43.

<sup>40</sup> Dauner wykazuje cechy malarstwa Neri porównując dekoracje z MS. Czart. 3464 ze współczesnymi mu ilustracjami. Por. Dauner, dz. cyt., s. 120-126.

<sup>41</sup> Jarosławiecka-Gąsiorowska, dz. cyt., s. 35.



# KALIGRAFIA ARABSKA

## MAŁA SZTUKA WIELKIEGO FORMATU

Sara Charafeddine

W artykule przedstawiony zostanie rozwój pisma arabskiego oraz utworzonych z niego różnych typów kaligrafii, wykształconych w świecie muzułmańskim począwszy od VII wieku aż do współczesności. Wraz z rozwojem piśmiennictwa powstawały bowiem różnorodne typy kaligrafii.

Kopiści wykorzystali w doskonały sposób pismo nadając mu funkcje dekoracyjne, dzięki czemu kaligrafia była niezbędnym elementem stosowanym również w architekturze, sztukach plastycznych i użytkowych. Rozwój tej dziedziny był także związany z zakazem przedstawiania postaci ludzkich i zwierzęcych wprowadzonym w ostatniej ćwierci VII wieku naszej ery, za panowania kalifatu Umajjadów. By ominąć tę zasadę artyści prześcigali się w tworzeniu misternych i finezyjnych napisów, które przybierały najróżniejsze formy - od ornamentu po tworzenie postaci zwierzęcych z samych tylko napisów. Zatem pismo nabrało także znaczenia ideologicznego, jako sposób wychwalania Boga. Janusz Danecki w książce *Kultura i sztuka islamu*, pisze także o kolejnym charakterystycznym czynnikiem, jakim jest zasada *horror vacui*. W sztuce islamu często wypełniano każde wolne miejsce, by ozdobić nie wykorzystaną przestrzeń.

Pismo arabskie nie jest dziełem Arabów. Jego korzenie sięgają Palestyny, gdzie w II tysiącleciu przed naszą erą narodziło się pismo, które w pewnym sensie zdecydowało o losach świata. Pismo semickie, o którym jest mowa, należy do pism tzw. sylabicznych. Dzięki swojej prostocie wyparło skomplikowane i niejednolite formy pisma, które funkcjonowały wśród Egipcjan, Sumerów i Akadyjczyków. Rozpowszechnione zostało przez Fenicjan na Bliskim Wschodzie oraz na południu Arabii, stamtąd dotarło do Indii i Afryki Wschodniej oraz Etiopii<sup>1</sup>. Pismo używane przez Arabów Południowych, tak zwany Musnad, było także pierwszym pismem Arabów Północnych.

Dotychczas udało się wyodrębnić cztery dialekty północnoarabskie: lihjanicki, safaicki, samudejski oraz hasaicki. Zachowane napisy datuje się na okres od VI stulecia przed naszą erą po IV stulecie naszej ery. Po upadku plemion Południowo-Arabskich w IV stuleciu naszej ery pismo protoarabskie ustąpiło miejsca innemu pismu semickiemu, aramejskiemu.

Pismo syryjskie (aramejskie) było znane na całym Bliskim Wschodzie. Ważną rolę w przekazywaniu Arabom aramejskiego, odegrało plemię Nabatejczyków, które zamieszkiwało tereny dzisiejszej Jordanii, ze stolicą w Petrze. Najstarszym datowanym napisem w języku nabatejskim-arabskim jest epitafium władcy z dynastii Lachmidów z 328 roku, znane jako „inskrpcja z Namarah”. Pismo nabatejskie cechuje się wprowadzeniem ligatur czyli połączeń pomiędzy literami oraz zmniejszeniem liczby znaków alfabetycznych w porównaniu z aramejskim z 22 na 18.



*Pismo muzułmańskie<sup>2</sup>*

Po ewolucji pisma nabatejskiego powstało pismo arabskie, które posiadało więcej dźwięków, dlatego niektóre litery wymawiano na kilka różnych sposobów. Jedna litera oznaczała kilka różnych spółgłosek, a dwie litery używane były do spółgłosek, albo do długich samogłosek. Krótkich samogłosek nie zaznaczano wcale. Dla rodowitego Araba ten system nie sprawiał żadnych problemów, jednak w czasach ekspansji i rozwoju imperium wymagana była zmiana zapisu języka arabskiego, by stał się bardziej zrozumiały dla ludów podbitych. Osobą, która stworzyła podstawy gramatyki języka arabskiego oraz wprowadziła znaczne zmiany w zapisie liter w VIII wieku naszej ery, był Abu al-Aswad al Du'ali. Wprowadził on system oznaczania samogłosek przez stawianie kolorowych kropek nad tekstem. Kolejną osobą, dzięki której rozwinął się system al-Aswada, był Hadżdżadź ibn Jusuf al-Takafi, gubernator Hidżazu a następnie Iraku, który zlecił dwóm uczniom al-Aswada opracowanie ścisłego oznaczenia samogłosek. Dzięki temu kropki stawia się pod literą lub nad, co pozwala rozróżnić spółgłoski. Taki zapis pisma stosuje się do dziś.

|       |   |   |   |   |
|-------|---|---|---|---|
| Alef  | ا | آ |   |   |
| Ba    | ب | ب | ب | ب |
| Ta    | ت | ت | ت | ت |
| Tha   | ث | ث | ث | ث |
| Jeem  | ج | ج | ج | ج |
| Ha    | ح | ح | ح | ح |
| Kha   | خ | خ | خ | خ |
| Dal   | د | د | د | د |
| Thal  | ذ | ذ | ذ | ذ |
| Ra    | ر | ر | ر | ر |
| Zai   | ز | ز | ز | ز |
| Seen  | س | س | س | س |
| Sheen | ش | ش | ش | ش |
| Sad   | ص | ص | ص | ص |
| Dad   | ض | ض | ض | ض |
| Taa   | ط | ط | ط | ط |
| Zho   | ظ | ظ | ظ | ظ |
| Ain   | ع | ع | ع | ع |
| Ghain | غ | غ | غ | غ |
| Fa    | ف | ف | ف | ف |
| Qaf   | ق | ق | ق | ق |
| Kaf   | ك | ك | ك | ك |
| Lam   | ل | ل | ل | ل |
| Meem  | م | م | م | م |
| Nun   | ن | ن | ن | ن |
| He    | ه | ه | ه | ه |
| Waw   | و | و | و | و |
| Ya    | ي | ي | ي | ي |

Alfabet arabski stworzony w VIII wieku n. e. 3

Przełomem w historii pisma arabskiego, była reforma kalifa Abd al-Malika (685-705), która polegała na wprowadzeniu w 696 roku do wszystkich kancelarii kalifatu języka arabskiego jako języka oficjalnego. To przyczyniło się do rozwoju arabszczyzny. Zaczęto zauważać znaczenie kaligrafii, co doprowadziło do wykształcenia się jej nowych stylów.

Pierwszym typowym stylem używanym na dworze kalifatu była kursywa - pismo, które służyło do zapisywania ważnych pism administracyjnych oraz używane było w życiu codziennym. Osobą, która rozwinęła pismo kursywowe był Ibn Mukla żyjący w X wieku w Bagdadzie. Opracował on proporcje między literami oraz między pismami: Muhakkak, Sulus, Rika, Nasch, Tauki i Rajhan. System jego pokazał jak można przy wykorzystaniu zasad geometrii uporządkować zapis liter arabskich, tak by stały się równe i proporcjonalne, a zdania wyglądały przejrzysto. Było to ważne odkrycie, gdyż litery te są nierówne pod względem kształtu i wielkości, co bez uporządkowania powodowało brak harmonii i równowagi pomiędzy nimi.


Podstawą systemu Ibn Mukli był okrąg wpisany w kwadrat oraz pięciokąt i dwa romby wpisane w okrąg. Średnicą okręgu był alif – litera arabska, mająca kształt pionowej kreski – l. Proporcje między literami mierzono za

pomocą kropki o kształcie małego rombu. Każda odmiana pisma zależała od wielkości alifa. Alif był punktem wyjścia do tworzenia proporcji, na przykład w piśmie Sulus długość alifa wynosiła siedem kropek a w Tauki sześć. Twórca tego systemu zawarł jego opis w traktacie *O nauce kaligrafii i o trzcinnie*. Znajdują się tam informacje o sporządzaniu atramentu, o technikach tworzenia kaligrafii, a także o cechach liter i ich kształcie<sup>4</sup>.

Kursywa w dobie wprowadzenia systemu proporcji Ibn Mukli stała się nie tylko pismem kancelaryjnym, ale nabrała funkcji zdobniczych i dekoracyjnych. Poszczególne typy pism wywodzących się z kursywy są niezwykle pod względem przedstawienia, jak i kombinacji, które można uzyskać przez swoistą „zabawę” z literami, i tak:

### Sulus

Jest to pismo niezwykle ozdobne. W Koranie służy do zapisywania tytułów sur. W tekście posługiwano się nim do wyróżniania poszczególnych, często najważniejszych fragmentów. Przede wszystkim jest nieodłącznym elementem dekoracyjnym zabytków architektury sakralnej. Przykładem, który idealnie zobrazuje użycie tego stylu w zdobnictwie zarówno elewacji budynku, jak i jego wnętrza, jest irański meczet w Isfahanie. Jego charakterystyczną cechą jest skomplikowany zapis, który pozwolił doskonale wypełnić puste przestrzenie murów budynku.



*W imię Boga Miłosiernego i litościwego*

### Tauki

Pismo to było stosowane przez słynnego kopistę al-Bawwaba, który był uczniem Ibn Mukli. Uporządkował zapis tego stylu oraz uformował jego ostateczną formę. W Turcji osmańskiej z pisma Tauki utworzono kaligrafię – idżazę, stosowaną przy wypisywaniu dyplomów i dokumentów urzędowych.

Jak widać, pismo to jest zbliżone do Sulus, także ma wydłużone litery, lecz nie posiada tak skomplikowanego systemu zapisu co Sulus, dzięki czemu jest czytelniejsze. Ze względu na harmonijny i prosty zapis ten typ kaligrafii był stosowany głównie w urzędach, rzadziej w sztuce zdobniczej, czy do przepisywania Koranu.





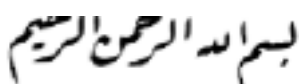
### Nasch

To najpopularniejszy typ kaligrafii stosowany przez kopistów do przepisywania Koranu już od XII wieku. Jego zaletą jest prosty zapis, dlatego używa się go także w piśmie ręcznym, jako podstawowego rodzaju pisma arabskiego. Nie jest to typowo dekoracyjny styl, więc sprawdzał się w przepisywaniu tekstów Świętej Księgi. Dzięki temu możemy wyróżnić teraz trzy klasy pisma Sulus, jako służącego do: zapisywania tytułów Nasch, zapisywania całych sur oraz Tauki, stosowany czasem do dekoracji nagłówków, takich jak na przykład *Bismilahi al-rahmani al rahimi* – w imię Boga Miłosiernego i litościwego. Warto też dodać, że sama nazwa Nasch często używana jest na określenie kursywy, a nie tylko typu kaligrafii.



### Rika

Została wprowadzona w Turcji osmańskiej, jako uproszczenie popularnego pisma Pasch. Zmiana polegała na przemianie kształtu liter na końcu wyrazu, włączeniu w ich skład końcowych kropek oraz na zaostrozaniu. Kaligrafia ta rozpowszechniła się w innych krajach arabskich wraz z ekspansją turecką. Obecnie Riką wypełnia się dokumenty, pisze listy urzędowe oraz tworzy notatki. Ten styl uważany jest za pismo ręczne. Jednak patrząc nań ma się wrażenie jakby zanikały ligatury pomiędzy literami. Podkreślane są odstępy pomiędzy literami, które nie łączą się od lewej strony, co daje właśnie ten efekt. Rika jest zbliżona w zapisie do pism stosowanych w Iranie – Taliku i nowszej formy Nastaliku.



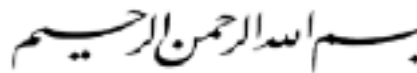
### Talik

Styl kaligrafii wywodzący się z Iranu. Używa się go na wschodzie świata muzułmańskiego: w Iranie, Afganistanie i Pakistanie. Od niego wywodzi się inny typ kursywy, tak zwany Nastalik. W języku arabskim Talik oznacza zawieszony, nazwa ta znakomicie określa wygląd tego pisma. Litery nie występują jedna po drugiej lecz są podwieszane. Najstarsze zabytki tego pisma występują na naczyniach ceramicznych.

### Nastalik

Jak już wcześniej zostało wspomniane pismo Nastalik wykształciło się z Talika w XIV wieku. Jest to

popularna kaligrafia, która była często używana do ozdoby miniatur jednocześnie pełniąc funkcje informacyjne oraz dekoracyjne. Jest ona praktyczna ze względu na estetykę jaką tworzą zgrabnie napisane litery. Jak widać litery łączą się nieznacznie co jest cechą charakterystyczną tego pisma. Nastalik różni się bardzo od Taliku. Na pierwszy rzut oka trudno stwierdzić podobieństwo tych dwóch typów kaligrafii, tak jak jest to w przypadku Sulus i Tauki. Pismo to stało się słynne we wschodnich krajach muzułmańskich. Powstały szkoły Nastaliku chorasańska, z centrum w Heracie oraz



szirazyjska.

### Szikaste

Jest to odmiana pisma wywodzącego się Nastaliku tzw. Nastalik łamany (nastalik-e szkiste). Ten rodzaj zapisu różnił się najbardziej ze wszystkich odmian kursywy. Sposób zapis ligatur jest dość skomplikowany. Litery których z reguły nie łączy się od lewej strony, w tym typie kaligrafii są swobodnie łączone. Poza tym pismo jest podobnie zawieszane jak talik. Rozpowszechniło się ono głównie w Turcji.

Obok kursywy funkcjonuje kaligrafia mniej sformalizowana, której nie używa się w pismach kancelaryjnych ani nawet w życiu codziennym. Najważniejszą formą i najczęściej podkreślaną w książkach o sztuce i kulturze islamu jest kaligrafia kuficka.

Pismo kufickie – nazwa ta wywodzi się od miejscowości Al-Kufy, w której przepisywano Koran. To właśnie pismo miało duże znaczenie nie tylko dla sztuki, ale przede wszystkim dla ideologii. Styl jaki się wytworzył w Al-Kufie, był stylem niezwykle ozdobnym, opierał się na geometrycznej budowie liter, stąd często nazywane jest geometrycznym. W przeciwieństwie do kursywy, którą można się bawić, stwarzać najróżniejsze formy, które są zgrabne i tworzą luźne ozdobne kształty. Mamy wówczas do czynienia z równie pięknym, ale idealnie równym i sztywnym sposobem zapisu. Pismo kufickie ma dużo odmian począwszy od wczesnego kufi, którego litery są kwadratowe, ale umieszczone jedna po drugiej, z zachowaniem zasad zapisu i ligatury. Takie kufi nie sprawia kłopotu w odczytaniu. Następnym rodzajem jest tak zwane pelzające pismo kufickie, które zadziwia sposobem zapisu dzięki temu, że litery narysowane są tak, jakby rzeczywiście się ruszały i pelzają. Tutaj także litery są kwadratowe, co jest cechą charakterystyczną dla kufi, ale zasady łączenia nie są już tak

skrupulatnie zachowane. Takie pismo przechodzi w końcu do ostatecznej formy, która z pisma staje się ornamentem. Jest to pismo ułożone w kształcie kwadratu tworzące przepiękną

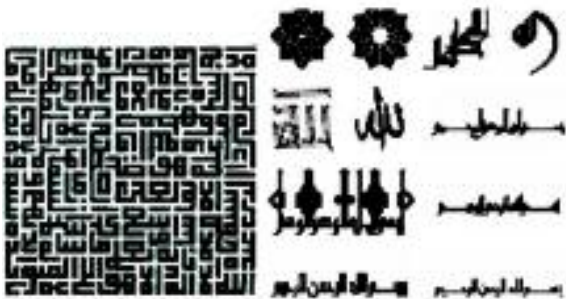
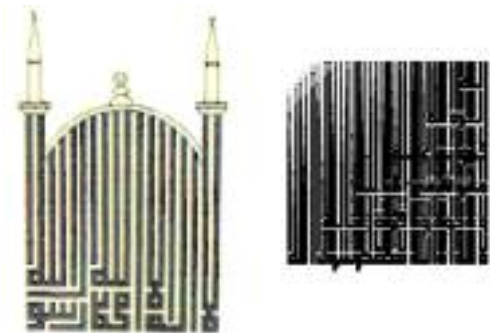
بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



dekorację, ale utrudniające odczytanie napisanej treści.  
Z kufi można także wykreować takie formy

Tak naprawdę trudno wyróżnić główne typy pisma geometrycznego. Ze względu na jego możliwości i plastyczną elastyczność oraz wyobraźnię artysty, pozwala na kształtowanie zarówno oryginalnych napisów, jak też ornamentów.



Mozaika przedstawiająca pismo kufickie powyżej widnieją napis w stylu Sulus

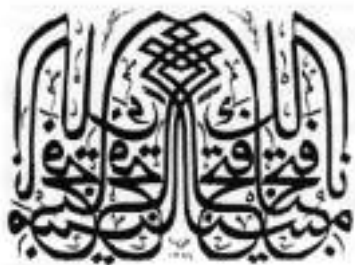
Opracować można całą galerię form powstałych dla zabawy, a przede wszystkim z wyobraźni twórców, którzy potrafili wykonać z liter formy zwierząt i roślin.



Ptaka stworzonego z pisma



Lwy wykreowane z pisma Sulus



Formy geometryczne - Sulus



Dukt Diwani



Ptaka – pismo Sulus, koń – Rika



Dukt Diwani Dzali

Podane przykłady miały na celu ukazaniu piękna misternej i dokładnej sztuki kaligrafowania w świecie islamu. Istota tego pisma miała duży wpływ na sztukę rozwijającą się w krajach gdzie dotarła religia muzułmańska. Kaligrafia dała początek późniejszym dziełom, będąc nieodłącznym elementem dekoracyjnym stosowanym we wszystkich dziedzinach sztuki od architektury po przedmioty użytkowe. Dzięki zdolnościom artystycznym i rozwijającym się reformom pisma wytworzyły się liczne sposoby uchwycenia alfabetu arabskiego. Wykorzystywano te umiejętności ku czci Boga, co pozwoliło ominąć zakaz ukazywania wizerunku człowieka jak i „świątyni”, gdyż słowo i pismo było najlepszym przekazywaczem wiedzy o Islamie. Myśląc o sztuce narodzonej w świecie muzułmańskim, należy poznać jej korzenie i etapy rozwoju, uważam, że kaligrafia arabska pozwala zrozumieć kulturę i wzbudzić zamilowanie do piękna tamtych regionów.

### Tugra

Pismo to było najbardziej charakterystyczną i najsłynniejszą innowacją wprowadzoną przez osmańskich kaligrafów. Stanowiło emblemat władcy otywierający każdy firman (uroczysty, bogato zdobiony dokument z rozkazem muzułmańskiego władcy). Pojawiał się również na monetach, jarłykach. Na Tugrę składało się imię sułtana, zapisane w niezwykle skomplikowany i piękny sposób, imię jego ojca, tytuł chan oraz formuła Al-muzzafer'da'ima.

1 Janusz Danecki, *Kultura i sztuka islamu*, Warszawa 2003, s. 97.

2 [www.sakkal.com/ArtArabicCalligraphy.html](http://www.sakkal.com/ArtArabicCalligraphy.html).

3 Tamże.

4 Danecki, s. 105.

5 [www.wsp.krakow.pl/whk/galeriar/safawid2.html](http://www.wsp.krakow.pl/whk/galeriar/safawid2.html).



WŁADYSŁAW KOCH, *GÓRAL*

# Portret Stanisława Augusta z klepsydrą

## UWAGI O METODZIE ORAZ NAJWAŻNIEJSZE USTALENIA<sup>1</sup>

Agnieszka Skrodzka

Najpewniej zimą, pod koniec 1792 roku lub też na początku 1793, pod pędzlem Marcello Bacciarellego powstał portret z klepsydrą, zwany inaczej portretem alegorycznym Stanisława Augusta. Wizerunek ów wielokrotnie był przedmiotem zainteresowania badaczy<sup>2</sup>. Do tej pory jednak jego skomplikowany program ideowy, ułożony najpewniej przez samego monarchę, nie doczekał się przekonującej interpretacji. Niniejsza praca stanowi kolejną próbę objaśnienia treści zawartych w tym wyjątkowym, bo nieposiadającym analogii w europejskiej ikonografii władzy, portrecie. Ze względu na ograniczoną objętość tekstu autorka zasygnalizuje tu jedynie najważniejsze konstatacje zawarte w napisanej na ten temat rozprawie magisterskiej, których wyczerpujące rozwinięcie zostanie przedstawione w innym miejscu.

Nowość w podejściu do problemu polega na obraniu metody do tej pory niewykorzystanej przez badaczy rzeczowego konterfektu. Okoliczności jego powstania po raz pierwszy rozpatrzono w kontekście ówczesnej sytuacji historyczno-politycznej, ze szczególnym uwzględnieniem okresu od maja 1792 do początku wiosny 1793 roku. Na podstawie opracowań historycznych, z wykorzystaniem relacji osób z otoczenia króla, analizie poddano zarówno nastroje panujące w samym społeczeństwie polskim, głównie wśród mieszkańców stolicy, jak i kondycję samego Stanisława

Augusta Poniatowskiego jako monarchy i osoby prywatnej. Kolejne *novum* to spojrzenie na portret z klepsydrą oczami współczesnych, co stanowi punkt wyjścia dla właściwej, czyli zamierzonej przez Stanisława Augusta, interpretacji jego wizerunku. Zasadniczymi są tu świadectwa odbioru konterfektu przez obdarowane nim osoby. Za podstawę rozważań przyjęto przekazy źródłowe, na które złożyła się memuarystyka i literatura epistolograficzna, publikowane przez Stanisława Augusta broszury, wygłaszane mowy oraz czasopiśmiennictwo z epoki. Po raz pierwszy również wizerunek rozpatrzono w kontekście tradycji ikonograficznej, między innymi z uwzględnieniem ksiąg emblematycznych oraz podręczników ikonologicznych, w tym dzieła Cesarego Ripy. Przedstawione tezy umotywowano fragmentami sławnych dzieł klasycznych, polityczno-moralizatorskich, filozoficznych oraz poetyckich. Sięgnięto również do XVIII-wiecznego repertuaru teatru i opery.



Marcello Bacciarelli, *Portret Stanisława Augusta z klepsydrą*, 1793, MNW

Początek panowania Stanisława Augusta przypadł na skomplikowaną sytuację polityczną zarówno w Europie, jak i w kraju. Rządy króla wypełniały liczne próby reform, skutecznie hamowane przez opozycję i Katarzynę II, oraz nieszczęścia spadające na Rzeczpospolitą w postaci wojen domowych i zaborów<sup>3</sup>. Uchwalenie Konstytucji 3 Maja przyniosło Stanisławowi Augustowi dawno upragnioną popularność w kraju, jednak klęska Ustawy w maju 1792 roku spowodowała upadek autorytetu monarchy<sup>4</sup>.

Przychodzące z zagranicy wieści o podnoszeniu ręki na królów oraz wrzące nastroje jakobińskie w stolicy przyczyniły się do tego, iż Stanisław August zdecydował się bronić własnej osoby<sup>5</sup>. Jak się wydaje, ważkim elementem opracowanego przez władcę swoistego programu autoapologii miał być portret z klepsydrą, którego liczne powtórzenia powstawały od początku 1793 roku, aż do śmierci króla w lutym 1798, a nawet i później.

Sam monarcha określił ów wizerunek jako ukazujący *obecny stan jego duszy*<sup>6</sup>. To właśnie do królewskiego usposobienia i nastroju odnosić się miał umieszczony na płótnie cytat z *Eneidy*: *Quaesivit coelo lucem* (w. 692). Werset pochodzi z fragmentu IV księgi opisującego

samobójstwo Dydony z powodu opuszczenia Kartaginy przez jej kochanka Eneasza<sup>7</sup>. Wybór wspomnianego dzieła podyktowany był jego niezwykłą popularnością w okresie nowożytnym. W Rzeczpospolitej, już co najmniej od czasów Jana III, *Eneida* stanowiła źródło niektórych traktatów polityczno-dydaktycznych i jako taka była często wykorzystywana do dekoracji dzieł sztuki związanych

z życiem politycznym<sup>8</sup>. Epopeja stała się także przedmiotem analizy wielce cenionego przez Stanisława Augusta Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, który w swym dziele *De perfecta poesi* porównał Dydona do polityki<sup>9</sup>. Należy dodać, że postać mitycznej heroiny była w tym okresie jednym z bardziej atrakcyjnych tematów podejmowanych przez najsłynniejszych malarzy<sup>10</sup>. W XVIII stuleciu Dydona stanowiła również główną bohaterkę wielu utworów muzycznych granych na scenach całej Europy, ulubioną zaś operą oświeconych elit była *Didone abbandonata*, czyli *Dydo opuszczona*<sup>11</sup>. To właśnie pod tym tytułem w ówczesnie wydawanych podręcznikach ikonologicznych pojawiała się personifikacja Rozpaczy pod postacią martwej Dydony<sup>12</sup>. Świadczenia osób z otoczenia Stanisława Augusta potwierdzają, iż na przełomie 1792 i 1793 roku, znienawidzony przez swój naród monarcha znajdował się w stanie desperacji pogłębianej przez coraz bardziej skomplikowaną sytuację w kraju<sup>13</sup>.



Wytrwałość, 1701 r.

żytnych i biblijnych. Korona spoczywająca wprost na stole bezpośrednio nawiązuje również do przedstawień świętych, którzy zrezygnowali z panowania, bądź abdykowali<sup>14</sup>. Podobne wyobrażenie atrybutu na portrecie alegorycznym jest zatem zapowiedzią wydarzeń, do których doszło dwa lata później. Już jednak w połowie 1792 roku Stanisław August snuł plany abdykacji, a nawet podawał je do publicznej wiadomości. W zamyśle króla złożenie korony miało się odbyć na obmyślonych przez niego warunkach<sup>15</sup>. Ta swoista ofiara z panowania miała zapewnić zachowanie choć części terytorium kraju przed zaborczością państw ościennych i w rezultacie przynieść monarsze wdzięczność i szacunek narodu<sup>16</sup>. Plany króla zniweczyła jednak caryca Katarzyna, która narzuciła nieszczęśnikowi własny scenariusz jego abdykacji.

Do wątku rezygnacji z urzędu nawiązuje również przywdziany przez króla szlafrok, który prezentuje Stanisława Augusta jako osobę prywatną, prowadzącą *vita*

*contemplativa* – rodzaj życia, które wiedli władcy wiekowi lub ci, którzy abdykowali<sup>17</sup>. W epoce nowożytnej, monarcha zamyślony, pogrążony w melancholii stał się symbolem władcy nieszczęśliwego<sup>18</sup>. Te właśnie treści odczytał w portrecie alegorycznym obdarowany nim dyplomata angielski William Gardiner, który określił wizerunek jako Pięte<sup>19</sup>.



Rozpacz, 1798 r.

Charakterystyczny kształt insygnium stanowi również nawiązanie do popularnego w okresie nowożytnym toposu korony królewskiej jako korony cierniowej. Tak właśnie postrzegał noszone przez siebie regalia Stanisław August, który wielokrotnie porównywał je do korony Męża Boleści, zaś swe panowanie do *ciernistej drogi*<sup>20</sup>. Metafora funkcjonowała wówczas szeroko, o czym świadczy jej obecność w literaturze i sztuce<sup>21</sup>. Zatem korona na portrecie z klepsydrą to regalia związane z cierpieniem znośnym przez Stanisława Augusta w czasie panowania. Podkreśla ten aspekt analogicznego kształtu insygnium na wizerunku Władysława Warneńczyka – króla niedocenianego i oskarżanego o zdradę<sup>22</sup>, a w którego losach Stanisław August odnalazł wspólny i jemu rys tragizmu.

Drugi z atrybutów – klepsydra – to zegar już wówczas nieużywany, pełniący na płótnie rolę *stricto* symboliczną. Wiąże się go zwykle z repertuarem motywów wanitatywnych. W ikonografii nowożytnej klepsydra jest jednak również symbolem życia ludzkiego<sup>23</sup>. W przypadku portretu alegorycznego instrument ten, z wyraźnie zaznaczoną przesypaną ilością piasku, odnosi się do panowania Stanisława Augusta, które w momencie



Sic transeo, 1697 r.

powstania wizerunku stanowiło dokładnie połowę dotychczasowego życia króla. Klepsydra to również atrybut personifikacji Wytrwałości i Pilności, odnoszący się do konieczności cierpliwego i ciągłego manipulowania zegarem w celu

zapewnienia jego regularności<sup>24</sup>. A zatem, układ klepsydry wstawionej w koronę to alegoria rządów Stanisława Augusta wypełnionych nieustannym pokonywaniem przeszkód i cierpień. Tę interpretację potwierdził sam monarcha w sierpniu 1793 roku w słynnej mowie grodzieńskiej zawierającej apologię jego panowania: *Co oni powiedzieli, com ja wystawił, azali dostateczne, aby przy tylu troskach umartwieniach, które uciskają wiek mój na usługach ojczyzny strawiony, tegom już więcej nie doznawał, aby cnotliwi obywatele mnie winę nieszczyć publicznych przypisywali, gdzie mojej nie było*<sup>25</sup>.

Alegorię rządów Stanisława Augusta należy odczytywać w kontekście sceny ukazanej za oknem, a ukazującej słońce prześwitujące przez ciemne chmury i rzucające blask na wysoką skałę pośrodku morza. Nieco bliżej krawędzi okna artysta p r z e d s t a w i ł



*Ut vidi vici*, 1697 r.

górze z małym domkiem u podnóża. Szczyt wzniesienia wieńczy wieża. W emblematyce promienie słoneczne przewyciężające burzowe kumulusy oznaczają zwycięstwo, które nadchodzi po ciężkich chwilach. Ciemne chmury to także symbol wrogów<sup>26</sup>. Tak ukazany triumf dobrej pogody odnosi się do wiary króla w nadejście lepszych chwil, co potwierdza także upozowanie monarchy, nawiązujące do przedstawięń wypatrującej światła personifikacji Nadziei<sup>27</sup>. Promienie słoneczne padające na skałę szczególnie zaś odnoszą się do wiary władcy w pomoc Opatrzności (Bóg jako skała, np. Ps 18,3), która stała się w tych najtrudniejszych dla Stanisława Augusta Poniatowskiego chwilach jedyną p o c i e h ą <sup>28</sup>.



*Bonum fallax*, 1688 r.

Odnajdujemy tu ślady słynnej dewizy *Dominus illuminatio mea* oraz nawiązanie do medali masonskich z lemmą *In te speravi* (Ps 71,5)<sup>29</sup>. Skała to również symbol cnoty *Constantia*. Stanisław August chciał zapewne dać odbiorcom

do zrozumienia, że wbrew przeciwnościom losu, a dzięki bożej Prowidencji, nie traci cnoty stałości, charakteryzującej człowieka sprawiedliwego<sup>30</sup>.

Z zapowiedzią abdykacji wiąże się bezpośrednio domek usytuowany u stóp góry, który odwołuje się do horacjańskiego przekonania o pierwszeństwie życia prowadzonego w ukryciu, z dala od zaszczytów i wysokich stanowisk<sup>31</sup>. Wieńcząca wzniesienie wieża zawiera prawdopodobnie konotacje negatywne – ten popularny w XVIII w. motyw filozoficznej izolacji myśliciela jest tu zapewne także symbolem ograniczeń duszy<sup>32</sup> oraz przeszkód napotykanymi przez króla w trakcie panowania. Całość



*Culmen honoris lubricum*, 1684 r.

przekazu uzupełnia atrybut ukazany po lewej stronie regnanta – częściowo przysłonięty przez purpurową kotarę globus ziemski. Można się tu dopatrywać nawiązania do popularnego toposu *Veritas filia Temporis*, ilustrowanego sceną odkrywania przez Czas Prawdy wyobrażanej jako naga kobieta. Wspomniany topos wiąże się z wielkim pragnieniem Stanisława Augusta, również wyrażonym w mowie grodzieńskiej, by została poznana prawda o nim samym i o jego panowaniu<sup>33</sup>.

\*\*\*

W trakcie badań udało mi się dotrzeć do informacji o 46 replikach i kopiach omawianego wizerunku. Świadczy to dobitnie o szerokiej skali jego upowszechniania, mającej służyć rozpropagowaniu treści zawartych przez króla w portrecie. Wiadomo również o przykładach recepcji tego zagadkowego konterfektu w wieku XIX<sup>34</sup>. Zgodnie z pragnieniem monarchy, usprawiedliwiający go przesłanie miało dotrzeć również do jak największej rzeszy potomnych. Niestety, zbyt erudycyjny i przez to nazbyt skomplikowany program ideowy rychło stał się niezrozumiały, także dla





# OGRODY U PODNÓŻA ZAMKU KRÓLEWSKIEGO W WARSZAWIE

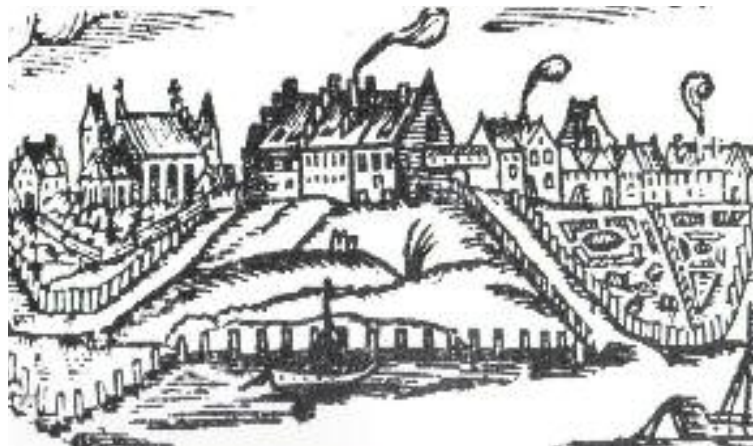
Magdalena Olszewska

Celem niniejszego artykułu jest próba wyznaczenia faz historii ogrodu Zamku Królewskiego w Warszawie. Ogród ten znajduje się do dziś na zboczu skarpy, na której wznosi się cała budowla zamkowa. Postaram się przedstawić jak teren ten był przekształcany przez wieki aż do czasów współczesnych.

## Usytuowanie Zamku Królewskiego i założenia ogrodowe na Skarpie Wiślanej

Skarpa Warszawska od wieków pełniła doniosłą rolę w pejzażu miasta, kształtowała jego większą część i stanowiła naturalną granicę, która uniemożliwiała sforsowanie grodu książęcego. Z czasem zaczęto dostrzegać jej walory krajobrazowe. Odpowiednie jej zagospodarowanie tworzyło miejsca, z których rozciągał się malowniczy widok na okolicę. Zaczęto więc sukcesywnie zakładać na jej zboczu liczne

Zamek Królewski pełnił przede wszystkim funkcje reprezentacyjne i oficjalne. Już od czasu przełomu XIII i XIV wieku był siedzibą książąt mazowieckich, by pod koniec XVI wieku stać się siedzibą reprezentacyjną monarchy. Większość władców jednak w nim nie mieszkała. Mieli własne rezydencje poza miastem. Władca, magnat, z racji swojej pozycji powinien posiadać pałac z ogrodem. Takie realizacje powstały na skarpie warszawskiej – wyjątkowo dogodnym miejscu, z którego rozciągał się wspaniały krajobraz<sup>2</sup>.



Najstarszy widok Warszawy, fragment z Zamkiem Królewskim (*Constitucje Statua i Przywileje...*, Kraków 1581)

rezydencje, pałace, wille, kościoły i klasztory. Świetna lokalizacja łączyła zatem funkcje obronne z reprezentacyjnymi, które w późniejszym okresie stały się priorytetowe. Te wspaniałe warunki zachęcały do zakładania nowych realizacji z wielkimi ogrodami opadającymi ku Wiśle. Zabezpieczenie rezydencji łączyło się z umiejętnym zagospodarowaniem terenu by ziemia nie osuwała się i nie narażała zabudowań na zniszczenie<sup>1</sup>.

## Ogród zamkowy – od jego początku do czasów ostatniego rozbioru

Ogród Zamku Królewskiego w Warszawie był integralną częścią rezydencji. Towarzyszył jej od czasów książąt mazowieckich, aż do panowania Stanisława Augusta. W każdym okresie pełnił inną funkcję i miał inne znaczenie dla mieszkańców Zamku. Hodowano w nim warzywa, sadzono kwiaty. Był miejscem reprezentacyjnym,

świadczącym o bogactwie i pozycji właściciela, a także wykształceniu w dziedzinie sztuki. Miał stwarzać warunki do odpoczynku, aby na chwilę oderwać się od otaczającej rzeczywistości i pozwolić sobie na refleksję.

Schyłek XIII wieku to najprawdopodobniej czas, w którym zwiększyła się ilość osób zamieszkujących teren późniejszego Zamku i jego okolic. Łączyć to zjawisko można z przebudową jego otoczenia. Przypuszcza się, że pod wpływem zmiany poziomu wody w Wiśle, przekształceniu uległy warunki przewozowe. *Stracił wówczas na znaczeniu strzegący przeprawy gród w Jazdowie*<sup>3</sup>. Wraz z późniejszym rozwojem grodu, przypadającym na pierwszą połowę XIV wieku, napływająca do miasta ludność zaczęła dostrzegać jego korzystne położenie i postanowiła osiedlić się tutaj. Warszawa stała się miejscem, które było coraz częściej odwiedzane. W tym czasie ogród książęcy zaopatrywał jedynie dworski stół. Natomiast ogród ozdobny mógł istnieć na terenie późniejszego pałacu Pod Błachą tuż przy murach obronnych miasta. Jak się wydaje mógł być nieco oddalony od murów siedziby książęcej, co jednak nie przeszkadzało w jego podziwianiu. Dodatkową atrakcją był przepiękny widok rozciągający się na Wisłę i jej otoczenie<sup>4</sup>.

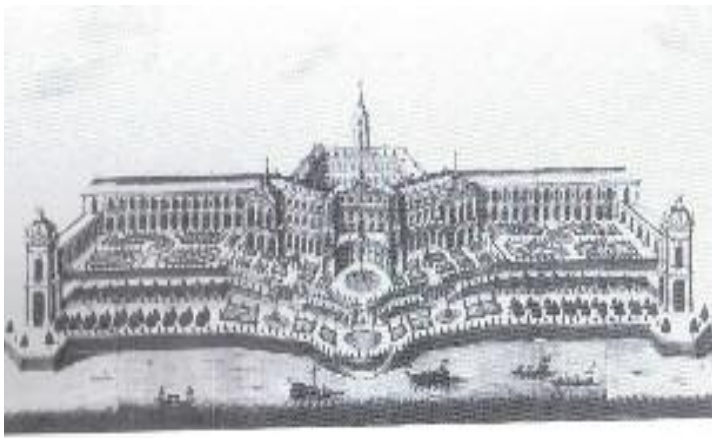
W połowie XV wieku na terenach skarpy wiślanej znajdowały się ogrody użytkowe, z których część należała do Zamku, a część była użytkowana przez mieszczan. Jak zakłada Teresa Zarebska wraz z rozpoczęciem prac związanych z rozbudową Domu Wielkiego i domniemaną obecnością na dworze Bony, mógł zrodzić się pomysł stworzenia w ogrodzie węższego tarasu, który miałby przylegać do murów Zamku (kolejny miałby powstać za czasów Zygmunta Augusta, albo dopiero za Zygmunta III). Obok znajdowały się liczne spichlerze i zabudowania gospodarcze, był tam również niewielki ogród ozdobny<sup>5</sup>.

Po wyjeździe Bony z Warszawy na Zamku pozostała jej najmłodsza córka Anna Jagiellonka. To ona zajęła się dalszym rozwojem ogrodów zamkowych, podczas przebudowy Zamku<sup>6</sup>. W 1578 roku część ogrodu przylegającą do zamieszkiwanego przez nią Dworu Mniejszego mogła

uzyskać właściwy epoce renesansowy kształt. Jego wygląd utrwalał widok na drzeworycie przedstawiającym najstarszy widok Warszawy z 1581 roku – jednocześnie jest to pierwsze przedstawienie ogrodu Zamku<sup>7</sup>. Wynika z niego, że ogród podzielony był już na dwie części i sięgał aż do brzegu rzeki<sup>8</sup>. Cały był otoczony drewnianym parkanem. Jedna z jego części pełniła funkcje użytkowe, druga ozdobne. Kształt kwater ozdobnych inspirowany był wzorami niderlandzkimi. Rabaty z tego okresu zazwyczaj porośnięte były grupami kwitnących roślin ozdobnych, krzewami lub wykwitniętymi przyszyżonymi drzewkami. Charakterystyczne dla tego typu ogrodu były różnokolorowe naczynia z różnymi roślinami. Na rycinie Abrahama Hogenberga<sup>9</sup> w prawej części ogrodu możemy zauważyć niewielkie skupisko drzew. Prawdopodobnie poprzedzały one łaźnię – *byłby to więc autonomiczny ogród towarzyszący, jak w starożytności, temu ważnemu urzędzeniu*<sup>10</sup>. W części parterowego założenia ogrodu można było odpocząć w cieniu<sup>11</sup>.

Okres wazowski przyniósł liczne zmiany w wyglądzie rezydencji zamkowej i ogrodu. Przebudowę Zamku zajęli się Giovanni Trevano i Matteo Castello. Prace trwały od 1597 do 1611 roku, czyli w czasie kiedy Zygmunt III zdecydował się przeobrazić Warszawę na miasto sejmowe i rezydencjonalne. Wtedy też rozpoczęła się budowa muru otaczającego skarpe. Była ona dodatkowo broniona przez dwa

bastiony. Prace te wymusiły dokonanie pierwszej w historii skarpy regulacji (wyrównanie powierzchni ziemi) i zniszczyły ogród Anny Jagiellonki, z którego pozostało jedno wielkie drzewo. Na miejscu dawnego ogrodu znajdowała się teraz łaźnia, która z kolei została zniszczona podczas budowy pałacyku Karola



Johann Friedrich Karcher (?), Matthäus Daniel Pöppelmann (?), Projekt przebudowy Zamku, elewacja ogrodowa (niezrealizowany), przed 1715, rys. ok. 1740, Jan Joachim Daniel Jauch (?), (Muzeum Narodowe w Warszawie)

Ferdynanda około 1640 roku<sup>12</sup>. Czasy panowania Zygmunta III to okres, w którym zaczęto świadomie łączyć wnętrze Zamku z ogrodem i widokiem rozpościerającym się ze skarpy. Poprzez nowe zagospodarowanie terenu można było uwydatnić walory krajobrazowe. Ogród rozwijał się pod okiem króla pasjonata sztuki<sup>13</sup>. W przestrzeni ogrodu zbudowano wieżę-altanę, z której rozciągał się wspaniały widok. W niej na parterze król miał gabinet otwarty. W tym

samym czasie została wybudowana klatka schodowa, której celem było łączenie wnętrza Zamku z ogrodem. Dodatkowo utworzono taras, z którego można było podziwiać ogród.

Za czasów kolejnych Wazów prowadzono dalsze prace, które miały na celu w inny sposób łączyć wnętrze Zamku z ogrodem. Około 1640 roku wykonano galerie oparte

poziomie rezydencji królewskiej, były tam drzewa owocowe, które miały nawiązywać do bogactwa rajskiego ogrodu, a łazienka-grota przypominała o miejscu do odpoczynku i spokoju. Dodatkowo z tarasu rozciągał się wspaniały widok<sup>18</sup>.



Widok Zamku Królewskiego od strony Wisły (L. Schmidtner, *Zbiór celniejszych Gmachów Miasta Stołecznego Warszawy*, Warszawa 1823)

na arkadach, które podtrzymywały taras widokowy. Wystarczyło wyjść z pokoi królewskich, aby napawać się przepięknym krajobrazem. Prawdopodobnie na terenie szesnastowiecznego sadu pomiędzy południowo-wschodnim skrzydłem a krawędzią skarpy, założono między drzewami kwiatowe rabaty. Jak zauważył Adam Jarzębski w wierszu zamieszczonym w *Gościńcu, abo opisanu Warszawy z 1643 roku: Aż tam drzewka cudzoziemskie, / Jak u Pana, nie ziemiańskie, / Pomorańcze, figi rosną [...] / Cytryny, także oliwne, / Kapary, owoce dziwne [...]*<sup>14</sup>. Należy dodać, że w 1639 roku ustawiono wśród nich klatkę z ptakami, a w 1650 roku fontannę z brązu (autorstwa Daniela Tyma) i fontannę alabastrową, zbudowaną ze specjalnie sprowadzonego do tego celu alabastru z Krakowa<sup>15</sup>. Maria Ludwika Gonzaga rozwinęła w zamkowym ogrodzie modę na prowadzenie badań naukowych na wysokim poziomie zakładając pierwszy w Polsce ogród botaniczny, gdzie kolekcjonowała wyjątkowe gatunki roślin i zwierząt<sup>16</sup>. Ogród był dla królowej wyjątkowym miejscem. Zawsze chętnie spędzała w nim dużo czasu, tu także umarła<sup>17</sup>.

Za czasów Jana Sobieskiego do Altany dobudowano dwukondygnacyjną łazienkę według projektu Augustyna Locciego. Miała ona przypominać grootę. Było to miejsce, w którym król odpoczywał od dworskiego zgiełku, zażywał kąpiele, jadł obiad, czytał, a z piętra łazienki podziwiał wspaniałe widoki. Siedemnastowieczny ogród stał się udaną realizacją, która łączyła w sobie liczne elementy baroku. Oprócz wspaniałych parterów świadczących o wysokim

Epoka saska to czas wielkiej przebudowy Zamku – powstaje potężne skrzydło wschodnie z ryzalitami. Prace nie omijają też ogrodu, który od tej pory miał stać się założeniem łączącym się ściśle z architekturą Zamku – być przestrzennym uzupełnieniem jego wnętrza, a rozplanowanie miało komponować się z nowo powstającym skrzydłem budowli. Ogród tworzyć miał część Zamku, która podobnie jak barokowa elewacja, byłaby podziwiana od strony rzeki.

Istniało wiele pomysłów, jak mogłoby wyglądać skrzydło saskie. Podobnie było z koncepcjami dotyczącymi samego ogrodu. Proponowano utworzenie trzech basenów z fontannami. Ogród miał być ukształtowany regularnie i symetrycznie, z przecinającymi się prostymi alejami. Partery planowano według barokowych różnorodnych i bogatych wzorów. Ostatecznie to od tej strony Zamku miał powstać ogród reprezentacyjny. Był niestety zbyt kosztowny jak na ówczesne realia. Plany te nie zostały zrealizowane za żadnego z Wettinów<sup>19</sup>. Jedynie wzdłuż zrujnowanego muru obronnego z czasów Wazów, po wcześniejszym rozebraniu jego górnej części, zbudowano w latach 1748-1750<sup>20</sup> tak zwaną Wielką Oficynę<sup>21</sup>, która znajdowała się wzdłuż skarpy u jej stóp<sup>22</sup>. W jej komnatach zamieszkiwać miała służba zamkowa Augusta III, która nie mieściła się już w budynku Dworu Mniejszego, gdzie była też kuchnia<sup>23</sup>. Dodatkowo oficyna wzmacniała skarpe, która teraz została obciążona nowym skrzydłem Zamku. Pod koniec dziewiętnastego wieku

nazywano ją *parapetem murów z dolnymi sklepami od Wisły*<sup>24</sup>. Miała około 195 m długości. Od strony Wisły prezentowała się trzydziestoma sześcioma ślepymi arkadami. Na północ od oficyny znajdowały się budynki służące burgrabiemu zamku. Obok, prostopadle do Wisły znajdował się drewniany budynek, gdzie mieściły się królewskie stajnie, wozownie i magazyny.

Ogród ozdobny został ograniczony do niewielkiej trójkątnej powierzchni tuż przy południowo-wschodnim skrzydle. Założono w tym miejscu nowy parter według ówczesnej mody<sup>25</sup>. Ogród ten był połączony ze skrzydłem Zamku dwoma wejściami i był przede wszystkim przestrzenią prywatną – podobnie jak inne europejskie realizacje ogrodowe. Taki ogród zazwyczaj łączył się z apartamentami królewskimi, a sam król w owym *sekretnym ogrodzie* mógł odpoczywać z dala od codziennego zgiełku<sup>26</sup>.

Wiek XVIII to czas kiedy w myśl popularnej wówczas zasady pałac staje się dominantą architektoniczną wobec otaczającego go ogrodu<sup>27</sup>. Stanisław August – miłośnik i znawca nauk i sztuk pięknych – oprócz wykonania prac wewnątrz Zamku miał pewne plany co do

Za czasów Poniatowskiego powstały tylko dwie drewniane galerie łączące Zamek z Wielką Oficyną. Dla mieszkańców oficyny przyległe tereny stały się przydomowymi ogródkami. W latach 1781-1782 na życzenie króla zrealizowano jedynie nowe budynki stajenne, mieszczące się od tej pory po obu stronach ulicy Grodzkiej na wysokości pałacu Pod Blachą. Wokół Wielkiej Oficyny posadzono dwurzędową aleję i wytyczono drogę, która prowadziła od Dziedzińca Kuchennego do przystani u podnóża skarpy. Na górnym tarasie znajdowały się rośliny w donicach w białoczerwono-zielone pasy. Były to np. ulubione drzewka pomarańczowe króla oraz inne gatunki z podwarszawskich hodowli, które możemy zobaczyć na obrazie Bernarda Bellotta zwanego Caneletto *Widok Warszawy z tarasu Zamku Królewskiego z 1772 roku*. W poszczególnych partiach ogrodu rosły też inne drzewa. Pozbawiony starannej opieki ogród zaczął się swobodnie rozrastać. Na miejscu ozdobnego ogródka od strony południowo-wschodniego skrzydła powstał w tym czasie maneż i aleja dla spacerowiczów. Część ta przestała istnieć wraz z powstaniem Biblioteki Królewskiej w latach 1784-1786<sup>29</sup>.



A. Matuszkiewicz, *Zamek od strony tarasu (Album widoków i okolic Warszawy, Warszawa 1859)*

zagospodarowania jego części ogrodowej. Na projektach Victora Louisa i Jakuba Fontany ogród jawi nam się jako wielkie założenie symetryczne i regularne. Planowano odsunąć koryto rzeki od skarpy. Według projektu Fontany miał powstać maneż, a według pomysłu Merliniego – geometryczny ogród z fontanną w jego centralnym miejscu. Całość miała być gęsto otoczona drzewami. Część z tych pomysłów została wykorzystana dopiero w okresie Królestwa Polskiego, w ramach prac prowadzonych przez Jakuba Kubickiego<sup>28</sup>.

Na obrazie Bellotta *Widok ogólny Warszawy od strony Pragi z 1770 roku* widzimy najbardziej okazałą panoramę Warszawy. Jak wspomina ówczesna *Wielka Encyklopedia Francuska*, położenie Warszawy, zbudowanej u krańca rozległych równin wznoszących się tarasami nad Wisłą, tworzy piękny widok<sup>30</sup>. Na obrazie Canaletta dostrzegamy też miejsca przeznaczone na pracownię rzeźbiarską i magazyny. Zbocze skarpy nie jest na nim rozplanowane – pokrywa je przypadkowa roślinność, pojedyncze drzewa.



### Ogród od roku 1795 do powstania Arkad Kubickiego

Rok 1795 to ostatni moment, w którym możemy podziwiać bogactwo rezydencji królewskiej. Zaraz po trzecim rozbiorze, od 1796 roku Zamek stał się siedzibą władz pruskich i był sukcesywnie niszczone i grabiony. Tylko sporadycznie starano się zadbać o jego wygląd, w związku z przyjazdami króla Fryderyka Augusta III w latach 1798, 1802, 1805. Tuż przed końcem panowania władz pruskich w 1806 roku zniszczono szyby, a wody opadowe zamiast rynnami spływały po ścianach budowli oraz tarasami, aż do Wisły<sup>31</sup>.

W okresie Księstwa Warszawskiego myślano o uporządkowaniu skarpy. Ówczesnym realizatorom w całej koncepcji przeszkadzał budynek Wielkiej Oficyny, który zamykał ogród. Postanowiono więc zasłonić piętro oficyny od strony Zamku topolami włoskimi. W kolejnych latach powstawały tam nowe zabudowania, a droga wzdłuż oficyny stała się popularną ulicą miejską (ul. Boczna). W 1812 roku powstał projekt Wilhelma Henryka Mintera, który zakładał „uporządkowanie” tych terenów. W rezultacie powiększono jedynie istniejący tam skład drewna<sup>32</sup>.

Początek Królestwa Polskiego zapowiadał się pomyślnie dla Zamku. Zaczęto myśleć o budowach zakrojonych na szeroką skalę. Wiązało się to przede wszystkim z postacią nowego króla Polski, którym był car Rosji. Rozpoczęto prowadzenie prac remontowych związanych z rozbudową Zamku, nad którymi pieczę sprawował Jakub Kubicki<sup>33</sup>. Projektował on budowę dodatkowego skrzydła symetrycznie do biblioteki stanisławowskiej, w którym miała powstać oranżeria. Próbował także połączyć rzekę z budowlami zamkowymi i dodatkowo chciał odpowiednio rozplanować przeciwległy brzeg praski (Praga od czasów Księstwa Warszawskiego pełniła funkcje obronne). Dążył do klasycystycznego ujednoczenia całej bryły zamkowej. Jego plany wiązały się częściowo z niezrealizowanymi pomysłami z epoki stanisławowskiej<sup>34</sup>. Z wielkich zamierzeń zrealizowano tylko część – Arkady Kubickiego – ostatnią wielką realizację w historii Zamku.

Jakub Kubicki dokończył osuszanie terenu. Równocześnie przystąpił do pracy nad założeniem ogrodowym chcąc pogodzić funkcje ogrodu służącego do rekreacji i spacerów, z funkcją komunikacyjną – ulicą Boczną<sup>35</sup> (o swoim założeniu pisał *sklepiona ulica*<sup>36</sup>), która prowadziła z Nowego Miasta w kierunku Mariensztatu<sup>37</sup>. Rozwiązanie to umożliwiło spacerowanie w przestrzeni ogrodu, a ruch uliczny nie zakłócał ogólnego spokoju, jaki panował w parku. Pomysł Kubickiego okazał się dość prosty, ale realizował wszystkie niezbędne

wcześniejsze założenia. Aby połączyć oba ogrody – ten na skarpie i nad Wisłą – musiał dokonać pewnych zmian. W latach 1817-1821<sup>38</sup> rozebrano drugą kondygnację oficyny, a następnie zasypano jej pozostałość ziemią (prawdopodobnie na wysokość sklepienia). Następnie narzucono ziemi na grubość około czterech metrów<sup>39</sup>, co dodatkowo miało zabezpieczyć skarpe przed osuwaniem<sup>40</sup>. Powstała budowla, która miała około 195 m<sup>41</sup> długości i 9,5 m szerokości i składała się z siedmiu arkad. Pomiedzy nimi znajdowały się owalne okna doświetlające wnętrze. Całość zwieńczona została gzymsem z niską balustradą<sup>42</sup>.

Wraz z wybudowaniem arkad urządzono nowy ogród zamkowy. Oba tarasy połączono wielkimi dwubiegowymi schodami, które posiadały podest. Zagospodarowaniem ogrodu zajmował się ogrodnik Strobel wraz z pracownikiem zamkowym Janem Kopijewskim<sup>43</sup>.

Efektom prac był ogród zamkowy, który porównywano do ogrodu wiszącego. Część u podnóża skarpy o powierzchni około jednego hektara została zaprojektowana przez Kubickiego. Pozostałą część terenu podniesiono, aby ocalić go przed wylewami rzeki<sup>44</sup>. Regularny ogród, oparty na późnobarokowej koncepcji, był kształtowany poprzez drogi prowadzące w kierunku Wisły, które miały promieniście rozchodzić się ze środkowej części zamku<sup>45</sup>. Kubicki proponował podzielenie ogrodu alejami i ścieżkami, które zbiegać się miały ku centralnie położonym schodom w środkowej partii arkad. Nad brzegiem rzeki zaprojektowano szerokie schody mające umożliwić zejście do Wisły<sup>46</sup>. Architekt chciał dodatkowo rozszerzyć całe założenie przez odpowiednie zagospodarowanie terenów na Pradze – regularnie wytyczone aleje ze swobodnie poprowadzoną roślinnością<sup>47</sup>. Okazały projekt Kubickiego miał łączyć w sobie elementy sztuki ogrodowej i urbanistycznej, które tworzyły znakomitą całość, właściwą dla dojrzałego klasycyzmu.

Antoni Zalewski w drugiej połowie XIX wieku określił widok Zamku jako *najpiękniejszy niewątpliwie widok całej Warszawy, sięgający gdzieś w dal, aż poza Wisłę, Pragę i Grochów*<sup>48</sup>. Kubicki nadał Zamkowi niezwykle wygląd, a widok od strony Pragi w XIX wieku uważany był za *najpiękniejszą panoramę Warszawy*<sup>49</sup>.

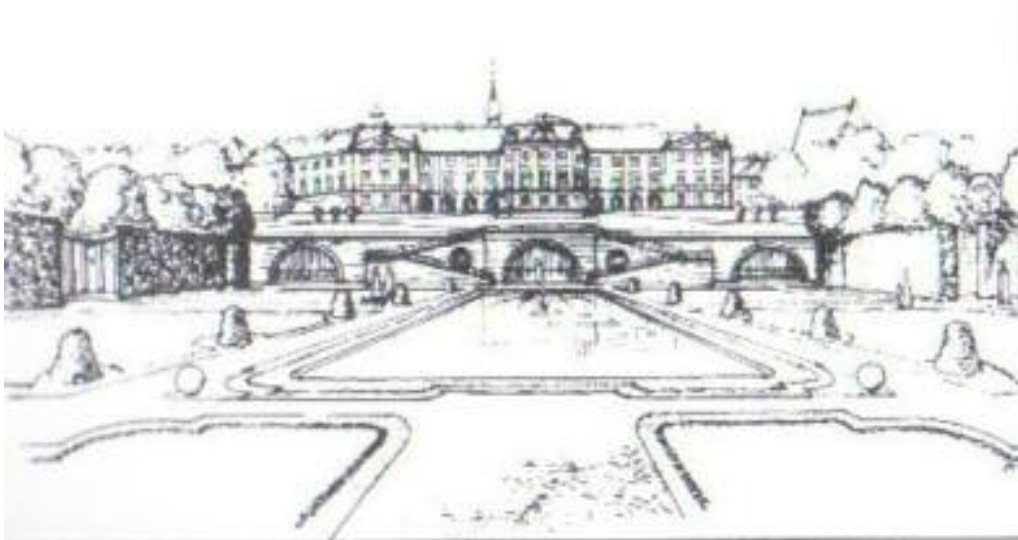
### Dalsze losy ogrodu – od 2. połowy XIX wieku po dzień dzisiejszy

Wraz z drugą połową dziewiętnastego wieku nadchodzi nienajlepszy okres dla ogrodu zamkowego. Początkowo dolny ogród był jednym z bardziej popularnych miejsc przeznaczonych do spacerowania dla mieszkańców miasta. Park ten mimo niewielkiego terenu był bardziej

atrakcyjny od Ogrodu Krasińskich i Ogrodu Saskiego. Stało się tak dlatego, że w swoich granicach posiadał dostęp do rzeki. Układ ogrodu z czasem stał się coraz bardziej swobodny – krajobrazowy. Jego ukształtowanie nie jest już dopełnieniem bryły Zamku, a elementy, które próbowano wcześniej odpowiednio ukształtować zacierają się już całkowicie<sup>50</sup>.

Widok na ogród został częściowo przysłonięty, wraz z częścią pałacu Pod Blachą, podczas budowy wiaduktu Pancera w latach 1844-1846, pełniącego funkcje komunikacyjne i mostu Kierbedzia, który przecinał Wisłę w kierunku Pragi (Nowy Zjazd widoczny jest na obrazie Jana Seydlitza *Zamek i wiadukt*, ok. 1855, Muzeum Narodowe w Warszawie)<sup>51</sup>.

kształtowana. W dziewiętnastym wieku pojawiła się fontanna i ozdobny namiot pełniący funkcję altany. Następnie zbudowano dwie fontanny na osi elewacji saskiej: na Arkadach i górnym tarasie. Ogród wypełniony był kwietnikami i różnego rodzaju kompozycjami egzotycznych roślin w donicach. Jednak w drugiej połowie XIX wieku był coraz bardziej zaniedbany. Za sprawą ulokowania w Arkadach od 1831 roku stajni ich wygląd uległ sukcesywnemu pogorszeniu. Od tego czasu nie istniała już *sklepiona ulica*<sup>55</sup>, a w 1837 roku na Zamku mieszkało 260 osób i cztery rotty wojska<sup>56</sup>. W 1839 lub 1840 roku Arkady zostały całkowicie zamurowane co można zobaczyć na litografii Alfonsa Matuszkiewicza *Zamek od strony tarasu* z 1859 roku. Dolny ogród stał się miejscem do ćwiczeń wojskowych co widać na litografii Marcina Zaleskiego<sup>57</sup>



J. Bogdanowski, Jeden z niezrealizowanych projektów przyszłego ogrodu Zamku Królewskiego, 1994

Fritz Wernick, zwiedzający Warszawę w 1876 roku podziwiał bogactwo miasta, jednocześnie ubolewał nad jego stanem. Żał mu było tych wszystkich pięknych pałaców, które straciły swoich właścicieli i teraz były przeznaczone na urzędy, szkoły i pomieszczenia dla wojska. Umiał jednak sięgnąć wyobraźnią do czasów ich świetności. W swoich opisach Warszawy wspominał o ogrodzie zamkowym z czasów saskich, gdzie *na spadzistym stoku skarpy wybudowano wówczas rzędy pięknych, stopniowo opadających ku Wiśle tarasów*<sup>52</sup>.

Na skarpie zamkowej nie wprowadzano większych zmian (posadzono orzechy włoskie, uprawiano maliny, agrest, porzeczki, truskawki, a co najdziwniejsze w 1832 roku w ogrodzie miał przebywać jeleń)<sup>53</sup>. Nad ogólnym porządkiem czuwali ogrodnicy F. Kasiński i Jan Kopijewski<sup>54</sup>, jednak rozrastająca się na górnym tarasie roślinność nie była przez nich w żadnym stopniu

*Zamek Królewski od strony Wisły* z lat 1831-1835. W latach pięćdziesiątych na terenie ogrodu wzniesiono koszary i stajnie kozaków<sup>58</sup>, natomiast w latach 1863-1874 utworzono tam koszary kawalerii wojskowej<sup>59</sup>.

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 roku Zamek stał się znowu gmachem reprezentacyjnym. Prowadzono prace restauracyjne. Do 1926 roku badania nad Zamkiem prowadził Kazimierz Skórewicz – naczelnik Państwowego Zarządu Gmachów Reprezentacyjnych Rzeczypospolitej<sup>60</sup>. W swoich pracach badawczych uwzględnił również ogród – proponował symetryczne założenie z wielkimi schodami i basenem (który miał być połączony kanałem z rzeką – wtedy powstałby dostęp dla żaglówek i motorówek) w dolnej części ogrodu. Całość miała być otoczona ogrodzeniem z dwiema wieżami.



W dwudziestoleciu międzywojennym budynki w ogrodzie zajmowała kompania zamkowa. Dziko rozrośniętą roślinność i drzewa odpowiednio wycięto odsłaniając elewację zamkową. W ich miejsce sukcesywnie sadzono kwiaty, a obok tarasów postawiono ławki i wytyczono alejki. Od 1927 roku opiekę nad Zamkiem sprawował Adolf Szyszko-Bohusz, który w latach trzydziestych XX wieku przedstawił Komitetowi dla Spraw Odnowienia Zamku projekt dotyczący uporządkowania dolnej części podzamcza. Wzorując się na planach Kubickiego proponował przeprowadzenie ruchu ulicą Bugaj. Pragnął także usunąć koszary, budynki mieszkalne urzędników kancelarii cywilnej i wojskowej prezydenta Rzeczypospolitej, co ostatecznie zrealizowano w 1937 roku. Szyszko-Bohusz, bardziej architekt-kreator niż konserwator, traktował koncepcję ogrodową bardzo swobodnie. Chciał stworzyć „coś nowoczesnego”, co równocześnie korespondowałoby z fasadą Zamku. Ostatecznie myślał o urządzeniu basenu wokół którego miałby znajdować się symetryczny ogród z wąskimi alejkami. Całość miała być otoczona szpalerami drzew. Dodatkowo zamontowane oświetlenie miałyby podkreślać wrażenie wizualne obiektu. Z racji kolejnych wypadków politycznych nie udało się do końca zrealizować wszystkich planów<sup>61</sup>. Arkady w tym czasie służyły jako garaż kancelarii prezydenta Ignacego Mościckiego.

Po wojnie nie starano się zabezpieczać tej części ogrodu, która przetrwała lata zawieruchy wojennej. Cały ogród poddawany był ciągłemu niszczeniu – w tym bowiem miejscu składowano wszystkie ocalałe elementy zamkowe. W latach sześćdziesiątych swoje magazyny miał tam Zespół Pieśni i Tańca Wojska Polskiego<sup>62</sup>.

W 1960 roku na zlecenie Miejskiego Przedsiębiorstwa Robót Drogowych z terenu Arkad zostały usunięte wszystkie oryginalne elementy architektoniczne pochodzące z Zamku<sup>63</sup>. Powojenna realizacja Wisłostrady, ingeruje w przestrzeń miasta, które było jednolicie połączone z rzeką i nieodwracalnie niszczy założenia, o które zabiegano przez wieki.

Remont Arkad Kubickiego trwa już z przerwami od 1995 roku (pierwsze prace wiązały się ze wzmocnieniem skarpy poprzez wybudowanie ściany oporowej)<sup>64</sup>. Ta kosztowna realizacja ma być ukończona w najbliższych latach. Oryginalnym fragmentem będzie korytarz z przelomu XVII i XVIII wieku. Wcześniej, kiedy rzeka sięgała murów obronnych Zamku, właśnie nim spływała woda deszczowa ze skarpy (i wody gospodarcze z Zamku<sup>65</sup>). Zostanie odtworzony także cały ogród. W Arkadach zlokalizowana będzie sala teatralno-konferencyjna, restauracja, sklep z pamiątkami. W części środkowej przewiduje się wejście do Zamku, recepcję oraz kasy, skąd dalej poprowadzą nas ruchome schody. Według planów w ogrodzie będą alejki otoczone wysoką i niską roślinnością, z zamontowaną pośrodku fontanną<sup>66</sup>. W części dolnego tarasu sukcesywnie sadzone są nowe drzewa i rośliny<sup>67</sup>.

Pamiętajmy o tym, że rekonstruowane teraz Arkady, oprócz Biblioteki Królewskiej, to niemal jedyna oryginalna realizacja, która przetrwała czasy wojenne zespołu Zamku Królewskiego.

Miejmy nadzieję, że rekonstrukcja, która ukaże się już niedługo naszym oczom zaspokoi wszelkie oczekiwania, uwzględni piękno walorów krajobrazowych i pozwoli nam się cieszyć z tak zakończonego projektu.

#### TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY SEMINARIJNEJ NAPISANEJ POD KIERUNKIEM KS. DRA JANUSZA NOWIŃSKIEGO

<sup>1</sup> W. Fijałkowski, *Słowo wstępne w: Skarpa Warszawska. Materiały sesji naukowej. Warszawa, 28-29 maja 1993*, pod red. B. Wierzbickiej, Warszawa 1993, s. 7; J. Rogulska, *Przemiany funkcjonalno-przestrzenne wzdłuż Skarpy Wiślanej w XIX i XX wieku i ich prognostyczna wymowa w: Skarpa Warszawska...*, s. 49.

<sup>2</sup> Przykładami miejsc, gdzie budowle dopasowano do naturalnych warunków są też: Jazdów, pałac Kazimierzowski, pałac Marii Kazimierzy na Marymoncie czy Henryka Brühla na Młocinach, pałac Stanisława Koniecpolskiego, pałac Adama Kazanowskiego, Łazienki Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. W. Fijałkowski, *Zapomniane ogrody barokowej Warszawy w: Pałac w ogrodzie. Materiały sesji*

*naukowej. Warszawa 21-22 maja 1998*, pod red. B. Wierzbickiej, Warszawa 1999, s. 121.

<sup>3</sup> Cyt. za: M. Szafrńska, *Ogród Zamku Królewskiego w Warszawie*, Warszawa 1994, s. 7.

<sup>4</sup> Tamże, s. 8.

<sup>5</sup> Tamże, s. 11; T. Zarebska, *Warszawskie rezydencje królewskie oraz ich ogrody w drugiej połowie XVI wieku w: Pałac w ogrodzie...*, s. 54.

<sup>6</sup> Prace budowlane były prowadzone przez Giovanniego Battistę Quadro i Jakuba Paara za czasów Zygmunta Augusta w latach 1563-1571.

<sup>7</sup> Zamieszczony w *Constitucie Statua y Przywileie...*; Szafrńska, dz. cyt., s. 13.

<sup>8</sup> Pomiędzy nimi znajdowała się droga, która prowadziła od Wisły w stronę Dworu Mniejszego. M. Pastewka, *Od fortyfikacji wazowskich do Arkad Kubickiego – zabudowa zbocza Skarpy Zamkowej*, „Mazowsze. Dziedzictwo i Kultura”, IX, 2001, nr 14, s. 19.

<sup>9</sup> Rycina zamieszczona została w dziele Georga Brauna *Theatrum praecipuarum totius mundi liber sextus Coloniae* z 1618 roku. Szafrńska, dz. cyt., s. 14.

<sup>10</sup> Tamże, dz. cyt., s. 14.

<sup>11</sup> Tamże, dz. cyt., s. 14; Zarebska, dz. cyt., s. 40.

<sup>12</sup> Jak podaje Pastewka mógł być wybudowany w latach 1635-1643 na terenie skarpy i częściowo umiejscowiony na murach fortyfikacji Zamku. Pastewka, dz. cyt., s. 23.



- 13 Szafrńska, dz. cyt., s. 20; Zarębska, dz. cyt., s. 56-58.
- 14 Cyt. za: A. Jarzębski, *Gościniec albo opisanie Warszawy*; Warszawa 1643, reprint oprac. I. Chrzanowski, Warszawa 1909.
- 15 H. Kordus, *Ogrody Zamku Warszawskiego* w: *Siedem wieków Zamku Królewskiego w Warszawie. Materiały z sesji Komisji Naukowej przy Obywatelskim Komitecie Odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie, która odbyła się w dniach 16-17 II 1972 r. w Muzeum Historycznym miasta stołecznego Warszawy*, Warszawa 1972, s. 223.
- 16 Jak dowiadujemy się z jej listów, bardzo cierpiała dowiadując się o kolejnych zniszczeniach dokonywanych przez Szwedów. Co ciekawe w czasie oblężenia prawego brzegu Wisły podczas walk ze Szwedami w 1656 roku królowa osobiście miała odpalać działo umieszczone na tarasie skierowane w stronę nieprzyjaciela. L. Wyszacki, *Zamek Królewski, Dzieje - wydarzenia - ludzie - odbudowa*, Warszawa 1978, s. 72.
- 17 Szafrńska, dz. cyt., s. 19-22.
- 18 Tamże, s. 19-22.
- 19 Kordus, dz. cyt., s. 225.
- 20 Według innych źródeł została wybudowana w latach 1765-1766, kiedy prawdopodobnie wykonano pierwsze piętro Oficyny (przekształcając „Sklepy Dawne” – nieścisłość wynika z różnych planów pokazujących Oficynę wykonanych w różnym czasie. Pastewka, dz. cyt., s. 24-28; Z. Świechowski, *Zakres i wyniki badań archeologicznych na obszarze Zamku Królewskiego w Warszawie*, w: *Restytucja Zamku Królewskiego w Warszawie*, pod red. T. Polaka, Warszawa 2001, s. 51; M. Wrede, *Piwnica Watsona i „pobudowy tarasowe” Gordonów: Z badań nad skarpą wschodnią Zamku Królewskiego*, „Rocznik Warszawski”, 2002, nr 28, s. 94.
- 21 Wielką Oficynę nazywano również Oficyną Tarasową oraz Stancjami Saskimi. Szafrńska, dz. cyt., s. 25; Wrede, dz. cyt., s. 81.
- 22 W latach czterdziestych XVII w. mógł powstać budynek określany jako „Sklepy Dawne”. Miały to być pomieszczenia gospodarcze i magazyny. Ich funkcje wiązano z utworzonym w tym czasie portem rzeczny. A w późniejszym okresie na tym miejscu miała powstać Wielka Oficyna. Pastewka, dz. cyt., s. 24.
- 23 W późniejszym okresie za czasów Stanisława Augusta mogła się tam znajdować pralnia, liczne piwnice i magazyny, a nawet sklepy. Wyszacki, dz. cyt., s. 80.
- 24 Cyt. za: A. Rottemund, *Zamek warszawski w epoce oświecenia. Rezydencja monarsza funkcje i treści*, Warszawa 1989, s. 50.
- 25 Drzewa i fontanny z czasów wazowskich prawdopodobnie już nie istniały. Szafrńska, dz. cyt., s. 25-30.
- 26 Tamże, s. 25-30.
- 27 Fijałkowski, *Słowo wstępne...*, w: *Skarpa Warszawska...*, s. 8.
- 28 A. Gieysztor, S. Herbst, S. Lorentz, W. Tomkiewicz, J. Zachwatowicz, *Zamek Królewski w Warszawie. Architektura, ludzie, historia*, Warszawa 1972, s. 154.
- 29 Szafrńska, dz. cyt., s. 33-38.
- 30 Cyt. za: Gieysztor, Herbst, Lorentz, Tomkiewicz, Zachwatowicz, dz. cyt., s. 128.
- 31 Gieysztor, Herbst, Lorentz, Tomkiewicz, Zachwatowicz, dz. cyt., s. 151.
- 32 Szafrńska, dz. cyt., s. 41.
- 33 Generalny intendent budowli królewskich przy Komisji Nadzoru Budowli Korony w latach 1818-1831. Por. A. Król, *Zamek Królewski w Warszawie. Od końca XIII wieku do roku 1944*, s. 159-165; J. Obarski, *Materiały do życia i twórczości Jakuba Kubickiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1954, nr 3, s. 333.
- 34 Plany te nie zostały zaakceptowane przez cara Aleksandra I. Gieysztor, Herbst, Lorentz, Tomkiewicz, Zachwatowicz, dz. cyt., s. 154; J. Lileyko, *Zamek Królewski w Warszawie*, Warszawa 1986, s. 256.
- 35 W niektórych okresach nazywana ulicą Bugaj.
- 36 Cyt. za: Szafrńska, dz. cyt., s. 44.
- 37 A. Rottemund, *Zamek Królewski w Warszawie*, Warszawa 2002, s. 25.
- 38 Występuje różna datacja dotycząca budowy Arkad i partii ogrodowych, okres waha się w niektórych źródłach nawet do 1926 roku. Trzeba pamiętać o powodzi jaka dotknęła podnóże Zamku w 1813 i 1816 r. niszcząc w dużym stopniu Wielką Oficynę. Pastewka, dz. cyt., s. 28; E. Szwanowski, *Kubickiego plany przebudowy Zamku Warszawskiego w Ermitażu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XIX, 1957, nr 4, s. 386; E. Szwanowski, *Otoczenie Zamku Królewskiego w Warszawie w: Siedem wieków...*, s. 218.
- 39 Z. Świechowski, dz. cyt., s. 51; Szafrńska, dz. cyt., s. 44-45.
- 40 W latach 1958-1959 odnaleziono dziesięć dobrze zachowanych izb – część z nich znajdowała się pod gruzami. Znalaziono też trzy pomieszczenia połączone między sobą amfiladowo – dwa o wymiarach 11,5 m długości i 6 m szerokości i 10,5 m długości i 5,8 m szerokości. Prawdopodobnie w jednym z tych pomieszczeń ma być współcześnie zrekonstruowane mieszkanie z czasów saskich. Obecnie podczas prac renowacyjnych odkopano 30 pomieszczeń, w których zostaną umieszczone sklepiki z pamiątkami i kawiarerki. Król, dz. cyt., s. 165; M. Szczepaniuk, *Arkady się stroją*, „Rzeczpospolita”, 2005.06.03, s. 14.
- 41 Pastewka, dz. cyt., s. 32; E. Szwanowski, *Kubickiego plany...*, s. 389.
- 42 Król, dz. cyt., s. 164.
- 43 Szafrńska, dz. cyt., s. 45.
- 44 Szwanowski, dz. cyt., s. 389.
- 45 Gieysztor, Herbst, Lorentz, Tomkiewicz, Zachwatowicz, dz. cyt., s. 157.
- 46 Król, dz. cyt., s. 162-163; Szwanowski, dz. cyt., s. 389.
- 47 S. Herbst, *Zamek w latach niewoli 1795-1915 w: Siedem wieków Zamku...*, s. 214.
- 48 Cyt. za: Szafrńska, dz. cyt., s. 45.
- 49 Tamże, s. 48.
- 50 Kordus, dz. cyt., s. 228.
- 51 Gieysztor, Herbst, Lorentz, Tomkiewicz, Zachwatowicz, dz. cyt., s. 164-165; Szafrńska, dz. cyt., s. 51.
- 52 Cyt. za: I. J. Kosim, *Fryta Wernicka opis Warszawy z 1876 roku w: Warszawa XIX wieku 1795-1918*, z. 1, w: *Studia warszawskie*, t. VI, Warszawa 1970, s. 316.
- 53 Szafrńska, dz. cyt., s. 51.
- 54 Tamże, s. 52.
- 55 Tamże, s. 55.
- 56 L. Krzyżanowski, *Zamek Królewski w Warszawie – dzieło konserwacji*, w: *Restytucja Zamku...*, s. 16.
- 57 Występuje również jako Marcin Zalewski.
- 58 Szafrńska, dz. cyt., s. 53-60.
- 59 Gieysztor, Herbst, Lorentz, Tomkiewicz, Zachwatowicz, dz. cyt., s. 166.
- 60 W. Baraniewski, *Kazimierz Skórewicz, architekt, konserwator, historyk architektury*; Warszawa 2001, s. 87.
- 61 Gieysztor, Herbst, Lorentz, Tomkiewicz, Zachwatowicz, dz. cyt., s. 175.
- 62 Wyszacki, dz. cyt., s. 155.
- 63 T. Polak, *Organizacja i historia restytucji Zamku Królewskiego*, w: *Restytucja Zamku...*, s. 21.
- 64 I. Oborska, *Zamek Królewski w Warszawie – od koncepcji do realizacji, lata 1954-1987*, w: *Restytucja Zamku...*, s. 99.
- 65 A. Pulikowski, *Zagadnienia konstrukcyjne w projektowaniu i odbudowie Zamku Królewskiego w Warszawie*, w: *Restytucja Zamku...*, s. 131; *Arkady...*, s. 14.
- 66 Szczepaniuk, dz. cyt., s. 14.
- 67 Oborska, dz. cyt., s. 51.





# ZACHOWANE FRAGMENTY SOBORU ŚW. ALEKSANDRA NEWSKIEGO Z PLACU SASKIEGO W WARSZAWIE

Maria Kluś, Zuzanna Krygiel

W okresie zaborów powstające cerkwie prawosławne były przejawem rusyfikatorskiej polityki caratu – demonstrowały obecność zaborcy na ziemiach polskich. W XIX wieku w Warszawie istniało ponad czterdzieści cerkwi. Pierwsze wzmianki o stojących w stolicy kościołach prawosławnych pochodzą z XVII i XVIII wieku. Po odzyskaniu niepodległości nastąpił w Polsce okres prawosławnych rewindykacji i wyburzeń cerkwi.

Największą świątynią prawosławną Warszawy był Sobór pw. św. Aleksandra Newskiego na Placu Saskim<sup>1</sup>. Po odzyskaniu niepodległości został on przez Polaków rozebrany, a zachowane elementy jego wyposażenia wykorzystane zostały w różnych obiektach m.in. trafiły do niektórych kościołów warszawskich, a także do cerkwi Opieki Matki Bożej w Baranowiczach na Białorusi<sup>2</sup>.

Głównym inicjatorem budowy Soboru był warszawski general-gubernator Josif Hurko. W swoim raporcie dla cara Aleksandra III z 1889 roku pisał o konieczności powstania dużej budowli skupiającej wiernych prawosławnych. Świątynia ta miała nie tylko zapewnić miejsce ludziom, ale też swoim splendorem i wielkością ukazywać potęgę religii prawosławnej i być symbolem rosyjskiego panowania w Królestwie Polskim. Wybór patrona Soboru nie był przypadkowy. Święty Aleksander Newski był wielkim księciem włodzimierskim, wielokrotnym zwycięzcą Niemców, Szwedów i Litwinów, został kanonizowany w 1547 roku i uważany był za symbol prawosławia<sup>3</sup>.

## Architektura Soboru

Sobór oparty był na planie prostokąta zbliżonego do kwadratu. Główną bryłę cerkwi wieńczyło pięć kopuł z prawosławnymi krzyżami na szczytach. Dodatkowa kopułka znajdowała się nad głównym wejściem. Część centralną na planie kwadratu dzieliły cztery filary, na których oparty był bęben najwyższej, głównej kopuły. Bębny czterech mniejszych kopuł wspierały się na narożach korpusu. Od południa, północy i zachodu część centralną otaczały parterowe galerie, których przedłużeniem od wschodu były dwa pomocnicze pomieszczenia flankujące absydy. Od wschodu budowlę zamykały trzy absydy, przy czym boczne były nieco mniejsze od środkowej. Przy Soborze znajdowała

się, górująca nad świątynią i okoliczną zabudową, wolnostojąca dzwonnica na planie ośmioboku z prostokątnym otworem drzwiowym w cokole. Zwężała się uskokowo ku górze, by w piątej, ostatniej kondygnacji zyskać plan kolisty. Wieńczyła ją kopuła cebulowa z krzyżem prawosławnym<sup>4</sup>.

## Dekoracja Soboru

Niemal całą świątynię pokrywała olejna dekoracja malarska. Do najbardziej reprezentacyjnych scen, znajdujących się w absydzie i na czterech filarach, użyto mozaiki. Dekoracja zewnętrzna ograniczała się do wyłożonych mozaiką tympanonów w portalach.

Autorem programu ikonograficznego, dotyczącego Cerkwi niebiańskiej i ziemskiej był dyrektor Instytutu Archeologii w Petersburgu – Władimir Pokrowski. Cała dekoracja Soboru podporządkowana była wymogom teologicznym. Wykonaniem dekoracji zajęli się: Wiktor Wasniecowa, Wasilij W. Bielajew, Nikołaj A. Koszalew, Otmar, Wasilij Pierminow, Foma Rajljan, Michał Sytkowski, Nikołaj N. Charłamow i nieznanymi z imienia Szachowski.

Ołtarz główny poświęcony był św. Aleksandrowi Newskiemu. W absydzie znajdowały się trzy mozaiki projektu Wiktora Wasniecowa. Były to następujące przedstawienia: *W Tobie raduje się wszelkie stworzenie*, poniżej *Komunia apostołów* i *Trójca święta*, w zenicie sklepienia.

W centrum dwustrefowej kompozycji *W Tobie raduje się wszelkie stworzenie* ukazana była tronująca Matka Boska z Dzieciątkiem, odziana w purpurowo-brązowo-fioletowy maforion. Nad nią znajdowało się przedstawienie świątyni w staroruskim stylu oraz otwierających się niebios z wizerunkami serafinów. W strefie górnej ukazani byli stojący po obu stronach Matki Boskiej archaniołowie Michał i Gabriel w otoczeniu zastępów anielskich. Strefa dolna



ukazywała *ród ludzki* w dwóch grupach. Po lewej znajdowali się przedstawiciele Cerkwi powszechnej, po prawej przedstawiciele Cerkwi rosyjskiej<sup>5</sup>. W najniższym rzędzie dekoracji ołtarzowej ukazani byli święci Cerkwi powszechnej i diakoni<sup>6</sup>.

W znajdującym się w prawej absydzie ołtarzu bocznym pw. św. Mikołaja Cudotwórcy znajdowała się kompozycja *Niech milczy wszelkie ludzkie stworzenie*, poniżej przedstawienia arcybiskupa Cerkwi powszechnej<sup>7</sup> oraz diakoni. W zenicie sklepienia ołtarzowego ukazany był *Baranek Boży*. W lewym ołtarzu bocznym pw. św. Cyryla i Metodego znajdowała się kompozycja *Oto Siły Niebieskie*, a poniżej wizerunki rosyjskich i słowiańskich świętych, metropolitów Kościoła Rosyjskiego oraz diakonów<sup>8</sup>. Malowidła w ołtarzach bocznych były dziełem Wasilija W. Bielajewa. Nad łukiem głównej absydy ukazana była *Ostatnia Wieczerza* autorstwa Nikołaja N. Charłamowa. Przestrzeń nad lukami absyd bocznych zdobiły dzieła Nikołaja A. Koszalewa: *Ukrzyżowanie* i *Złożenie do grobu*. Główną kopułę wypełniało wykonane przez Charłamowa przedstawienie Chrystusa w typie Pantokratora w otoczeniu cherubinów. Chrystus w złotej tunice trzymał w lewej ręce Ewangelię, a prawą unosił w geście błogosławieństwa. W pendentywach pod główną kopułą umieszczono przedstawienia czterech ewangelistów. Przestrzeń między pendentywami zajmowały wizerunki: Zbawiciela z trzema zastępami aniołów (od wschodu), Matki Boskiej z Dzieciątkiem i dwoma zastępami aniołów (od zachodu), obraz Chrystusa *nie ręką ludzką wykonany* z dwoma zastępami aniołów (od północy) i w końcu *Przygotowanie prestonu* (od strony południowej).

Na czterech mniejszych kopułach znajdowały się przedstawienia: Matki Boskiej (kopuła północno-wschodnia), Jana Chrzciciela (południowo-wschodnia), Emanuela (południowo-zachodnia) i Rady aniołów (północno-zachodnia). W ich pendentywach ukazano cherubiny. Dekoracja zarówno dużej, jak i mniejszych kopuł oraz miejsc obok pendentywów była dziełem Nikołaja N. Charłamowa.

Zdobione były również tympanony pod mniejszymi kopułami. Na północno-wschodnim ukazano *Zmartwychwstanie Pańskie*, północno-zachodnim Starotestamentową Tróję Świętą, południowo-wschodnim *Zesłanie Ducha Świętego*, a na południowo-zachodnim *Zejsście Jezusa do Otchłani*. Wszystkie te sceny, a także przedstawienie *świętych niewiast u grobu Pańskiego* (nad środkowym oknem w części północnej) oraz *Chrystusa objawiającego się niewiastom po Zmartwychwstaniu* (nad środkowym oknem w części południowej) wykonał Wasilij W. Bielajew.

Całą świątynię opasywał od wewnątrz fryz pędzla Charłamowa z przedstawieniami apostołów, świętych

i błogosławionych. Powyżej znajdował się rząd kompozycji utworzony z medalionów zawierających przedstawienia proroków i sceny z Pisma Świętego. Od strony południowej była to *Ofiara Abła i Melchizedecha*, od północy przedstawieni zostali Mojżesz i Aaron, od wschodu *Ostatnia Wieczerza*, a od strony zachodniej dekoracją były medaliony bez przedstawień. Pod fryzem namalowano w dwóch rzędach sceny ewangeliczne. Na ścianie południowej umieszczono m.in. *Narodziny Chrystusa*, *Pokłon pasterzy*, *Ofiarowanie Matki Boskiej w świątyni*, *Objawienie się anioła Józefowi*, *Ucieczkę do Egiptu*, *Rzeź niewiniątek*, *Chrystusa nauczającego w świątyni*, *Chrzest Chrystusa*, *Przemienienie Pańskie*, *Kazanie na górze*, *Spotkanie Chrystusa z Samarytanką*. Ścianę południową zdobiły m.in. *Cudowne rozmnożenie chleba*, *Cud w Kanie*, *Poskromienie burzy*, *Uzdrowienie obłąkanego*, *Wskreszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Modlitwa w ogrodzie Getsemani*, *Sąd Piłata*, *Niesienie krzyża*, *Chrystus w drodze do Emaus*. Sceny te były dziełem Michaiła S. Sytkowskiego i Fomy R. Rajljana. Ścianę zachodnią, nad wejściami bocznymi, zdobiły duże kompozycje Nikołaja A. Koszalewa: *Wniebowzięcie* i *Pokrowa*. W pobliżu okna Michaił S. Sytkowski namalował świętych reprezentujących Cerkiew powszechną i rosyjską<sup>9</sup>. Centrum zachodniej ściany, na chórach, zajmowało przedstawienie *Sądu Ostatecznego* pędzla Wasilija W. Bielajewa i Titowa wg projektu A. Riabuszina. Od strony północnej było to *Strącenie demonów do piekła*, w części środkowej *Wskreszenie umarłych*, a od południa *Wejście do rajy*. Nad chórami na ścianie między oknami umieszczona była kompozycja Nikołaja N. Charłamowa – *Świetlisty krzyż*.

Dekoracja ornamentalna sklepień składała się z motywów roślinnych<sup>10</sup>. Z kolei ściany wąskich, długich galerii pokrywały freski przedstawiające proroków (w medalionach lub girlandach), sceny starotestamentowe (np. *Stworzenie świata*, *Raj*, *Józef wyjaśniający sny Faraonowi*, *Ucieczka Żydów z Egiptu* czy *Sąd Salomona*), przedstawienia świętych cerkwi rosyjskiej<sup>11</sup> oraz wyobrażenia Matki Boskiej. Na podstawach granitowych filarów znajdowały się mozaiki. Od strony ołtarza były to wyobrażenia, projektu Dymitriaszki, przedstawiające św. Aleksego – metropolitę moskiewskiego i Józefa Wołoskiego, a od wejścia, wykonane wg kartonów Charłamowa, wizerunki Marii Egipcjanki i św. Jerzego Zwycięzcy.

Dekoracja zewnętrzna Soboru ograniczała się do mozaik w tympanonach portali. W fasadzie zachodniej w tympanonie środkowym ukazany był *Chrystus tronujący*, w lewym Matka Boska w otoczeniu aniołów, a w prawym *Sobór Archistratega Michała*. W portalu południowym znajdowała się kompozycja ukazująca *Chwałę św. księcia Aleksandra Newskiego*, a w północnym *Deesis* według projektu N. A. Koszalewa<sup>12</sup>.



### Elementy zachowane po rozbiórce Soboru i II wojnie światowej

1. Plac Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie – zachowane fundamenty świątyni.
2. Kościół Zbawiciela w Warszawie:
  - fragment mozaiki przedstawiający główkę anielską<sup>17</sup>.
3. Cerkiew Jana Klimaka na warszawskiej Woli<sup>18</sup>:
  - ikony śś. Cyryla i Metodego i św. Mikołaja Cudotwórcy;
  - porcelanowe lępady z ikonami Matki Boskiej i Jezusa Chrystusa.
4. Cerkiew Marii Magdaleny na warszawskiej Pradze:
  - fragment mozaiki *Ostatnia wieczerza*;
  - fragment mozaiki z głową proroka;
  - jaspisowe kolumny w ikonostasie pozyskane z jednej pociętej kolumny.  
(W kościele górnym znajduje się ikona przedstawiająca św. Aleksandra Newskiego – błędnie uważana za pochodzącą z Soboru św. Aleksandra Newskiego<sup>19</sup>).
5. Kościół pw. śś. Piotra i Pawła w Pyrach<sup>20</sup>:
  - elementy ołtarza głównego;
  - dekoracje ambony;
  - płaszczyzny ścian i arkad we wnętrzu;
  - kolumny chóru muzycznego;
  - podcienia;
  - portal fasady wschodniej.
6. Prawosławne Seminarium Duchowne na warszawskiej Pradze:
  - fragment mozaiki (wym. 15 x 30 cm) z inskrypcją – *Дух истинны егоже мир не может [...]*, którą tłumaczy się jako: *Ducha Prawdy, którego świat nie może [przyjąć]*. Jest to werset z ewangelii św. Jana 14; 15<sup>21</sup>.
7. Trasa W-Z w Warszawie:
  - ławki przy trasie<sup>22</sup>.
8. Most Poniatowskiego w Warszawie zbudowany z materiałów pozyskanych ze zburzonego Soboru<sup>23</sup>.
9. Wzmocnienia wałów Wisły przy moście Śląsko-Dąbrowskim<sup>24</sup> w Warszawie.
10. Kamienice przy Nowym Świecie w Warszawie – odbudowane z cegły i kamienia pozyskanego z Soboru (identyfikacja materiału nie jest jednak możliwa)<sup>25</sup>.
11. Cokół pomnika Syrenki Warszawskiej w Warszawie – w czasie, gdy pomnik stał przy ulicy Solec, za cokół służył mu blok z piaskowca pochodzący z Soboru<sup>26</sup>.
12. Cokół pomnika Kilińskiego usytuowanego przy warszawskim Barbakanie<sup>27</sup>.
13. Cokół pomnika Wojciecha Bogusławskiego na pl. Teatralnym w Warszawie wykonany z różowego granitu finlandzkiego (po 1950 roku zastąpiony nowym)<sup>28</sup>.
14. Cokół pomnika Stanisława Moniuszki na pl. Teatralnym w Warszawie – wykonany także z różowego granitu finlandzkiego – materiału pochodzącego ze szczątków kolumn Soboru<sup>29</sup>.
15. Kościół w Podkowie Leśnej: granit wykorzystany do budowy schodów frontowych<sup>30</sup>.
16. Kraków – jaspisowe kolumny znajdujące się na zewnątrz Katedry Wawelskiej – umieszczone przy wejściu do grobów królewskich<sup>31</sup>.
17. Elementy mozaik i wyposażenia w cerkwi Opieki Matki Bożej w Baranowiczach na Białorusi<sup>32</sup>:

- *sobór Archistratega Michała* (na tympanonie frontonu północnego portyku);
- *Matka Boska z aniołami* (we wnętrzu nad południowym wejściem);
- *Matka Boska z Dzieciątkiem* (na zakończeniu absydy);
- *W Tobie raduje się wszelkie stworzenia* – fragment ogromnej kompozycji Wasniecowa (na tympanonie frontonu południowego portyku);
- *Zbawiciel z ofiarodawcą* na kartonach pędzla Koszalewa (tu sportretowany m.in. architekt Leontij Benois trzymający w rękach model warszawskiego soboru);
- *Paternitas (Ojcowizna, Królestwo Boga Ojca)* i portret Simjaona Połackąga (Symeona Pałackiego) – postać rzeczywistych rozmiarów z otwartą książką i piórem – symbolami jego działalności oświatowej, dzieło Wasniecowa;
- żeńskie twarze królewien, mozaiki Wasniecowa – podobne do jego pozostałych prac;
- obrazy z XIX i początku XX w.: *Jezus Chrystus głoszący dobrą nowinę, św. Wawrzyniec, Matka Boska z Dzieciątkiem, św. Stefan, Zbawiciel ze stojącymi u jego stóp, Chrystus w aureoli, Zwiastowanie, Pantokrator* (1. połowa XVIII w. – przeniesione z kaplicy nagrobnej Aleksandra Newskiego);
- na południowym filarze wizerunek Metropolity Aleksego (na kartonie Dymitraszki).

Są to wszystkie fragmenty, które udało się odnaleźć. Podczas poszukiwania elementów wyposażenia sprawdzona została również parafia pw. św. Floriana w Brwinowie (powiat pruszkowski), gdzie podczas II wojny światowej przebywał ks. Hilherz, ówczesny proboszcz wyżej wymienionego kościoła warszawskiego. Jednak nie ma tam żadnych dowodów istnienia jakiegokolwiek przedmiotu o proveniencji z rozebranej warszawskiej cerkwi. Ponadto w ewidencji zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie zapisane są ikony, jednak o niewiadomym źródle pochodzenia. W przekazie muzealnym z dnia 1 lutego 1955 roku dla Kancelarii Metropolity Warszawskiego i całej Polski Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego zanotowano wszystkie przedmioty, które wydano, a wcześniej znalazły się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Brak jednak dowodów by któreś z nich pochodziły z Soboru.

### Elementy zachowane podczas rozbiórki Soboru, ale zniszczone podczas II wojny światowej:

1. Obiekty ofiarowane kościołowi Matki Boskiej Częstochowskiej w Warszawie przez Miasto w 1926 roku<sup>14</sup>:
    - dzwon o masie 100 kg pochodzący z wolnostojącej dzwonnicy przy Soborze;
    - ołtarz dwustronny z marmuru finlandzkiego wraz z obrazem Hodegetrii;
    - balustradki z marmuru finlandzkiego;
    - monumentalne obrazy: *Kazanie na górze* oraz *Chrystus umęczony w drodze na Kalwarię* – o nieustalonym miejscu przechowywania.
- Możliwe, że wiele elementów Soboru, które zostały wykorzystane wtórnie w innych budowlach, pochodzi właśnie z kościoła pw. Matki Boskiej Częstochowskiej<sup>15</sup>. Kościół ten został doszczętnie zniszczony podczas Powstania Warszawskiego, a jego gruzy posłużyły jako podkład pod Trasę Łazienkowską<sup>16</sup>.



TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY SEMINARYJNEJ NAPISANEJ POD KIERUNKIEM  
PROF. UKSW DRA HAB. WALEDEMARA DELUGI

<sup>1</sup> Polskiej literatury naukowej dotyczącej Soboru jest niewiele. Okolicznościowe wzmianki i artykuły można znaleźć w prasie prawosławnej. Najszerzej temat opisuje Piotr Paszkiewicz, poświęcając świątyni cały rozdział swojej książki (*Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815-1915*, Warszawa 1991). Nieliczne informacje, najczęściej nieoparte aparatem naukowym, można znaleźć w Internecie. Polskie źródła pisane traktują o architekturze, dekoracji i historii Soboru do momentu jego rozebrania. Wiadomości dotyczące ocalonych z rozbiórki elementów wyposażenia i dekoracji, a także materiałów pozostałych po świątyni można uzyskać jedynie na podstawie przekazów ustnych, od osób związanych z tym tematem (zarówno kościoły prawosławne, jak i katolickie nie posiadają żadnych dokumentów poświadczających przekaz zabytków). Problematyka związana z Soborem jest dużo lepiej znana za wschodnią granicą Polski. Na rosyjskojęzycznych stronach internetowych m.in. (<http://b4w.narod.ru/baranovich/church>, [www.pravoslavie.ru/cgi-bin/sykon/client/display.pl?sid=656&did=289](http://www.pravoslavie.ru/cgi-bin/sykon/client/display.pl?sid=656&did=289)) można znaleźć nie tylko historię Soboru, ale też informacje dotyczące wywiezionych na Białoruś elementów dekoracji świątyni. Informacje te znajdują się również w białoruskich wydawnictwach typu encyklopedycznego np. A. M. Kulagin, *Pravoslavnyja chramy na Bielarusi. Encyklopedyczny dawiednik*, Mińsk 2001.

<sup>2</sup> K. Sokoł, A. Sosna, *Kopuły nad Wisłą. Prawosławne cerkwie w centralnej Polsce w latach 1815-1915*, Moskwa 2003, s. 97.

<sup>3</sup> Paszkiewicz, dz. cyt., s. 115-117.

<sup>4</sup> Tamże, s. 122-123.

<sup>5</sup> Święci Cerkwi powszechnej to m.in. cesarz Konstantyn, z krzyżem, cesarzowa Helena, święte męczennice Barbara i Katarzyna, klęczący Roman „Śladkopiewiec”, Jan Damasceniński, Szymon Słupnik, bł. Mikołaj, Hieronim, Bazyli Wielki, Grzegorz Teolog, Jan Złotousty, Ignacy Teofor, Atanazy Wielki i pierwszy męczennik Stefan. Święci Cerkwi rosyjskiej to m.in. pierwsi męczennicy rosyjscy Teodor i Jan, pierwsi misjonarze słowiańscy Cyryl i Metody, święci Piotr, Filip, Aleksy, Antoni Pieczerski, Serafin z Sarowa, bł. Nestor „Laptopisiec”, księżna Olga, św. Włodzimierz, z krzyżem i ruscy bohaterowie narodowi Borys i Gleb. Paszkiewicz, dz. cyt., s. 132.

<sup>6</sup> Święci m.in.: Grzegorz Teolog, Atanazy Aleksandryjski, Grzegorz z Nyssy, Ambroży, Grzegorz Dialog i diakoni: m.in. Stefan, Nikanor, Filip. Tamże, s. 133.

<sup>7</sup> Arcypasterze Cerkwi Powszechnej: m.in. Mikołaj Mirlicejski, Polikarp ze Smyrny. Tamże, s. 133.

<sup>8</sup> Święci m.in.: Metody, metropolici Kościoła Rosyjskiego: Piotr, Aleksy, Filip, Jonasz, diakoni: Wawrzyniec, Roman, Mikołaj. Tamże, s. 133.

<sup>9</sup> M. in. cesarza Konstantyna, cesarzową Helenę, księcia Włodzimierza i księżną Olgę, ruskich bohaterów narodowych Borysa i Gleba oraz księcia Aleksandra Newskiego i księcia Andrzeja Bogolubskiego. Po obu stronach chórów miały być (nie wiadomo czy zostały zrealizowane) sceny m.in. *Narodzin Matki Boskiej, Ofiarowania Najświętszej Marii Panny* i jeden z cudów św. Mikołaja. Tamże, s. 134.

<sup>10</sup> Pędzla Wasilija Timofiejewicza Pierminowa.

<sup>11</sup> M.in.: Sergiusz z Radomieża, Antoni Pieczerski, Tamże, s. 135.

<sup>12</sup> Wszystkie dekoracje opisane zostały na podstawie: Paszkiewicz, dz. cyt., s. 131-135.

<sup>13</sup> Informacja pozyskana od dra inż. arch. Roberta Kunkela.

<sup>14</sup> *Kronika parafii Matki Boskiej Częstochowskiej patronki AK z lat 1955-1983*. Kronika dostępna w Parafii Matki Boskiej Częstochowskiej w Warszawie.

<sup>15</sup> Po zapoznaniu się z historią Soboru, porównując datę powstania kościoła pw. Matki Boskiej Częstochowskiej (1916-1933 lub 1922-1933) można przypuszczać, że został on zbudowany w większości z materiału soborowego. Wydaje się, że budowa tej świątyni pod takim wezwaniem przy Wiśle, mogła stanowić *votum* narodu za Cud nad Wisłą. Za tą teorią świadczyłby również brak wzmianek o tym kościele w literaturze powojennej, nastawionej na propagowanie przyjaźni polsko-radzieckiej.

<sup>16</sup> Informacja pozyskana od księdza prałata Andrzeja Przekazińskiego.

<sup>17</sup> <http://fidel.waw.net.pl/lwowska/zbawik.htm>.

<sup>18</sup> A. Misijuk, *Katedralny sobór świętego Aleksandra Newskiego* w: „LESTWICA Kwartalnik Parafii Prawosławnej św. Jana Klimaka w Warszawie”, 3-4/2005, Warszawa 2005, s. 16-17;

<sup>19</sup> Fundacje ikon przedstawiających Aleksandra Newskiego były popularne wśród wojskowych jako

wota za ocalenie życia. Fundacje te należały do jednych z najliczniejszych. Informacja od księdza dra Doroteusza Sawickiego.

<sup>20</sup> [http://www.sztuka.net.pl/palio/html.run?\\_Instance=www.sztuka.net.pl&\\_PageID=445&newsId=1600&CheckSum=910386614](http://www.sztuka.net.pl/palio/html.run?_Instance=www.sztuka.net.pl&_PageID=445&newsId=1600&CheckSum=910386614).

<sup>21</sup> Najprawdopodobniej były tu umieszczone wersety: *Jeśli mnie miłujecie, zachowujcie przykazania moje. A ja proszę będę Ojca i innego Pocieszyciela da wam, aby mieszkał z wami na wieki, Duchą Prawdy, którego świat przyjąć nie może, bo go nie widzi, ani go nie zna; lecz wy poznacie go, bo u was mieszkał będzie i w was będzie* (J.14-17). Na mozaice zachowany jest fragment wymienionego wersetu: *Ducha Prawdy, którego świat nie może [przyjąć]*, w: Biblia Jakuba Wujka, wyd. 1962 r.

<sup>22</sup> Informacja pozyskana od dra inż. arch. Roberta Kunkela.

<sup>23</sup> Informacja pozyskana od księdza dra Doroteusza Sawickiego.

<sup>24</sup> Informacja pozyskana od dra inż. arch. Roberta Kunkela.

<sup>25</sup> Informacja pozyskana od księdza dra Doroteusza Sawickiego.

<sup>26</sup> [http://www.warszawa1939.pl/index.php?r1=pilsudskiego\\_sobor&r3=0](http://www.warszawa1939.pl/index.php?r1=pilsudskiego_sobor&r3=0); I. Grzesiuk-Olszewska, *Warszawska rzeźba pomnikowa*, Warszawa 2003, s. 49.

<sup>27</sup> [http://www.warszawa1939.pl/index.php?r1=pilsudskiego\\_sobor&r3=0](http://www.warszawa1939.pl/index.php?r1=pilsudskiego_sobor&r3=0).

<sup>28</sup> Grzesiuk-Olszewska, dz. cyt., s. 95.

<sup>29</sup> Tamże, s. 124-125.

<sup>30</sup> Informacja pozyskana od księdza prałata dra Bronisława Piaseckiego.

<sup>31</sup> Błędnie przez badaczy zidentyfikowane jako dekoracja grobu Piłsudskiego.

<sup>32</sup> A. M. Kulagin, dz. cyt., s. 17-18.

<sup>33</sup> Paszkiewicz, dz. cyt., s. 120-127; Sokoł, Sosna, dz. cyt., s. 94, 96.



# KAPLICZKI PODWÓRKOWE WARSZAWSKIEJ STAREJ PRAGI

Zuzanna Krygiel

Zwyczaj stawiania przydrożnych krzyży i kapliczek ma w Polsce bardzo długą tradycję. Ta forma kultu, związana z religijnością ludową, była domeną małych miast i wsi. W Warszawie obyczaj budowania kapliczek z przedstawieniami dewocyjnymi pojawił się na większą skalę najprawdopodobniej na początku XX wieku. Początkowo były to figury przydrożne<sup>1</sup>. Pierwsze kapliczki podwórkowe powstawały w latach dwudziestych. Wiadomo, że istniały w 1926 roku, gdyż właśnie przed nimi zbierała się poruszona ludność podczas przewrotu majowego<sup>2</sup>.

Jednak najwięcej kapliczek powstało w latach 1943-1944. Pamiętniki z tego okresu mówią wręcz o masowej akcji powstawania podwórkowych ołtarzyków i kapliczek, a także o panującym wówczas w Warszawie nastroju egzaltacji religijnej<sup>3</sup>. Dowodem potwierdzającym liczne powstawanie kapliczek w tych latach są także znajdujące się na niektórych obiektach tabliczki z datami<sup>4</sup>.

Lata 1943-1944 wydają się początkiem, zainicjowanej być może przez środowiska kościelne, zorganizowanej akcji stawiania kapliczek<sup>5</sup>. Fala rosnącej w Warszawie religijności była odpowiedzią na represje stosowane przez okupanta, między innymi likwidację niektórych dni świątecznych oraz zakaz organizowania procesji i konduktów żałobnych. Był to także wyraz przygnębienia panującego w piątym roku okupacji<sup>6</sup>. Ludwik Landau w swojej *Kronice lat wojny i okupacji*, w dniu 21 czerwca 1943 roku, pisze: *Z jaką niecierpliwością czeka się na jakąś zmianę, jak trudno już obecnie masom znosić dalej obecne warunki życia [...]7*. Właśnie w takich realiach zaczynają powstawać pierwsze ołtarzyki i kapliczki podwórkowe, które do dzisiaj są niezwykle charakterystycznym elementem wtopionym w krajobraz miasta<sup>8</sup>.

Budowę kapliczek nadzorował najczęściej dozorca, który za zebrane wśród mieszkańców fundusze najmował rzemieślnika. Ten na miarę swoich umiejętności wykonywał powierzone mu prace<sup>9</sup>. Gdy kapliczka była gotowa następowało zazwyczaj jej uroczyste poświęcenie<sup>10</sup>.

Jaka była rola tych zminiaturyzowanych świątyń? W pamiętnikach z lat wojny mowa jest o zjawisku gromadzenia się mieszkańców po godzinie policyjnej na wspólną modlitwę<sup>11</sup>. Z kolei „Biuletyn Informacyjny”

z 10 sierpnia 1944 roku zamieszcza notatkę dotyczącą powstańczych mszy odprawianych przy podwórkowych ołtarzykach, podczas których kapelani udzielali idącym walczyć zbiorowego rozgrzeszenia i Komunii Świętej. Nabożeństwa te, odprawiane w podniosłym nastroju, kończył zakazany przez lata okupacji hymn *Boże, coś Polskę...*<sup>12</sup>.

Akcja stawiania kapliczek zaczęła się w północnej części miasta, by niebawem przyjąć się w śródmieściu<sup>13</sup>. Obiekty następnie rozprzestrzeniły się w całej Warszawie (Koło, Ochota<sup>14</sup>). Do dziś zachowały się tego typu obiekty w Śródmieściu czy na Żoliborzu. Najwięcej jednak ocalało ich na terenie Pragi, praktycznie niezniszczonej w czasie wojny. Dzielnica ta do dzisiaj zachowała swój specyficzny klimat i to właśnie tutaj, na Starej Pradze, praktycznie każda kamienica kryje w sobie zadbaną kapliczkę z figurką Matki Boskiej lub Jezusa. Jej najstarsza część rozpościera się między Wisłą, Aleją Solidarności i ulicami: Markowską, Mackiewicza oraz Zamoyskiego. Na obszarze tym znajduje się 36 kapliczek różnego rodzaju. Nie ma reguły, która pozwoliłaby połączyć różne typy obiektów z miejscem ich występowania. W swej różnorodności kapliczki są do siebie bardzo podobne, co jest najprawdopodobniej efektem bliskiego sąsiedztwa, a co za tym idzie czerpania inspiracji z dzieł już istniejących. Istnieje także duże prawdopodobieństwo, że praskie kapliczki budowało zaledwie kilku majstrów.

Marta Zielińska pisząc o kapliczkach warszawskich wyróżnia podstawowe trzy typy:

- ołtarzyki w bramach, rzadziej kapliczki czy figury;
- wolnostojące figury na cokółkach;
- kapliczki we wnękach<sup>15</sup>.

Na praskich podwórzach najczęściej spotyka się figurkę umieszczoną na wysokim postumencie, stojącą na



wydzielonym, często ogrodzonym miejscu, zazwyczaj na środku podwórka. Równie często figura znajduje się w stojącej na cokole, oszklonej budce. Kolejną liczną grupą są oszklone witryny wiszące na ścianach oficyn, rzadziej można je spotkać w bramach kamienic. Witryny są na ogół niewielkie i w związku z tym zamiast figurek pojawiają się tu często święte obrazki. Najrzadsze są figurki ustawione w specjalnie wykutych, niekiedy oszklonych wnękach od strony podwórka. Jednostkowymi przypadkami są: krzyż i kapliczka przy ulicy Okrzei 18, figurka Matki Boskiej we wnęce fasady domu przy Żąbkowskiej 12 oraz mały ołtarzyk przy Brzeskiej 15<sup>16</sup>.

Przy dość dużym odsetku zachowania obiektów<sup>17</sup> wydaje się, że główną przyczyną różnic między nimi była kwestia zebranych funduszy, zwłaszcza w przypadku formy kapliczek. Nieco inaczej wygląda sprawa „ikonografii” praskich świątynek<sup>18</sup>.

Popularne jest twierdzenie, że kapliczki zawierają najczęściej figurę patronki Warszawy - Matki Boskiej Łaskawej<sup>19</sup>. Jednak przy bliższym zbadaniu okazuje się, że najliczniejsze są przedstawienia Maryi Niepokalanie Poczętej (najczęściej jest to Maria w białej sukni i niebieskim płaszczu, stojąca na kuli ziemskiej i deptająca węża; rzadsze są figury w typie Niewiasty Apokaliptycznej - Maria w białej sukni, niebieskim płaszczu, z dwunastoma gwiazdami nad głową, pod stopami ma glob ziemski i sierp księżycy). Zdarzają się

też wizerunki Matki Boskiej z Lourdes (Maria z różańcem, stojąca na ukwieconym kamieniu). Najrzadszym przedstawieniem jest Najświętsze Serce Jezusa (Jezus w czerwonym płaszczu z zaznaczonym gorejącym sercem)<sup>20</sup>. W przypadku kapliczek wiszących na ścianach lub w bramach witryn częstsze od figurek są drukowane obrazki, które zazwyczaj ukazują Najświętsze Serce Jezusa lub Matkę Boską Częstochowską. Sporadycznie pojawiają się krzyże.

Trudno jest określić wiek figurek<sup>21</sup>. Wydaje się jednak, że większość z nich pochodzi jeszcze z czasów wojny. Bardzo możliwe, że zniszczone egzemplarze zastępowano obrazkami<sup>22</sup>. W niektórych kapliczkach zamiast dużych figur znajdują się dziś, popularne na rynku dewocjonaliów, wydrążone, plastikowe figurki Marii, służące jako pojemniki na wodę święconą. I mimo, że brakuje im owej „patyny” cechującej ponad pięćdziesięcioletnie oryginały, to świadczą one o wciąż trwającym życiu warszawskich kapliczek.

Jest bowiem pewnego rodzaju fenomenem fakt, że mające ponad pół wieku obiekty (choć nie uznawane powszechnie za dzieła sztuki) są po dziś dzień zadbane i wciąż zdarza się, że odbywają się przy nich nabożeństwa majowe. Odmalowane, oświetlone i ukwiecone zdobią zrujnowane obecnie kamienice. Dbają o nie potomkowie ludzi, których śmiało można by nazwać fundatorami podwórkowych świątynek.

TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY SEMINARIJNEJ NAPISANEJ  
POD KIERUNKIEM PROF. UKSW DRA HAB. JAKUBA POKORY

<sup>1</sup> Marta Zielińska wspomina o powstałej w 1908 roku figurze Matki Boskiej, dla której w dostawionej w latach międzywojennych kamienicy zaplanowano specjalną wnękę. M. Zielińska, *Kapliczki Warszawy*, Warszawa 1991, s. 16.

<sup>2</sup> Tamże, s. 14-15.

<sup>3</sup> A. Wyleżyńska, *Notatki pamiętnikarskie* oraz „Biuletyn Informacyjny”, 1943, nr 38 za: T. Szarota, *Okupowanej Warszawy dzień powszedni. Studium historyczne*, Warszawa 1973, s. 454-455.

<sup>4</sup> Np. ul. Okrzei 30: *O Mario Bez grzechu poczęta Módl się za nami Dn. 17-7-1943*; ul. Brzeska 11: *AD 1943*; ul. Brzeska 17A: *Matko Nasza Opiekuj się nami 1943 r.*; ul. Żąbkowska 11: *Mario Módl się za Nami 1939 r. - 1943 r.*; ul. Żąbkowska 12: *O Mario Niepokalanie Poczęta Módl się za Nami 1. VIII. 1943 rok.*

<sup>5</sup> Szarota, dz. cyt., s. 454.

<sup>6</sup> Tamże, s. 454, 464.

<sup>7</sup> L. Landau, *Kronika lat wojny i okupacji* t. II : *grudzień*

*1942 - czerwiec 1943*, Warszawa 1962, s. 507; t. III : *lipiec 1943 - luty 1944*, Warszawa 1963, s. 205.

<sup>8</sup> Szarota, dz. cyt., s. 454.

<sup>9</sup> Stąd niski na ogół poziom artystyczny kapliczek. W związku z ich niewielką wartością artystyczną oraz stosunkowo „młodym” wiekiem nie objęła ich do tej pory zorganizowana akcja inwentaryzacyjna.

<sup>10</sup> Zielińska, dz. cyt., s. 9; „Biuletyn...”, s. 455.

<sup>11</sup> Landau, dz. cyt., t. II, s. 507; Wyleżyńska, dz. cyt., s. 454.

<sup>12</sup> „Biuletyn Informacyjny”, 1944, nr 47; za: *Ludność cywilna w powstaniu warszawskim*, t. 3: *Prasa, druki ulotne i inne publikacje powstańcze*, oprac. W. Bartoszewski, [b.m.r.], s. 85.

<sup>13</sup> „Nowy Kurier Warszawski”, 1943, nr 242; za: Szarota, dz. cyt., s. 455.

<sup>14</sup> Landau, dz. cyt., t. II, s. 507.

<sup>15</sup> Zielińska, dz. cyt., s. 9.

<sup>16</sup> Mimo, że we wspomnieniach wojennych częściej występuje określenie „ołtarzyk” niż „kapliczka”, obiekt

przy ulicy Brzeskiej 15 jako jedyny z zachowanych dzieł na Starej Pradze zasługuje na takie określenie.

<sup>17</sup> Nawet zakładając, że znajdowały się w każdej praskiej bramie.

<sup>18</sup> Fundatorzy kapliczki mogli przeznaczyć mniejsze fundusze na jej formę i wygląd, ale nie oszczędzali raczej na jej najważniejszej części, czyli figurze Matki Boskiej czy Jezusa.

<sup>19</sup> T. Karpik, *Kapliczki Naszej Pragi*, Warszawa 1995, s. 5. Warto wspomnieć, że na terenie Starej Pragi w żadnej kapliczce nie znajduje się przedstawienie Matki Boskiej Łaskawej.

<sup>20</sup> Na ok. 26 figur Matki Boskiej, przypadają zaledwie 3 figury Jezusa.

<sup>21</sup> Między innymi z powodu licznych „konserwacji” wykonywanych przez okolicznych mieszkańców.

<sup>22</sup> Niektóre z kapliczek (wypełnione zazwyczaj wieloma obrazami) swoją wielkością nasuwają wnioski, że pierwotnie znajdowały się w nich figury.

# ILUSTRACJE KSIĄŻKOWE MARII HISZPAŃSKIEJ-NEUMANN

Elżbieta Manteuffel

Maria Hiszpańska-Neumann, której lata twórczości przypadły na okres komunizmu w Polsce, nie poddała się naciskom polityki kulturalnej państwa okresu socrealizmu promującej tylko wybrane kierunki w sztuce, ani konieczności podążania za najnowszymi prądami. Pozostała wierna systemowi pojęć i wartości w jakim została wychowana i wykształcona, a także swej indywidualnej linii rozwoju. Jej twórczość, do której należały przede wszystkim ilustracje książkowe oraz malarstwo kościelne, posiadała głównie cel użytkowy. Nie miała przy tym jednak przełomowego znaczenia dla rozwoju sztuki i jako taka nie była przedmiotem zbyt wielu opracowań. Najpoważniejsze prace na temat artystki to album ze wstępem Jana Białostockiego<sup>1</sup>, oraz trzy prace magisterskie<sup>2</sup>. Jej twórczość ilustratorska warta jest przypomnienia ze względu na pomysłowe i oryginalne ujęcia tematów oraz biegłość warsztatową. Niniejsza próba charakterystyki dzieł ilustratorskich ma na celu ukazanie ich różnorodności oraz ewolucji twórczości artystki w tym zakresie.

## Życie i twórczość artystki

Maria Hiszpańska-Neumann (1917-1980)<sup>3</sup> w 1935 roku ukończyła Gimnazjum i Liceum J. Popielewskiej i Roszkowskiej przy ulicy Bagatela<sup>4</sup> w Warszawie i wstąpiła na warszawską Akademię Sztuk Pięknych. Dwa pierwsze lata, poświęcone ogólnemu wykształceniu, artystka spędziła w pracowni Karola Tichego (malarstwo) i Mieczysława Kotarbińskiego (malarstwo, rysunek i pracownia technik metalowych). Uczyl ją także Edward Czerwiński, początkowo instruktor grafiki, a potem asystent Władysława Skoczylasa. Na trzecim roku jako specjalizację wybrała grafikę warsztatową w pracowni Stanisława Ostoi-Chrostowskiego (który przejął ją wówczas po zmarłym w 1937 roku Skoczylasie). Grafiki użytkowej uczył ją Edmund Bartłomiejczyk, liternictwa Bonawentura Lenart, a rysunku Aleksander Rak. Po wojnie do zaliczenia pozostała jej jedynie grafika użytkowa, którą zdała u Bartłomiejczyka, uzyskując w 1947 roku absolutorium. Nigdy nie zrobiła jednak dyplomu.

W latach okupacji artystka współpracowała z Departamentem Informacji Delegatury Rządu na Kraj<sup>5</sup>. Spotykała się także ze znajomymi plastykami w tzw. Bacciarellówce na terenie spustoszonego zamku, by razem pracować<sup>6</sup>, miała także kilka wystaw<sup>7</sup>. 19 kwietnia 1941 roku aresztowano ją i więziono w Radomiu, Pińczowie, Ravensbrück (od 10 kwietnia 1942 roku) i Neubrandenburgu (od jesieni 1943 roku)<sup>8</sup>. W czasie okupacji wykonała około 400-500 rysunków<sup>9</sup>, z których ocalało około 40<sup>10</sup>. Latem



Ilustracja za: *Saga rodu z Laxdalur*, ze staroislandzkiego przetłum. A. Załuska-Strömberg, postłowie napisał G. Labuda, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1973

1945 roku artystka wróciła do Warszawy. W latach 1946-1948 uczęszczała na wykłady z historii sztuki, głównie średniowiecznej, na Uniwersytecie Warszawskim. Robiła w tym czasie drobne projekty (kartki żywnościowe i herby miast polskich)<sup>11</sup>. Zaczęła także zajmować się technikami metalowymi i ilustrować książki. W 1945 roku została przyjęta do Związku Polskich Artystów Plastyków<sup>12</sup>. Należała także do grupy Warszawa (1946-1947) stworzonej przez



byłych uczestników spotkań w Bacciarellówce, Société International des Graveurs sur Bois Xylon w Zurychu (od 1960 roku)<sup>13</sup> i Tommaso Campanella (od 1970 roku)<sup>14</sup>. W grudniu 1948 roku Hiszpańska po lubila muzykologa Janusza Neumanna, któremu urodziła dwoje dzieci: Bogne  (w 1950 roku) i Michała (w 1951 roku). W roku 1954 odbyła podróz do Bułgarii, która wywarła znaczny wplyw na jej tw rczo c. W zakresie techniki porzuciła wla ciwie drzeworyt sztorcowy na rzecz langowego, w tematyce natomiast, obok obecnej ju z wcześniej architektury zaczęła pojawiać się tak z praca ludzka i przyroda<sup>15</sup>.

Od drugiej połowy lat piędziesi tych odnale z można w jej twórczości elementy ekspresjonizmu i abstrakcji. Zrobiła wtedy wiele pojedynczych rycin, wracając do starych tematów, ale r wnie z eksploatując nowe, w dużej mierze religijne. Po 1961 roku zajeła się wyłacznie grafiką ksią zkow , malarstwem i mozaik , niemal zarzucając grafikę warsztatową. W latach 1956-1961 miała aż około 30 wystaw, m.in. kilka w Meksyku (1956-1959) i we Włoszech, a tak z w Berlinie, Halle, Kairze i Aleksandrii. W 1957 roku wyjechała do Włoch na dwumiesieczne stypendium, a w 1960 na pół roku. Oba wyjazdy nie wywarły jednak więszego wplywu na jej tw rczo c. O wiele więszego znaczenie miał wyjazd w 1960 roku do Egiptu, skąd przywiozła cykl rysunków. W latach sze cdziesi tych pracowała gównie nad ilustracjami drzeworytniczymi w duchu średniowiecznym, w drzeworycie sztorcowym stworzyła tak z swoje nieliczne ekslibrisy. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych zarzuciła wla ciwie drzeworyt. Duża pracownia, którą uzyskała dzięki przeprowadzce w grudniu 1961 roku, zwróciła jej zainteresowania w kierunku dużych formatów malarskich i mozaikowych. Jej ulubioną technik  było malarstwo temper  na podobrazii z płyty pa dzierzowej pokrytej mieszanin  gipsu i winawilu, co dając efekt chropowatości naśladowało malarstwo ścienne. W pracach tych dominuje tematyka biblijna, choć powstają tak z prace z nią niezwiązane (np. cykle *Rycerze  w. Graala i Zamordowane Miasto*)<sup>16</sup>. Od 1965 roku Hiszpańska-Neumann w znacznej mierze poświęciła się monumentalnej twórczości kościelnej. W latach 1965-1967 wykonała wystrój plastyczny do przebudowywanej kaplicy pw. Matki Boskiej Anielskiej w klasztorze oo. Franciszkanów-Reformatów w Warszawie w Alejach Niepodległ ci 52. Przede wszystkim za to dzieło w 1967 roku otrzymała nagrodę plastyczną im. Włodziemierza Pietrzaka<sup>17</sup>. Sukces ten zapewnił artystce kolejne zlecenia<sup>18</sup>. Hiszpańska-Neumann jest tak z autork  kilku witraży. Są to realizacje dla oratorium oo. Redemptorystów (1968-1969) przy ulicy Deotymy, kaplicy pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy u oo. Kapucynów przy ulicy Miodowej w Warszawie, ko ci la parafialnego w Kosowie Lackim (1977-1978) oraz

ko ci la pw.  w. Józefa Oblubieńca NMP w Warszawie (1978). Maria Hiszpańska-Neumann brała udział w kilkudziesięciu wystawach<sup>19</sup>, a jej prace przechowywane są w wielu muzeach i galeriach w kraju i za granic <sup>20</sup>.

Sygnaturę artystki stanowił ideograficzny znak przedstawiający mysz, w niektórych wypadkach powiązany ze znakiem krzyża, odpowiadający mianu, jakim obdarzyła artystkę rodzina i przyjaciele - *Myszka*.

### Ilustracje książkowe

Maria Hiszpańska-Neumann wykonała w sumie ilustracje oraz okładki do 77 książek. Już w czasach szkolnych wygrała konkurs rysunkowy czasopisma „Kuźnia Młodych” na ilustracje do książek Janusza Meissnera *Licznik z czerwonn  strzalk * i noweli *Bezdomni chłopcy*<sup>21</sup>. Wla ciw  karierę w tym zakresie rozpoczęła jednak dopiero po wojnie seri  ponad dwudziestu okładek z lat 1946-1950 robionych dla Sp dzielni Wydawniczej „Wiedza”, której ówczesny dyrektor, Józef Zawadzki, uczynił artystkę jednym ze swoich stałych wsp pracownik w<sup>22</sup>. Na okładkach przewija się motyw prostokątnej ramy, a rysunki wykonane są przeważnie piórkiem i płaską plam  barwną o ograniczonej gamie kolorów. Pojawiają się tak z, już w tym okresie, okładki wykonane technik  drzeworytnic .

Od 1947 roku artystka zaczęła ilustrować książki dla dzieci. Ksi zka Zofii Petersowej *Liczyrzepa, Duch gór* (1948) zawiera liczne ilustracje całostronicowe, wykonane piórkiem. Widać w nich wyraźne wplywy studiów nad sztuk  średniowiecza - wysmukłe postacie, bordiury, gotyckie kostiumy i architektura. W innych książkach dla dzieci pojawiają się tak z nawiązujące do średniowiecznych iluminacji inicjały, oraz niewielkie ilustracje o charakterze finalik w. Powstają one w typowym dla artystki stylu charakteryzującym się zwi złosci  środków wyrazu,  wiadc  jednak ciągle o wplywie, jaki mieli na nią byli profesorowie. Kolejna grupa książek zawiera ilustracje wykonane tuszem. Wyr nia się wśród nich *Opowie  o Cydzie* (1958) zawierająca liczne ilustracje całostronicowe i inicjały nawiązujące do sztuki średniowiecznej. Połączenie rysunku tuszem z barwnym polem litery wykorzystane zostało w *Kwiatkach  w. Franciszka* (1948) i *Pieśni o Rolandzie* (1952). W tej ostatniej ksi zce brak już prostokątnych pół stanowiących tło dla liter, które same stanowią często element konstrukcyjny dla rozgrywających się scenek. Uderzająca jest pomyslowo c tej grafiki, a tak z dominacja dekoracyjności nad dążeniem do ukazania dramatyzmu scen, mająca swe korzenie w miniatorstwie średniowiecznym. *Złota legenda* Jakuba de Voragine (1955) zawiera dwa typy ilustracji: całostronicowe, rysowane wyłacznie czarnym tuszem przedstawienia stylizowane na stare drzeworyty, oraz



czerwono-czarne inicjały rozpoczynające każdą kolejną legendę. Litery umieszczone są na prostokątnym tle, często obwiedzionym ozdobną bordiurą, z postacią odpowiedniego świętego lub sceną z jego życia. Wysoki poziom artystyczny łączy się z dobrze oddaną stylistyką średniowiecznej epoki. Ostatnią zdobioną przez artystkę rysunkami książką był *Psalterz* w przekładzie Romana Brandstaettera (1970). Występują tu inicjały zdobione postacią Dawida oraz rysunki posługujące się sumaryczną, pojedynczą linią. Wyraźne jest pokrewieństwo tych prac z malarstwem, jakie uprawiała artystka pod wpływem wyjazdu do Egiptu w 1960 roku.

Na początku lat pięćdziesiątych artystka wykonała szereg prac drzeworytniczych. Drzeworytami faksymilowymi ozdobiła *Wielki testament* François Villona (1950) zawierający ilustracje całostronicowe i winiety oraz rysowane inicjały. Przedstawienie epitafium Villona inspirowane było drzeworytem do paryskiego wydania z 1489 roku<sup>23</sup>. Prace te charakteryzuje rysunek czysty i mocny<sup>24</sup>, wyraźny kontur, zainteresowania fakturowe oraz przeplatanie tendencji dekoracyjnych z potrzebą upraszczania kształtów. Bliskie im stylistycznie są ilustracje do książek Stanisława Wygodzkiego *Nad Engelsem* (1950), Prospera Mérimée *Żakeria* (1952) oraz Romana Brandstaettera *Wojna żaków z panami* (1954). *Tortura nadziei* Philippe Auguste Villiersa de l'Isle-Adama (1950) zawiera ilustracje niezwykle ekspresyjne uzyskane za pomocą białych linii na ciemnym tle. Był to eksperyment odbiegający od reszty ilustratorskiej twórczości artystki, aczkolwiek trzeba przyznać, że zdecydowanie udany.

Ze względu na sentyment związany z jej panięmskim nazwiskiem, artystka często ilustrowała literaturę hiszpańską. Wiersze i dramaty Federica Garcíi Lorki (1951) zdobione są drzeworytami o niezwykle zróżnicowanym charakterze. Przeważa drzeworyt tonowy, sceny bywają zarówno ściśnione i statyczne jak też niezwykle dramatyczne i ekspresyjne. Hiszpańska stara się nadać im lokalny koloryt przez stosowanie miejscowej kostiumologii, ostrzejszych kontrastów światłocieniowych, a także nawiązywanie do ducha sztuki hiszpańskiej. Książka *Z hiszpańskiego przekłady poezji* opracowana przez Janusza Strasburgera (1956) posiada ilustracje zróżnicowane w zależności od klimatu danego wiersza. Na przykład utwory Antonia Machado zilustrowane zostały nastrojowymi pejzażami, a Pabla Nerudy pełnymi napięcia i ekspresji scenami rodzajowymi. Ostatnią w karierze Hiszpańskiej pozycją należącą do literatury hiszpańskiej była *Celestyna* Fernando Rajosa (1962) zawierająca małe figuralne ozdobniki i cztery ilustracje całostronicowe z przedstawieniami symultanicznymi. W 1962 roku otrzymała ona wyróżnienie Ministerstwa Kultury i Sztuki. Drzeworyt sztorcowy wykorzystywany przez artystkę w ilustracjach do literatury

hiszpańskiej, w drugiej połowie lat pięćdziesiątych zaczyna posługiwać się linią grubą i łączy ją z dużymi płaszczyznami czerni, przez co upodabnia się do drzeworytu langowego, co widać szczególnie właśnie w *Celestynie*.

Od połowy lat pięćdziesiątych Hiszpańska



Ilustracja za: *Saga o Njalu*, ze staroislandzkiego przetłum. A. Załuska-Strömberg, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1968

posługiwała się przede wszystkim drzeworytem langowym. W końcu lat pięćdziesiątych jej drzeworyty stają się coraz bardziej sumaryczne i uproszczone. Większe są kontrasty czerni i bieli, przedstawienia umieszczane są przeważnie w jednej płaszczyźnie. Artystka stosuje coraz mniej winiety i przerywników, a coraz więcej ilustracji całostronicowych, drukowanych na lepszym gatunkowo papierze i umieszczanych jako wklejki. Serie legend, przeważnie nordyckich, germańskich i celtyckich, ilustrowanych przez nią w ten sposób, rozpoczyna *Legenda o królu Arturze i rycerzach okrągłego stołu* Sigrid Undset<sup>25</sup>. Posiada ona jeszcze liczne przerywniki i winiety, ale oddaje nowego ducha jej prac, charakteryzujących się uproszczeniem, deformacją, geometryzacją, czasem umyślnie naiwnym realizmem i płaszczyznowością, czyli umieszczaniem wszystkich postaci na jednym planie. Pojawia się tu także wklejka, z powtarzającymi się motywami walczących rycerzy. Podobne wklejki występują później w innych książkach. Są w niej także rysowane inicjały.

Hiszpańska-Neumann zrobiła także ilustracje do



kolejnych sag skandynawskich: *Sagi o Njalu* (1968), *Sagi Rodu z Laxdal* (1973; linoryty) i *Sagi o Egilu* (1974). Ilustracje te charakteryzują się typową dla niej w tym okresie sumarycznością i uproszczeniem formy. Całostronicowe przedstawienia, które stanowią tu główny element dekoracyjny, umieszczane są na oddzielnych kartach. Pojawiają się jednak jeszcze ciągle małe przerywniki w tekście. Rysunki są „toporne” i geometryzowane, płaszczyzny duże i jednoplanowe. Widoczne są częste przerysowania i zaburzenia proporcji. Wszystkie powyższe zabiegi mają na celu wprowadzenie czytelnika w klimat tych opowieści. Poemat Gotfryda ze Strassburga *Tristan i Izolda* (1966) został wydany z ilustracjami, które artystka wcześniej pokazała na wystawie w Berlinie. Dostał on nagrodę najlepiej wydanej książki roku 1966 w NRD. W książkach *Kudrun - ein mittelalterliches Heldenepos* (1971) oraz *Legendy panońskie* (1971) artystka ogranicza coraz bardziej liczbę postaci i ukazywanych wątków. Sceny rozgrywają się prawie wyłącznie na jednym planie i opasane są ciemną ramą. Poza samymi liniami interesują ją jednak także efekty fakturowe, z którymi eksperymentuje w tłach. Ostatnią ilustrowaną przez nią książką był *Czas otwarty* Janusza Pasierba (1974). Ozdobiona została jednym powtarzającym się drzeworytem przedstawiającym metaforyczną spiralę i winiety zawierającymi ksylograficzne napisy. Artystka już całkowicie zrezygnowała tu z przedstawień figuralnych.

### Cechy twórczości ilustratorskiej Marii Hiszpańskiej-Neumann

Formalnymi cechami charakteryzującymi twórczość Marii Hiszpańskiej-Neumann są przede wszystkim płaskość, brak światłocienia i wyraźnego źródła światła, operowanie uproszczonymi liniami i plamami, a także różnorodność środków fakturowych. Początkowa dekoracyjność upraszcza się bardzo, osiągając z czasem formy ekspresyjne i monumentalne. Zazwyczaj przedstawienia ujęte są w wyraźne, prostokątne ramy. Twórczość ta, wyrastając z bogatej tradycji przeszłości, zakorzeniona chociażby w sztuce średniowiecznej, posługuje się jednak językiem współczesnych artystów środków wyrazu. Sama artystka o sobie powiedziała: *Ja idę drogą powiązań, które uważam za trwałe między sztuką dawną a pewnym gatunkiem wyczulenia na sprawy współczesne*<sup>26</sup>. Nie stara się dążyć do realizmu. Brakuje w jej pracach rozległej przestrzeni, krajobrazu, rzadko pojawia się natura. Przedstawienia ograniczają się zazwyczaj do paru postaci. Sceny tłumne i skomplikowane treściowo są rzadkością. Ilustrowana treść oddawana jest dokładnie i wprost bez zbędnych detali zakłócających przekaz. Artystka posługuje się głównie kreską, w której widać szybki, nerwowy ruch ręki.

W początkach swojej kariery Hiszpańska-Neumann

stosowała niezwykle dekoracyjne i szczegółowe układy kompozycyjne, przypominające swym bogactwem czternastowieczne i piętnastowieczne miniatury. Niektóre jej prace z tego okresu traktują jednak średniowiecze w sposób dość humorystyczny i uproszczony. W wielu pracach, szczególnie z wczesnego okresu twórczości, zauważyć można *horror vacui* wynikający prawdopodobnie z chęci ukazania jak największej ilości wątków na ograniczonej powierzchni ilustracji. We wczesnych pracach, wykonanych w technice drzeworytu sztorcowego, często pojawiają się także przedstawienia symultaniczne. Ma to na celu nie tylko oszczędność miejsca, ale także nawiązanie do późnośredniowiecznych miniatur książkowych. Od 1956 roku, kiedy ukazała się *Legenda o królu Arturze i rycerzach okrągłego stołu* Sigrid Undset, Hiszpańska-Neumann coraz częściej stosuje sumaryczny i uproszczony drzeworyt langowy, która to technika podkreśla związek jej sztuki z rzeźbą pierwszych wieków średniowiecza. W pracach tych ograniczona dekoracyjność i szczegółowość oraz brak bogatych strojów czy detali architektonicznych daje wrażenie surowości i prostoty. Przeciętnemu czytelnikowi średniowiecze kojarzy się właśnie raczej ze sztuką uproszczoną lub wręcz prymitywną, co Hiszpańska-Neumann wykorzystuje. Coraz częstsze są uproszczenie, kontrastowanie plam czerni i bieli, świadome zaburzenie proporcji, a także stosowanie wyłącznie ilustracji całostronicowych. Widać nieustanną ewolucję twórczości artystki, która rezygnuje stopniowo z niewielkich przerywników, fakturowych efektów tła, a nawet ram, jednocześnie ograniczając coraz bardziej liczbę postaci i detali. Do licznych charakterystycznych motywów przeplatających się przez prace artystki należą np. słońce o tarczy składającej się z paru okręgów i promieni w postaci wydłużonych trójkątów, czasami nieco powyginanych oraz zgeometryzowane drzewa w kształcie karcianego pika. Powtarzają się także pewne typy fizjonomiczne (mnisi, brodaci władcy, tęgie kobiety, żacy, rycerze). Charakterystyczny jest również rysunek nosa, uzyskany z dwóch równoległych kresek, czy wydłużonych dłoni o usztywnionych palcach.

Wykształcona w przedwojennej Polsce ilustratorka zakorzeniona była w szkole drzeworytu stworzonej w Warszawie przez Władysława Skoczylasa. Artystka często odwołuje się do jego twórczości stosując płaszczyznowość, wykorzystując naturalne cechy drewna jako materiału i wzorując się niekiedy na twórczości ludowej. Naśladuje także Tadeusza Cieśliewskiego syna, zwracającego się raczej w kierunku swobodnego rysunku. Jeszcze większy wpływ mieli na nią jej profesorowie. Szkoła Ostoi-Chrostowskiego ujawnia się przede wszystkim w doskonale opanowanym warsztacie drzeworytnika, ale także w bezpośrednich



nawiązaniach do jego kompozycji<sup>27</sup>. Bardzo często twórczość Hiszpańskiej-Neumann porównywano do twórczości Kathe Kollwitz. Artystka ponoć miała twierdzić, że jej sztukę łączono z twórczością Kollwitz, jeszcze zanim ona sama dowiedziała się o jej istnieniu<sup>28</sup>. Obie artystki miały dużo wspólnego, przede wszystkim jeśli chodzi o rysunek i tematykę macierzyństwa oraz więzów uczuciowych. Jednak zamiłowania Kollwitz do tematyki rewolucyjnej nie da się odnaleźć u Hiszpańskiej-Neumann. Duży wpływ na artystkę miał także tworzący w podobnym co ona okresie Tadeusz Kulisiewicz, a także, szczególnie jeśli chodzi o elementy ikonografii, Tadeusz Makowski. Był to jednak przede wszystkim wpływ na jej twórczość w zakresie grafiki warsztatowej. W pracach Hiszpańskiej można także odnaleźć dalekie echa ekspresjonizmu europejskiego pierwszej połowy XX wieku, szczególnie niemieckiego i niderlandzkiego. W niektórych pracach zauważalny jest również wpływ monumentalnego malarstwa bizantyńskiego<sup>29</sup>. Można oczywiście także znaleźć w jej bogatej twórczości konkretne przedstawienia inspirowane wyraźnie innymi dziełami. Są to

jednak wypadki odosobnione. W jednym z wywiadów Maria Hiszpańska-Neumann przyznała się do związków ze średniowieczem, Rembrandtem, Breughlem, El Greco, Goyą, Chagallem, Kathe Kollwitz i współczesną sobie grafiką meksykańską<sup>30</sup>.

Podsumowując przypomnieć należy, że dorobek artystki, choć dziś już zapomnianej, w znacznym stopniu współtworzył osiągnięcia polskiej ilustracji książkowej tego okresu. Sztuka ta odwoływała się do różnych historycznych tradycji plastycznych i literackich i jako taka przeznaczona była dla wyrobionego odbiorcy. Tradycje te ujęte były jednak zawsze w sposób zindywidualizowany i świeży, a często także żartobliwy. Twórczość Marii Hiszpańskiej-Neumann należy do minionej już epoki, w której obraz towarzyszył słowu nie dominując nad nim, a grafika powstawała w warsztacie, a nie w komputerze artysty. Choć nie odbieramy jej już jako współczesnej, nie przeszkadza nam to doceniać jej tym bardziej z dalszej perspektywy.

#### TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY SEMINARIJNEJ NAPISANEJ POD KIERUNKIEM PROF. UKSW DRA HAB. WALDEMARA DELUGI

1 J. Białostocki, *Maria Hiszpańska-Neumann*, Warszawa 1963.

2 A. Dębska, *Twórczość graficzna Marii Hiszpańskiej-Neumann*, Warszawa 1966 (maszynopis na UW, praca napisana pod kierunkiem J. Starzyńskiego); J. Dobrowolska, *Nurt religijny w twórczości Marii Hiszpańskiej-Neumann*, Warszawa 1984 (maszynopis na ATK, praca napisana pod kierunkiem A. K. Olszewskiego); K. Świć, *Maria Hiszpańska-Neumann*, Lublin 1990 (maszynopis na KUL, praca napisana pod kierunkiem A. Ryszkiewicza).

3 Ochrzczone ją jako Zofia Janina, a dopiero po wojnie zaczęła używać imienia Maria, które przyjęła na bierzmowaniu. Świć, dz. cyt., s. 22.

4 „Kuznia Młodych”, 1933, nr 4, s. 15. Informacja potwierdzona przez córkę artystki. Świć, dz. cyt., podaje, że było to Liceum Handlowe.

5 J. Jaworska, *Polska sztuka walcząca 1939-1945*, Warszawa 1985, s. 18.

6 Tamże, s. 31.

7 W zaprzyjżnionych księgarniach (np. Krydlinie, ulica Mazowiecka 2); tamże, s. 26.

8 W. Kiedrzyńska, *Wspomnienie o Marii Hiszpańskiej-Neumann*, „WTK Tygodnik Katolików”, nr 30, 26. 07. 1981, s. 6.

9 Różne źródła podają różne liczby.

10 Podobne rysunki wykonała po wojnie do książki K. Żywulskiej, *Przeżyłam Oświęcim*, Warszawa 1946.

11 J. Jaworska, „Nie wszystkim umrę...”. *Twórczość plastyczna Polaków w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych 1939-1945*, Warszawa 1975, s. 75.

12 Gdzie w latach 1948-1961 pełniła funkcję członka Zarządu Sekcji Grafiki Oddziału Warszawskiego.

13 I. Jakimowicz, *Pięć wieków grafiki polskiej*, Warszawa 1997, s. 384.

14 *Słownik artystów plastyków. Artysci plastycy okręgu warszawskiego ZPAP 1945-1970. Słownik biograficzny*, Warszawa 1972, s. 181.

15 W Bułgarii miała również swoją pierwszą wystawę indywidualną, z której prace pokazane zostały potem także w warszawskiej Zachęcie na przełomie lat 1954 i 1955.

16 *Maria Hiszpańska-Neumann – malarstwo*, Galeria Sztuki MDM, oprac. H. Szczypińska, Warszawa 1966, [b.n.s.].

17 Z. Seweryn, *Nagroda im. Wł. Pietrzaka po raz XX*, „Słowo Powszechne”, 1969, nr 272, s.1-2.

18 Do najważniejszych prac artystki w zakresie wystroju wnętrz należą: tryptyk ze sceną Chrztu Chrystusa dla kościoła parafialnego w Pruszkowie (1967); Ostatnia Wieczerza do kościoła pw. Wieczerzy Pańskiej w Mariankach koło Góry Kalwarii (1968); mozaiki w kościele pw. św. Klemensa Dworzaka przy ulicy Karolkowej oraz kaplicy oo. Redemptorystów przy ulicy Deotymy - obu w Warszawie (1967-1969); obraz Matki Boskiej i mozaikowa droga krzyżowa dla kościoła akademickiego na KUL-u (1969); wystrój kaplicy Ofiar Obozów Koncentracyjnych przy kościele pw. Matki Boskiej Fatimskiej i św. Józefa w Tarnowie (1972); dekoracje w kościele klasztornej pw. św. Stanisława Kostki w Zbylitowskiej Górze (1972-1973); wystrój kościoła pw. św. Michała Archanioła w Warszawie (koniec lat 70.) oraz polichromie dla kaplicy ośrodka wypoczynkowego w Hübingen w Niemczech (1978-1979).

19 Wszystkie wystawy, w których artystka brała udział do 1984 r. zestawia w aneksie, na końcu swojej pracy

Dobrowolska, dz. cyt., aneks.

20 *Maria Hiszpańska-Neumann – malarstwo*, dz. cyt., [b.n.s.].

21 J. Langner, *Młodzi malują*, „Kuznia Młodych” 1933, nr 5, s. 12. Autor używa wyłącznie nazwiska artystki. W nr 4 „Kuzni Młodych” z 1933 r., s. 15, gdzie przedstawione są wyniki tego konkursu figuruje Zofia Hiszpańska.

22 Świć, dz. cyt., s. 81.

23 Reprodukacja tego drzeworytu została potem umieszczona na okładce kolejnego polskiego wydania z 1954 r., również zawierającego ilustracje Marii Hiszpańskiej-Neumann.

24 R. Rożek, *Drzeworyty do Testamentu Villona. Maria Hiszpańska-Neumann*, „Wydawca”, 1995, nr 1, s. 36-41.

25 Wydana po raz pierwszy w 1956 r., a po raz drugi rok później, wzbogacona o nowe ilustracje.

26 P. Wróblewski, *Spotkanie z Marią Hiszpańską-Neumann*, „Słowo Powszechne”, 19.06.1965, nr 91-92 (5820), s. 5.

27 Np. w ilustracjach do *Janosika z Tarchowej* Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego (1948). Przedstawienie ze strony 41 z Janosikiem wiszącym na haku jest pomysłem przejętym z drzeworytu Ostoi-Chrostowskiego pt. *Szubienica*, zamieszczonego w książce Mieczysława Bohdana Lepeckiego *Józef Piłsudski na Syberii* (M. B. Lepecki, *Józef Piłsudski na Syberii*, Warszawa 1936, po s. 20).

28 Dębska, dz. cyt., s. 43.

29 K. Rogulski, *Po raz dwudziesty • Pietrzak-67. Kunszt i prostota*, „Kierunki”, 26.11.1967, nr 48, s. 6.

30 *Maria Hiszpańska-Neumann*, *Twarze w „Zwierciadle”*, „Zwierciadło”, 18.05.1958, nr 20, s. 4.



# JAN BIAŁOSTOCKI JAKO TWÓRCA WYSTAW SZTUKI NOWOŻYTNEJ W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE W LATACH 1955-1979

Magdalena Łukasiewicz

Profesor Jan Białostocki, wielki historyk sztuki, prawdziwy uczony-humanista, człowiek wszechstronnie uzdolniony, o olbrzymim dorobku twórczym. Urodził się 14 sierpnia 1921 roku w Saratowie.

W 1939 roku zdał maturę w Warszawskim Gimnazjum im. Adama Mickiewicza<sup>1</sup>. Po maturze chciał rozpocząć studia z filologii klasycznej na Uniwersytecie Józefa Piłsudskiego w Warszawie, ostatecznie jednak w latach 1940-1941 studiował grekę na Tajnym Uniwersytecie pod kierunkiem dr. Marii Maykowskiej. Potem jego zainteresowania uległy zmianie i w latach 1942-1944 studiował filozofię u profesorów Tadeusza Kotarbińskiego i Władysława Tatarkiewicza. Wykłady i seminaria odbywały się w sytuacji ciągłego zagrożenia w różnych lokalach na Starym Mieście oraz w Śródmieściu Warszawy<sup>2</sup>. W tych latach wielkimi autorytetami Białostockiego stali się Władysław Tatarkiewicz i Michał Walicki. Znacznie później swego mistrza odnalazł w Erwinie Panofskim, którego poznał podczas swego pobytu w Stanach i z którym się zaprzyjaźnił<sup>3</sup>. Władysław Tatarkiewicz był dla niego wzorem logicznego, porządkującego myślenia oraz jasnego precyzowania wypowiedzi. U Michała Walickiego podziwiał właściwą mu emocjonalną syntezę wiedzy i wrażenia. Za Erwinem Panofskim przyjął, że zadaniem humanisty jest dążenie do *przekształcania chaotycznej różnorodności pozostawionych przez człowieka dzieł w kosmos kultury, do odczytania, zrozumienia i przekazywania dalej śladów ludzkiej egzystencji, które bez tego działania pozostawałyby martwe, padałyby pastwą czasu*<sup>4</sup>. Podczas okupacji hitlerowskiej, od stycznia 1940 do sierpnia 1944 roku, Jan Białostocki pracował jako kasjer w Zakładach Przemysłowych AKA. Po upadku powstania na Starym Mieście pod koniec sierpnia 1944 roku został wywieziony do obozów koncentracyjnych, kolejno Grossrosen, Mauthausen, Linz III<sup>5</sup>. Po wyzwoleniu przez Amerykanów Linz III w kwietniu 1945 roku Jan Białostocki przygotowywał m.in. program artystyczny i kulturalny dla byłych więźniów, organizując kolegom życie na wolności. Wrócił do Polski na wieść o chorobie matki.

W latach 1943-1948 przeżył swoją przygodę z grafiką sięgając po rylce drzeworytniczy. Zmaganie się w praktyce z tworzywem odbierał jako wzbogacanie narzędzia pracy badacza-historyka sztuki, uzbrajanie oka w umiejętność obserwacji oraz w rozumienie procesu twórczego dokonującego się w dziele. W czasie wojny nieformalnym nauczycielem rysunku i grafiki Jana Białostockiego był Tadeusz Cieślewski-syn<sup>6</sup>. *W dziele Cieślewskiego - pisze Irena Jakimowicz - pociągała młodego ucznia nie tylko biegłość warsztatowa, ale i walory intelektualne artysty - teoretyka sztuki drzeworytniczej, a przede wszystkim twórcy obdarzonego niezwykle wyobraźnią, która codziennym przedmiotom przydawała ukryte w nich symbole-znaki własnych myśli i wyobrażeń*<sup>7</sup>. W sumie wykonał około 60 prac graficznych, które pokazano w Warszawie i we Wrocławiu na wystawach zorganizowanych w 1981 roku w sześćdziesiątą rocznicę urodzin Profesora przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki<sup>8</sup>.

W listopadzie 1945 roku jako student Uniwersytetu Warszawskiego został przyjęty do działu oświatowego Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>9</sup>. W lipcu 1946 roku obronił pracę magisterską pod tytułem *Rola wiedzy w doznawaniu dzieł sztuki*, napisaną pod kierunkiem profesora Władysława Tatarkiewicza, na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Warszawskiego<sup>10</sup>. Był uczniem Michała Walickiego i jego asystentem w Muzeum Narodowym, najpierw w Dziale Sztuki Średniowiecznej, następnie w Dziale Sztuki Europejskiej<sup>11</sup>. Ścisłe z nim współpracował do momentu aresztowania Walickiego w 1949 roku<sup>12</sup> za działalność w AK w okresie okupacji niemieckiej. Gdy po 5 latach Michał Walicki został wypuszczony z więzienia, władze polityczne nie pozwoliły mu powrócić do pracy w Muzeum<sup>13</sup>. Jego obowiązki przejął Jan Białostocki. W 1956 roku, po gruntownych studiach w kraju i za granicą, świetnie przygotowany do samodzielnych funkcji objął



stanowisko kierownika Działu Malarstwa Europejskiego<sup>14</sup>. Zaczął go modernizować jeszcze przed objęciem kierownictwa. W 1953 roku nadał nowy kształt Galerii Malarstwa Obcego, na której potem wzorowano wiele ekspozycji polskich, wprowadził nieznaną wcześniej w Polsce typ katalogu naukowego zbiorów i wystaw oraz obyczaj i mechanizm możliwie szybkiego przekładania aktualnych prac badawczych na język wystaw<sup>15</sup>.

Łączył pracę w Muzeum Narodowym z pracą naukową na Uniwersytecie Warszawskim. W 1950 roku musiał opuścić Uniwersytet. Zdążył jeszcze obronić pracę doktorską pod tytułem *Pejzaż flamandzki epoki manieryzmu (1520-1620). Próba syntezy* u profesora Stanisława Lorentza (w zastępstwie Michała Walickiego)<sup>16</sup>. Po powrocie z USA w styczniu 1959 roku ponownie rozpoczął pracę dydaktyczną na Uniwersytecie Warszawskim w Instytucie Historii Sztuki, w katedrze Historii Sztuki Nowoczesnej i Krytyki Artystycznej profesora Juliusza Starzyńskiego<sup>17</sup>. W 1962 roku otrzymał tytuł profesora nadzwyczajnego, a w 1972 roku profesora zwyczajnego<sup>18</sup>.

Jan Białostocki miał opinię znakomitego, ale bardzo wymagającego nauczyciela. Z biegiem lat stawał się coraz bardziej tolerancyjny i łagodny<sup>19</sup>. Słynął z niezwykle szacunku do bibliografii<sup>20</sup>. Studenci, współpracownicy muzealni, uczniowie nieprzerwanie korzystali z niebywale szerokiej orientacji bibliograficznej Profesora<sup>21</sup>. Mimo ściśle wypełnionego kalendarza nigdy nie odmawiał prośbie o popularny odczyt, nawet gdy łączyło się to z koniecznością uciążliwej podróży. Przez pewien czas prowadził również cykl telewizyjnych prelekcji poświęconych dziejom sztuki europejskiej, na podstawie których powstała książka *Sztuka cenniejsza niż złoto*, opowieść o rozwoju sztuki od czasów wczesnochrześcijańskich do dnia dzisiejszego. To połączenie ogromnej znajomości rzeczy ze znakomitą formą pisarską stanowi piękne wprowadzenie do świata sztuki już dla dwóch pokoleń jej miłośników<sup>22</sup>.

Jeździł ze swoimi wykładami po całym świecie, w żadnym razie nie pomijając Polski. Spotkania ze swymi czytelnikami i słuchaczami, zwłaszcza w miastach pozauniwersyteckich pojmował jako swój obowiązek społeczny. Wziął udział w ogromnej liczbie kongresów, sympozjów i seminariów na wszystkich kontynentach, w miejscach istnienia uczelni humanistycznych, szkół artystycznych i muzeów. Z wykładami dotarł między innymi do Limy i Meksyku, Canberry i Sydney, Pekinu i Szanghaju, Kairu i Aleksandrii, Leningradu i Moskwy, Helsinek, Oslo i Kopenhagi<sup>23</sup>, Cambridge, Lejdy, Hew Heaven (Yale), Nowego Jorku, Tokio<sup>24</sup>. W sumie wygłosił ponad 250 wykładów na całym świecie. *Byłem z nim na kilku wykładach* - opowiada Juliusz Chrościcki, wspominając wspólnie

z Janem Białostockim podróże - *i mogę z całą odpowiedzialnością napisać, że Profesor przygotowywał je niezwykle starannie i wygłaszał z wielką swadą, za co gorąco oklaskiwali Go słuchacze*<sup>25</sup>.

Za jedną z podstawowych misji swego naukowego i społecznego powołania uważał wyznaczanie nowych dróg dla nauki o sztuce i tworzenie dla historii sztuki jej własnych form istnienia w Polsce<sup>26</sup>. Możliwość realizacji tego powołania otworzyła się dla Jana Białostockiego kiedy w 1946 został członkiem Stowarzyszenia Historyków Sztuki, a w 1962 objął prezesurę Zarządu Głównego<sup>27</sup>. Swojej pracy w SHS oddawał się z wielką pasją i ogromnym zaangażowaniem. Dzięki niemu Stowarzyszenie weszło na drogę organizowania działalności naukowej, zajmując szybko miejsce po wielu zlikwidowanych towarzystwach i organizacjach naukowych<sup>28</sup>. Wielką zasługą Profesora było organizowanie corocznych sesji ogólnopolskich Stowarzyszenia Historyków Sztuki<sup>29</sup>, wedle tematów, które zwykle sam proponował<sup>30</sup>. I bez względu na to, czego sesja dotyczyła, czy była to jakaś formacja stylowa, epoka, region, pojęcie czy zagadnienie badawcze - stawała się miejscem żywej wymiany poglądów oraz miała swój wyraz w publikacjach, tworzących dzisiaj, jak pisze Piotr Skubiszewski *prawdziwą biblioteczkę podręczną polskiego historyka sztuki*<sup>31</sup>. Niemal każdego roku odbywały się również w Nieborowie seminaria metodologiczne dla wybranego kręgu historyków sztuki<sup>32</sup>.

O wielkim zaangażowaniu Jana Białostockiego w działalność naukową świadczy również przynależność do ogromnej liczby organizacji i instytucji naukowych zarówno polskich, jak i zagranicznych na całym świecie<sup>33</sup>.

Wiele również można powiedzieć na temat jego poglądów i dokonań muzealnych. Wobec współczesnych kontrowersji i dyskusji nad instytucjami kultury czy innych przewartościowań (np. modnej *new museology*) jego stanowisko może się wydać nawet staroświeckie. Z pozoru jest proste, jednak przywołuje egzystencjalne pytania dla muzeów<sup>34</sup>.

Znaczną część swoich poglądów na temat gromadzenia dzieł sztuki zawarł w jednej pracy ściśle muzeologicznej pod tytułem *Galeria arcydzieł czy dom kultury*, stanowiącej referat wygłoszony na sympozjum naukowym *Muzeum w epoce kultury masowej* zorganizowanym w Gołuchowie w 1979 roku<sup>35</sup>. Wiele informacji na ten temat można również odnaleźć w jego pismach teoretycznych. W pracy zatytułowanej *Sztuka i świat wartości* pisał o odpowiedzialności muzealnika przed społeczeństwem za swoje decyzje, między innymi za te dotyczące zakupów. Kustosz ma decydować o zakresie gromadzenia, musi więc przemyśleć program zakupów, ponieważ *przez ograniczenie i koncentrację zarazem zyskuje*



się nieraz więcej niż przez chęć objęcia wszystkich epok i obszarów<sup>36</sup>. Odpowiedzialność kustosa niepomierne rośnie wobec faktu, że dzieło sztuki jest również przedmiotem obrotu handlowego, co ingeruje w sferę ocen historyka sztuki. Tę konieczność muzealnika angażowania się w proces nabywania czy wyceniania określa Jan Białostocki jako szczególnie negatywny aspekt pracy historyka sztuki<sup>37</sup>. Uważał, że zbiory stanowiące publiczną własność<sup>38</sup> powinny być udostępniane wszystkim. Pisał także, że obrazy trzymane w ukryciu tracą wartość, którą nadają im oczy oglądających [...], a to może się zdarzyć tylko wówczas, gdy są one umieszczone tam, gdzie może je widzieć wielu ludzi<sup>39</sup>.

W czasach swej kadencji w Galerii Malarstwa Obcego Muzeum Narodowego w Warszawie zwiększył, w sposób nieporównywalny do okresu sprzed jej objęcia, zbiory tego działu. W latach 1958-1969 zbiory te wzrosły o 127 obrazów, zaś w okresie od 1970 do 1981 roku o 125 obrazów. Dla porównania - w dziesięciolecie po śmierci Profesora tylko o dwa. Miała na to wpływ nie tylko koniunktura, ale przede wszystkim autorytet naukowy i moralny Jana Białostockiego. Jeśli uznał obraz czy rycinę za wartą zakupu i dołączenia do zbiorów, to nawet najoszczędniejsi przełożeni się nie sprzeciwiali. Był daleki od niezwykle popularnego wśród polskich muzealników swoistego *patriarchatu kustoszowskiego*. Nigdy bowiem nie ukrywał nowych zakupów przed konkurentami do ich opracowania. Robił coś zupełnie przeciwnego, mianowicie już w 1960 roku wprowadził zwyczaj systematycznego ich publikowania w katalogu nabytków sztuki obcej, pierwotnie w „Roczniku Muzeum Narodowego”, następnie w „Bulletin du Musée National de Varsovie”. Zakładał, iż szybkie ogłoszenie informacji o nabytku sprzyja jego szybszemu opracowaniu monograficznemu. Założenie to okazało się w pełni słuszne<sup>40</sup>. Dzięki temu szereg obrazów weszło szybko w obieg naukowy.

Był świadom, że zbiory malarstwa obcego znajdujące się w muzeach polskich nie stanowią przedmiotu badań uczonych europejskich i amerykańskich. Działo się tak, gdyż nie były - przez wiek zaborów i dwie wojny - publikowane. Zabiegał więc usilnie o ich opracowywanie. W tym celu organizował wystawy wraz z innymi polskimi muzeami, by zaprezentować zbiory ogólnokrajowe<sup>41</sup>. Równocześnie przygotowywał lub prowadził katalogi naukowe zbiorów własnych Muzeum Narodowego w zakresie cudzoziemskiej sztuki nowożytnej. Zapowiedział cały cykl tak rozumianych katalogów w 1951 roku, we wstępie do pierwszego, z wystawy *Krajobrazy flamandzkie epoki manieryzmu*, który stał się modelowym. Czytamy w nim, że każdy kolejny katalog będzie zawierać opisy i krytyczne

omówienia wszystkich obiektów i reprodukcje większości posiadanych przez Muzeum Narodowe obrazów danego działu, bez względu na to, czy były one w danym momencie prezentowane w salach dostępnych dla publiczności<sup>42</sup>. Po tym katalogu nastąpiły kolejne dotyczące zbiorów malarstwa europejskiego. Wzórów do tego typu publikacji wcześniej w Polsce nie było<sup>43</sup>.

Katalogi wystaw organizowanych przez Jana Białostockiego były efektem naukowego rozpoznania wybranego problemu badawczego. Publikacja dotycząca krajobrazów flamandzkich była przełożeniem na formę katalogu *raisonée* wyników doktoranckich badań Profesora, co okazało się wytyczeniem perspektyw dla kierowanego przezeń działu<sup>44</sup>. Nastąpiły i inne wystawy będące wynikiem rozpoznania badawczego, między innymi *Narodziny krajobrazu nowożytnego*<sup>45</sup>, z 1972 roku, ekspozycja, która pokazywała istotne dla rozwoju tego gatunku relacje między szkołami niderlandzką, flamandzką i holenderską czy *Ars emblematice*<sup>46</sup>, z 1981 roku, która oddawała pierwotne treści obrazów holenderskich XVII wieku<sup>47</sup>.

Ważną część wystaw urządzanych przez Jana Białostockiego stanowiły te, które miały na celu zaprezentowanie zasobów muzeów krajów zwanych demokracjami ludowymi. Profesor nawiązał w ten sposób współpracę naukową warszawskiego Muzeum Narodowego z Ermitażem w Leningradzie, Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie, Galeriami w Pradze i w Dreźnie. Pierwszą była wystawa *Rembrandt i jego krąg*, w 1956 roku, następnie to *Sztuka czasów Michała Anioła*, z 1963 roku, *Malarstwo weneckie* z 1968 roku czy wspomniane już *Narodziny krajobrazu nowożytnego* z 1972 roku. W ten sposób informacje o pracach i zbiorach zza żelaznej kurtyny wchodziły do ogólnego obiegu<sup>48</sup>.

O udostępnianiu dzieł sztuki Jan Białostocki pisał już 1946 roku w swej pracy magisterskiej. W jej podsumowaniu zaznaczył jak ważne dla przeżycia i zadowolenia estetycznego ludzi doznających dzieła sztuki jest posiadanie przez nich odpowiedniej wiedzy przedmiotowej<sup>49</sup>. Mówiąc o odbiorze dzieła sztuki Profesor zawsze podkreślał udział czynnika emocjonalnego. Znamienne dla takiej postawy jest na przykład jego zdanie: Doznanie estetyczne, dające przeżycie emocjonalne, swoistą przyjemność, stanowi niezbędny element składowy złożonego procesu rozpoznawania, oceny i badania dzieła sztuki<sup>50</sup>.

Jan Białostocki podkreślał również dwa elementy w odniesieniu do odbiorcy, którego nazywał *klientem* i *przyjacielem muzeum*, mianowicie: *zasadę czytelności dydaktycznej* (która w urządzanych przez niego wystawach



była jedną z *dyrektyw metodycznych*) oraz troskę o komfort fizyczny. Snując refleksje na temat muzeów amerykańskich wspomina między innymi o kanapach z elastyczną *gommapiuma*, sterowanych z mównicy rzutnikach czy rodzajach restauracji muzealnych, by porównać je z polską mizerną rzeczywistością<sup>51</sup>. Na seminarium w Gołuchowie w 1979 roku wygłosił referat, w którym namawiał do *krytycznego spojrzenia na instytucję, będącą pomnikiem świata odchodzącego w przeszłość*<sup>52</sup> oraz do szukania odpowiedzi na pytanie o przyszłość tradycyjnych muzeów<sup>53</sup>. W 1981 roku, w 60. rocznicę urodzin Jana Białostockiego powstała książka pamiątkowa zatytułowana *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*<sup>54</sup>, w której zamieszczone zostały artykuły wielu wybitnych postaci świata nauki, uczniów, współpracowników, przyjaciół Profesora.

Jan Białostocki zmarł 21 grudnia 1988 roku po siedmiu miesiącach spędzonych w Klinice Neurologicznej oraz w Klinice Ministerstwa Zdrowia<sup>55</sup>. W 1991 roku powstał tom wspomnień poświęcony jego pamięci, opublikowany w „Roczniku Muzeum Narodowego w Warszawie”. Zostały w nim zebrane liczne wspomnienia i nekrologi przyjaciół, współpracowników, uczniów, profesorów, kolegów po fachu<sup>56</sup>. Większość z tych osób wielokrotnie dedykowała mu swe własne prace, które w ogromnej liczbie możemy odnaleźć obecnie w bibliotece Profesora. W Warszawie odbyła się sesja Stowarzyszenia Historyków Sztuki poświęcona pamięci Jana Białostockiego w dziesiątą rocznicę jego śmierci<sup>57</sup>. Tu ponownie wiele zasłużonych postaci świata nauki przedstawiło swe referaty<sup>58</sup>. Pełną bibliografię prac Jana Białostockiego do roku 1981 można odnaleźć w *Ars auro prior*, dalszą w tomie *Rocznika Muzeum Narodowego* poświęconego Profesorowi<sup>59</sup>.

W 1999 roku Muzeum Narodowe w Warszawie zorganizowało wystawę poświęconą pamięci Jana Białostockiego. Ekspozycję zatytułowano *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich*. Tytuł wystawy, średniowieczna sentencja *Ars Auro Prior*, został jej nadany ze względu na to, iż w sposób szczególny kojarzony jest z Janem Białostockim.

Wystawa ku czci tego wielkiego uczonego nie mogła być odzwierciedleniem jego naukowych zainteresowań. Obszary jego naukowej działalności były zbyt szerokie: filozofia i teoria sztuki od antyku po XX wiek, dzieje sztuki średniowiecznej, nowożytnej i dziewiętnastowiecznej, tak europejskiej, jak i polskiej, ikonografia od starożytności po nowoczesność, metodologia historii sztuki i nauk humanistycznych, refleksja estetyczno-filozoficzna nad twórczością artystyczną. Autorzy wystawy musieli dokonać niezwykle trudnego wyboru i ostatecznie zdecydowali, by zaprezentować sztukę zachodnioeuropejską od XIV do XVIII wieku, od następców Giotta i Simona Martiniego po czasy Mengsa, Davida i Górrarda. To rozległy zakres zainteresowań Jana Białostockiego, ale stanowiący rdzeń jego działalności, przede wszystkim muzealnej. Stanowi zarazem nawiązanie do jego fundamentalnego dzieła, napisanego wraz z Michałem Walickim, *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich 1300-1800*<sup>60</sup>. Zaprezentowano nie tylko malarstwo, ale również rysunek i grafikę, które to dziedziny profesor cenił sobie nie tylko jako uczonego (zwłaszcza twórczość Dürera i Rembrandta), ale sam je czynnie uprawiał<sup>61</sup>.

TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY MAGISTERSKIEJ NAPISANEJ  
POD KIERUNKIEM PROF. UKSW DRA HAB. WALDEMARA DELUGI

<sup>1</sup> A Vincenz., *O Januszku*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 1991, t. XXXV, s. 23.

<sup>2</sup> J. A. Chrościcki., *In memoriam. Jan Białostocki (1921-1988)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1989, t. LI, nr 2, s. 209.

<sup>3</sup> Vincenz, dz. cyt., s. 29.

<sup>4</sup> M. Poprzęcka, *Jan Białostocki*, „Przegląd Katolicki”, 1989, nr 5, s. 6.

<sup>5</sup> Od 5 września 1944 do 5 maja 1945 roku.

<sup>6</sup> I. Jakimowicz, *Z pracowni graficznej Jana Białostockiego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 1991, t. XXXV, s. 35.

<sup>7</sup> Tamże, s. 35.

<sup>8</sup> Tamże, s. 35.

<sup>9</sup> Chrościcki, dz. cyt., s. 210.

<sup>10</sup> Tamże, s. 210.

<sup>11</sup> S. Lorentz, *[Jan Białostocki]*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 1991, t. XXXV, s. 11.

<sup>12</sup> Chrościcki, dz. cyt., s. 210.

<sup>13</sup> Lorentz., dz. cyt., s. 11.

<sup>14</sup> Tamże, s. 11.

<sup>15</sup> B. Steinborn, *Jan Białostocki w Muzeum*, w: *Ars longa. Prace dedykowane pamięci Profesora Jana Białostockiego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1999, s. 69.

<sup>16</sup> Chrościcki, dz. cyt., s. 211.

<sup>17</sup> J. A. Chrościcki, *[Jan Białostocki]*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 1991, t. XXXV, s. 57.

<sup>18</sup> Chrościcki, *In memoriam...*, s. 211.

<sup>19</sup> Chrościcki, *[Jan Białostocki]*, „Rocznik...”, s. 61.

<sup>20</sup> J. Guze, *[Jan Białostocki]*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 1991, t. XXXV, s. 74.

<sup>21</sup> Chrościcki, *[Jan Białostocki]*, „Rocznik...”, s. 61.

<sup>22</sup> Poprzęcka, dz. cyt., s. 6.

<sup>23</sup> Chrościcki, *In memoriam...*, s. 212.

<sup>24</sup> Poprzęcka, dz. cyt., s. 6.

<sup>25</sup> Chrościcki, *In memoriam...*, s. 212.

<sup>26</sup> A. Rottemund, *[Jan Białostocki]*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 1991,

t. XXXV, s. 84.

<sup>27</sup> Chrościcki, *In memoriam...*, s. 213.

<sup>28</sup> Rottemund, dz. cyt., s. 84.

<sup>29</sup> Chrościcki, *In memoriam...*, s. 213.

<sup>30</sup> Tematy Sesji, m.in.: *Późny gotyk. Studia nad sztuką przelomu średniowiecza i czasów nowych* (Wrocław 1962), *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX* (Warszawa 1963), *Treści dzieła sztuki* (Gdańsk 1966), *Sztuka około 1900* (Warszawa 1969), *Rokoko. Studia nad sztuką 1. połowy XVIII w.* (Warszawa 1970), *Sztuka XX wieku* (Warszawa 1971), *Funkcja dzieła sztuki* (Warszawa 1972), *Sztuka 2. połowy XIX wieku* (Warszawa 1973), *Dzieło sztuki i zabytek* (Warszawa 1976), *Mysł o sztuce* (Warszawa 1974), *Sztuka Półwyspu Bałtyku* (Warszawa 1978), *Sztuka 1. połowy XVIII wieku* (Warszawa 1981).

<sup>31</sup> P. Skubiszewski, *Miejsce Jana Białostockiego w polskiej historii sztuki*, w: *Ars longa: prace dedykowane pamięci Profesora Jana*



Białostockiego. *Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1998*, Warszawa 1999, s. 20.

32 Chrościcki, *In memoriam...*, s. 213; W 1968 roku tematem przewodnim seminarium był temat *Oryginał, replika, kopia* (Warszawa 1971), w roku 1993 *Projekt-Szkic-Bozzetto* (Warszawa 1993), w roku 1986 *Sztuka i wartość* (Warszawa 1988).

33 Był członkiem korespondentem Polskiej Akademii Nauk, przewodniczącym Komitetu Nauk o Sztuce PAN, należał m.in. do Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, Polskiego Towarzystwa Semiotycznego, Związku Literatów Polskich. Poza granicami kraju był członkiem wielu akademii, w tym: Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen w Amsterdamie, Akademie der Wissenschaften und der Literature w Moguncji, Bayerischen Akademie der Wissenschaften w Monachium, Sächsische Akademie der Wissenschaften w Lipsku, Academiade Bellas Artes San Fernando w Madrycie, Norweskiej Akademii Nauk, Accademia Clementina w Bolonii i Académie Européenne des Science, Arts et Letters w Paryżu. Posiadał tytuły doktora honoris causa trzech uniwersytetów: w Groningen (1969), Moguncji (1973), Brukseli (1987); M. Poprzęcka, dz. cyt., s. 6, Chrościcki, *In memoriam...*, s. 213.

34 Steinborn, dz. cyt., s. 69.

35 J. Białostocki, *Galeria arcydzieł czy dom kultury?*, „Rocznik Historii Sztuki”, 1984, t. XIV, s. 281-28.

36 J. Białostocki, *Sztuka i świat wartości*, w: *Sztuka i wartość. Materiały XI Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 26-28 VI 1986*, Warszawa 1988, s. 4.

37 Tamże, s. 5.

38 Białostocki, *Galeria...*, s. 285.

39 Białostocki, *Muzea w Hiszpanii*, „Muzealnictwo”, 1961, t. X, s. 104.

40 Steinborn, dz. cyt., s. 73.

41 Między innymi wystawy: *Malarstwa włoskiego XVII-XVIII w. w zbiorach polskich* (Warszawa 1956), w katalogu tym na 119 obrazów 42 były wcześniej w ogóle nieznane, zaś w katalogu wystawy *Malarstwa niderlandzkiego 1450-1550 w zbiorach polskich z roku 1960* (Warszawa 1960), na 87 obrazów nieznanych było 25.

42 J. Białostocki, *Krajobrazy flamandzkie epoki manieryzmu. Katalog. Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa 1951, s. 5.

43 Dwa katalogi zespołów, podobnie zakomponowane jak pierwszy, to prace najbliższych współpracowników Jana Białostockiego: Andrzeja Chudzikowskiego *Holenderska i flamandzka martwa natura XVII w.* (1954) oraz Janiny Michalkowej *Holenderskie i flamandzkie malarstwo rodzajowe* (1955). Pod kierunkiem Jana Białostockiego przygotowywane były również katalogi zbiorów: *Malarstwo austriackie, czeskie, niemieckie, węgierskie 1500-1800* (A. Chudzikowski, 1964), skrócony katalog *Malarstwo europejskie, Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600*, Steinborn, dz. cyt., s. 80-81.

44 Tamże, s. 75.

45 *Narodziny Krajobrazu Nowożytnego. Katalog wystawy ze zbiorów Ermitażu, Drezna, Pragi, Budapesztu oraz muzeów polskich. Muzeum Narodowe w Warszawie*, praca zbiorowa, Warszawa 1972.

46 *Ars Emblematica. Ukryte znaczenia w malarstwie holenderskim XVII w. Katalog wystawy. Muzeum Narodowe w Warszawie*, praca zbiorowa, Warszawa 1981.

47 Tamże, s. 75.

48 Tamże, s. 75.

49 Tamże, s. 77.

50 J. Białostocki, *De gustibus est disputandum*, w: *O wartości dzieła sztuki. Materiały II Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Radziejowice 19-21 V 1966*, Warszawa 1968, s. 152.

51 Steinborn, dz. cyt., s. 78-79.

52 Białostocki, *Galeria...*, s. 285.

53 Steinborn, dz. cyt., s. 79.

54 *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, pod red. J. A. Chrościckiego i in., Warszawa 1981.

55 Tamże, s. 215.

56 Odnajdujemy w nim teksty napisane m. in. przez: Janinę Michalkową, Stanisława Lorentza, Irenę Jakimowicz, Juliusza A. Chrościckiego, Tadeusza Chrzanowskiego, Annę Dobrzycką, Joannę Guze, Paulinę Ratkowską, Marka Rostworowskiego, Andrzeja Rottermunda, Jacka Woźniakowskiego, Justynę Guze, Jerzego Łozińskiego, Sergiusza Michalskiego, Marię Poprzęcką, Mieczysława Porębskiego, Piotra Skubiszewskiego. Także wspomnienia napisane przez zagranicznych autorów, jak: André Chastel, Jirina Hořejši, Jarmila Vacková, Rüdiger Klessmann, Willibald Sauerländer, Lyckle de Vries czy Wilfried Wiegand, Vasile Dragut, Layos Vayer.

57 *Ars longa...*, Sesja zorganizowana w Muzeum Narodowym w Warszawie w dniach 19-21.XI. 1998.

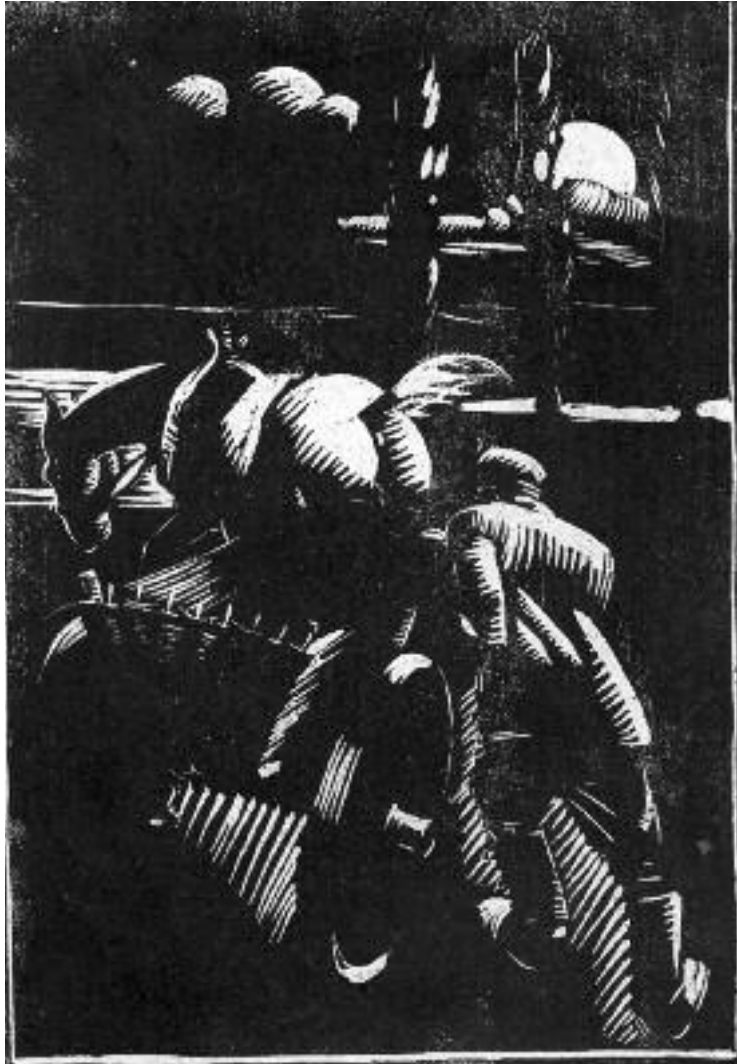
58 Między innymi: Hanna Benesz, Juliusz A. Chrościcki, Iwona Danielewicz, Waldemar Deluga, Tadeusz Dobrzeńcki, ks. Michał Janocha, Tadeusz S. Jaroszewski, Wiesław Juszcak, Lech Kalinowski, Sergiusz Michalski, Agnieszka Morawińska, Maria Poprzęcka, Mieczysław Porębski, Andrzej Ryszkiewicz, Piotr Skubiszewski, Bożena Steinborn, Małgorzata Szafrąńska, Zygmunt Ważyński.

59 Bibliografię zebrała i zestawiała Wanda Wyganowska.

60 Warszawa 1955; Kontynuacją tego ogromnego dzieła jest książka Janiny Michalkowej *Obrazy mistrzów obcych w polskich kolekcjach* (Warszawa 1992) dedykowana pamięci Jana Białostockiego.

61 A. Kozak, A. Ziemia, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich*, Warszawa 1999, s. 18.





WŁADYSŁAW KOCH, *BEZ TYTUŁU*



# ŚLADY NASZYCH PRZODKÓW

## Sprawozdanie z wyjazdu inwentaryzacyjnego na Ukrainę

Olga Niwińska

**...ojczyzna to ziemia i groby, jak więc długo trwa pamięć o grobach,  
tak długo też trwa siła związku z ojczyzną...**

**Ferdynand Foch**

We wrześniu 2005 roku Koło Naukowe Studentów Historii Sztuki UKSW inwentaryzowało cmentarze na dawnych kresach wschodnich. Badaniami objęliśmy cały powiat zaleszczycki oraz część powiatu buczackiego. Na tym terenie znaleźliśmy ponad 1300 nagrobków z łacińskimi inskrypcjami, powstałych przed 1945 r. W projekcie wzięli udział: Anna Czyż, Bartłomiej Gutowski (opiekunowie); I grupa: Aleksandra Bożewicz, Piotr Dźbik, Adam Gut, Maria Kluś, Dominika Szewczykiewicz, Anna Wigura, Marcelina Wilmańska, Magdalena Zonak; II grupa: Anna Balik, Marianna Boruc, Olga Niwińska, Maria Pawłowska, Anna Pietroń, Maria Szaśiek, Katarzyna Trojanek, Joanna Wąs, Maria Wierchoś.

### Po (U)krainie mogił i krzyży

Przejechaliśmy setki kilometrów. Podróżowaliśmy po ukraińskich stepach w poszukiwaniu cmentarzy z polskimi nagrobkami. Trzeba przyznać, że praca bliska była fascynującym badaniem archeologicznym, jak również okazała się sprawdzianem fizyczno-wytrzymałościowym. Chaszcze, w jakich odnajdowaliśmy polskie groby, pięły się nie raz wysoko, ponad nasze głowy. Zdarzało się, że traciliśmy siły i chęć do przedzierania się przez kolejne zarośla oraz kolce akacji.

Dotarliśmy do ponad pięćdziesięciu niewielkich miejscowości. Niektóre liczyły zaledwie kilka chałup. Zdaje się, że czas się tam zatrzymał, zakonserwował polsko-ukraiński folklor i autentyczność mieszkańców. To przejmujące i niesamowite, że wspomnienia wojenne wciąż budzą w nich niezwykle silne wzruszenia. Widzieliśmy u nich żywą pamięć o nieszczęsnych latach. Jeżdżenie od cmentarza do cmentarza i od wsi do wsi zajmowało nam wiele godzin. Ale zmęczenie dawało się odczuć dopiero po powrocie do Czortkowa, w którym mieszkaliśmy.

### *Et lapis dabit vocem suam*

Przyglądając się zebranemu materiałowi, można prześledzić zmiany zachodzące w sztuce sepulkralnej na dawnych ziemiach polskich w XIX i na początku XX wieku. Pojawiały się wtedy zarówno skostniałe - mało wykwintne w swej formie - projekty seryjne, jak również realizacje bardzo wysokiej klasy. Choć wiele nagrobków może równać się ze świetną sztuką nagrobną zabytkowego Cmentarza Powązkowskiego w Warszawie, do tej pory obiekty te nie były znane polskim historykom sztuki. Projekty były czasem bardziej monumentalne, a niekiedy mniej. Na początku - ze względu na chronologię - wyodrębnić należy grupę nagrobków, które oznaczano krzyżem maltańskim. W tym typie był najstarszy odnaleziony nagrobek, wystawiony w 1801 r. w Szypowcach. Zupełnie zjawiskowy zabytek sztuki sepulkralnej, z 1808 r., napotkaliśmy w Torskiem. Była to monumentalna figura

kobiety wspierającej się na urnie. Leżąca postać miała bose stopy, welon na głowie i silnie udrapowaną szatę. Bardzo wysoki, dwustopniowy cokół zdobiony był tablicami inskrypcyjnymi w płycinach, z napisem: OSSA QUIETA TUTA PRAECOR / REQUIESCITE IN URNA / NEC FUMUS CINERI SIT / ONEROSA TUO / DIE 6ta IANUARI . . . . [1]808 A / W tym tu grobic złożone / są zwłoków ostatki / Dobrey Pani Szaśiadki / i naylepszy Matki.

Nagrobki figuralne z początku XIX wieku wykazywały czasami cechy sztuki klasycystycznej, pośród nich urny oraz obleczone w strój antykizujący figury aniołów, Matki Boskiej i różnych świętych. Przez cały ten wiek miejsce pochówku było zazwyczaj oznaczane prostym krzyżem na kilkustopniowym cokole. Choć ramiona krzyża najczęściej ścinano, czasami kończyły się one romboidalnymi ostrosłupami, bądź samymi guzami. Druga połowa XIX wieku proponowała kilka wariantów nagrobków zwieńczonych krzyżem, wykonanych w miejscowych warsztatach kamieniarskich. Miejsca pochówku oznaczano wtedy krzyżem o ramionach zakończonych trójliściem albo o ramionach zdobionych wypustkami. Znamienne dla tamtego terenu i okresu były także krzyże podobne do prawosławnych, z tą różnicą, że nie miały małej belki (oznaczającej *titulus*) i *suppedaneum* nie było ukośne a proste. W ostatniej ćwierci XIX i pierwszej XX wieku pojawiło się kilka obelisków z lokalnego, czerwonego piaskowca. Natomiast kamienne nagrobki z krzyżem stylizowanym na pień drzewa na podstawie w formie skałek występowały głównie w latach 1900-1940. Były one typowe dla cmentarzy prowincjonalnych. Z kolei żelwne krzyże to wytwory powstające od końca XIX wieku.

Znamienne dla cmentarzy w Polsce XIX wieku było przedstawianie czasu pod postacią uskrzydłonej klepsydry, Kronosa, oplecionej przez Uroborosa urny, czy złamanej kolumny. Na tym terenie trudno o tego typu wykwintne formy. Na cmentarzu w Buczaczu pojawił się jedynie anioł oparty o urnę. Na innych cmentarzach odnajdywano liczne wyobrażenia czaszek z puszczelami w formie niewielkich reliefów. W powiecie zaleszczyckim do elementów zdobniczych bryłę większości nagrobków, zaliczymy dodatkowo narzędzia Męki Pańskiej, koronę cierniową, chustę przewieszoną przez krzyż, tytuł, rozetki, róże, żołądź oraz liście lauru, dębu i palmy. Warto ponadto wspomnieć o stosunkowo dużej ilości nagrobków sygnowanych.

Jak twierdzi Bartłomiej Gutowski (wieloletni uczestnik wyjazdów inwentaryzacyjnych na Ukrainę), zebraliśmy naprawdę interesujący materiał. Wcześniej nie spodziewaliśmy się obecności na tym terenie tak wysokiej klasy dzieł sztuki nagrobnej.

### Wbrew szarości zapomnienia - *Exegi monumentum*

Odrębny problem stanowią monumentalne kaplice grobowe - wyjątkowe miejsca, które miały być ziemskim domem ciała, wiecznym pomnikiem jej pamięci. Napotkane kaplice wybudowane zostały w XIX i na początku XX w. Dzieła te fundowane były przez zamożne rody.

Większość kaplic zbudowanych było z regularnych ciosów jasnego piaskowca. Otrzymywały najczęściej fasadę klasycystyczną. Jednonawowe wnętrza z pewnością odznaczały się niegdyś bogactwem wystroju i ogólnego wyposażenia. Jednak w czasach sowieckich wiele kaplic (oraz cerkwi i kościołów znajdujących się poza cmentarzem) służyło jako magazyny. Zatem były one dobrem wspólnym, o które w praktyce nikt nie dbał. Spotykaliśmy wnętrza całkowicie spładowane i zdewastowane. Historyków sztuki do głębi zszokował widok kaplicy-grobowca rodziny Albinowskich w Kołędzianach (pow. czortkowski). Sponiewierane i zbezczeszczone było dosłownie wszystko. Na ziemi leżały rozbite meble liturgiczne: tabernakulum, pięknie zdobiona intarsją mensa ołtarzowa, świeczniki, figurka Matki Boskiej, drewniana ambona i ławy. Fragmentarycznie zachował się drewniany chór ze schodami i balustradą. W dobrym stanie pozostały natomiast kamienne tablice fundacyjne. Kolejny przykład podobnego zniszczenia zabytku to kościół katolicki w Ułaskowcach. O jego niegdyś świetności świadczą chociażby freski naścienne nieznanego, acz wybitnego, artysty. Po oświetleniu malowideł latarkami zauważyliśmy kompozycje zbliżone w swej formie do Rafaelowskich przedstawień Matki Boskiej.

W powiecie zaleszczyckim odnaleziono łącznie dwanaście kaplic cmentarnych: po jednej w Bedrykowcach, Dźwiniaczu, Karolówce, Kołodróbcu, Popowcach, Tłustym Mieście i Żezawie (Zielony Gaj) oraz po dwie w Nyrkowie i Zaleszczykach. Jednak dokonując ogólnej ich klasyfikacji zauważymy stosunkowo niewielkie zróżnicowanie w konstrukcji architektonicznej. Ponadto, na tych terenach znajdują się jeszcze inne przykłady interesującej architektury, takie jak zamek w Czerwonogrodzie, pałac w Gródku i dwór w Świerzkowcach.

Trzeba zaznaczyć, że wszystkie ocalałe na tych terenach dzieła sztuki architektoniczno-sepulkralne świadczą o dużym skupisku dość zamożnego ziemiaństwa polskiego. Być może dane te stanowią początek do głębszych badań nad znaczeniem mecenatu polskich rodów kresowych.

### Nie wszystkim umrę... - *post tenebras lux*

Na kogo czekają tkwiące w ziemi pomniki pamięci? Któż o nich teraz myśli i któż pamięta? Podczas inwentaryzacji odkrywaliśmy wiele wzruszających inskrypcji. Dawno nie czytane słowa wyryte na nagrobkach mogły w ten sposób ponownie zamieszkać w pamięci - naszej pamięci.

Inskrypcje nagrobne niosły wiele przesłanek o zmarłej osobie. Niektóre z nich przenikały nas do głębi i wzbudzały współczucie. Niekiedy wręcz trudno było przejść obojętnie obok wyrytego w kamieniu męczynowego rozżalenia po śmierci dziecka: Tu spoczywa / Kazimierz Zelmanowicz / 30'3 1902 † 27'2 1908 / rodziców i rodzeństwa kochanie / albo raczej płacz i narzekanie. / Cóżże to niebaczna śmierci uczyniła / żeś nam Najdroższe dziecko tak / szybko skosiła? Inny przykład: KAZIO / LIPOWSKI / ukochane dziecię zga / sło w 3'a wio = / snie z.ycia / swego / 16 wrzesnia / 1882. Oba nagrobki odnaleziono zostały na cmentarzu w Buczaczu.

Wśród seryjnych grobów polskich na Ukrainie znajduje się także wiele zabytków o wartości niepowtarzalnej. Substancję zabytku cmentarnego stanowi nie tylko sama jego forma, ale również treść inskrypcji. Dlatego XIX-wieczne nagrobki były dla

nas niekiedy dziełem sztuki językowej, z przykładami pięknej, archaicznej polszczyzny. Niech za przykład posłuży choćby inskrypcja z buczackiej płyty nagrobnej: Przychodniu! W którym / sc[il]a chetna dusza / Przy każdej czutey / scenie się wzrusza / Stań! tu dobra żona / Spoczywa. / Którą ten smutny / posąg ukrywa / a na ky zacnej żony / wspomnienie / Zmów Anielskie / pozdrowienie / Rozalia z Kozakowskich / Horodyska urodzona / w roku 1819 / pożegnała ten świat / znikomy / dnia 16 go Lutego 1852 roku / licząc lat 38.



Na uwagę zasługiwał ponadto grobowiec Maurycego Ziemowita Siemiginowskiego w Torskiem z 1891 roku. Zbudowany był on z ciosów białego piaskowca. Schody prowadziły wąskim korytarzykiem do komory grobowej nakrytej kolebką. Wewnątrz ustawione były na szynach otwarte drewniane trumny z przemieszkanymi szczątkami (niestety jest to dość charakterystyczne dla starych cmentarzy na terenie Ukrainy). Całość nakrywała dwustopniowa płyta z obeliskiem na trójstopniowym cokole z podstawą. Od frontu obelisku umieszczono inskrypcję memoratywną: MAURYCY ZIEMOWIT / SIEMIGINOWSKI / UR: 1go MARCA 1839 / † 1go GRUDNIA 1891 / BŁOGOSŁAWIENI KTÓRZY UMIERAJĄ W PANU / SPOCZYNEK MAJĄ PO PRACY, A PAMIĘĆ ICH / TRWAĆ BĘDZIE NA WIEKI.

Inskrypcje mówiły niekiedy wprost o przyczynach śmierci, a niekiedy omijały tę informację pozostawiając jedynie prośbę o wstawiennictwo i modły do Boga - ono zdaje się być wtedy najistotniejsze. Zmarli, bądź ich rodziny, prosili najczęściej o westchnienie do Boga, o modlitwę za ich duszę, o Anioł Pański (o pozdrowienie anielskie) lub o *troje zdrowaś Maria*.

### Znak burzliwej przeszłości - *Hic requiescat in pace*

Wśród gęstych chaszczy, pod grubymi mchami ginie historia państwa, narodu, ale również zwykłych mieszkańców kresów. Te niszczone zabytki są bolesnym świadectwem dawnej ich świetności. Niegdyś malownicze tereny polskich cmentarzy zapewnić miały wieczny spokój duszy. W znacznym stopniu zburzyła go niepodzielnie rządząca, dzika przyroda.

Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy każdy obiekt wymaga gruntownej konserwacji. Ale większość z nich z pewnością tak. Najczęściej kamień grobów był poszczerbiony, płyty roztrzaskane, a poszczególne partie krzyży bądź figur niejednokrotnie utracone. Musieliśmy szybko



przyzwyczajai się do figur świętych bez głów lub postaci Matki Boskiej z utraconą twarzą. Mchy i korozja kamienia niejednokrotnie zacieraly przepiękne inskrypcje: *Cóż za widok srogi! Ilesz matkę uciemięza, utraciwszy Skarb tak drogi. Prawie naraz córkę i męża...* Nagminnie odnajdywaliśmy nagrobki, na których brakowało umieszczonej pierwotnie fotografii zmarłego. Nie raz spotykaliśmy się z pustymi płycinami po wymontowanych tablicach inskrypcyjnych. Także napotkane grobowce były splądrowane - być może przez wojska radzieckie bądź samych mieszkańców. Do dziś nie ratowane od niszczenia cmentarze ulegają dalszej dewastacji. A mówi się, że szacunek należy się każdemu zmarłemu, bez względu na jego ówczesną zamożność, czy narodowość...

### Turystycznym szlakiem

Przejdźmy do *stricte* turystycznej części naszego wyjazdu. W czasie weekendu odwiedziliśmy Kamieniec Podolski nad rzeką Smotrycz, nad którą wzniesiony został potężny średniowieczny zamek wzmocniony w XVII wieku bastionowymi fortyfikacjami. Na trasie znalazła się także Skała Podolska, która do dziś kryje jeszcze tajemnicze ruiny przepięknej - niegdyś ponoć nie do zdobycia - polskiej warowni. Przy okazji warto także wspomnieć o Okopach Świętej Trójcy. To ciekawa strażnica w widłach Dniestru i Zbrucza, która stanowiła miejsce graniczne przedwojennej Rzeczypospolitej z Ukrainą Sowiecką. Unikalnego charakteru z pewnością nie można również odmówić zamkowi w Chocimiu. Pod władzą hetmana Jana Karola Chodkiewicza chronił on granic Rzeczypospolitej przed najazdami Turków i Tatarów.

### W obronie polskiej państwowości

Na kresach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej jest jeszcze wiele niezbadanych powiatów, gdzie z pewnością znajdują się polskie groby. Terenu do badań wystarczy na co najmniej kolejne 50 lat. W powiecie zaleszczyckim nigdy nie przeprowadzono podobnych prac inwentaryzacyjnych. Pamiętać ponadto należy, że ekspedycji naukowych tego typu nie przeprowadza się dwa razy w tym samym miejscu. Była to zatem jedyna szansa na zinwentaryzowanie polskich cmentarzy. Głównymi sponsorami tego programu było Ministerstwo Kultury oraz Stowarzyszenie „Wspólnota Polska”. Rezultatem badań są karty inwentaryzacyjne sporządzone do każdego odnalezionego nagrobka. Dokumentacja uwzględnia fotografię, pomiary, inskrypcję, stan zachowania oraz opis dzieła. Złożone w Ministerstwie Kultury karty są udostępniane wszystkim szukającym korzeni genealogicznych na Ukrainie oraz zainteresowanym badaczom. Od lat w projekt angażują się także studenci z Politechniki Świętokrzyskiej, samodzielni inwentaryzatorzy ze Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Łodzi - państwo Lewkowscy i Wojciech Walczak oraz Dariusz Śladecki z Domu Polonii w Lublinie. W następnym sezonie Koło Naukowe Studentów Historii Sztuki UKSW zamierza kontynuować rozpoczętą inwentaryzację powiatu buczackiego.

Granice przesuwają się i zmieniają. Kolejne pokolenia wnoszą w polską kulturę własne tradycje, niekiedy nie pamiętając o istotnych pamiątkach naszej historii w kraju i za granicą.

# SPRAWOZDANIE Z INWENTARYZACJI POWIATU BUCZACKIEGO

## Urszula Dragońska

Inwentaryzacje obiektów związanych z kulturą polską znajdujących się na Ukrainie wpiwały się już na stałe w program działalności Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Przedmiotem odbywających się od 1998 roku badań na Podolu, wspieranych przez Stowarzyszenie „Wspólnota Polska” i Departament Dziedzictwa Narodowego Ministerstwa Kultury, były układy architektoniczno-urbanistyczne, założenia pałacowe oraz cmentarze. Zeszłoroczny wyjazd, który odbył się w dniach 31 sierpnia - 17 września 2006 roku, skoncentrował się na tych ostatnich.

Badania prowadzone pod czujnym okiem opiekunów - Anny Sylwii Czyż i Bartłomieja Gutowskiego - przez grupę dziesięciu studentów Instytutu Historii Sztuki (Aleksandrę Bożewicz, Agnieszkę Brzezińską, Urszulę Dragońską, Piotra Dźbika, Karolinę Jarmolińską, Karolinę Lenarczyk, Ewę Nowak, Magdalenę Olszewską, Katarzynę Trojanek i Katarzynę Zielińską) objęły większą część miejscowości dawnego powiatu buczackiego (sam Buczacze opracowany został w 2005 roku) i trzy z czortkowskiego (Czortków, Jagielnicę i Salówkę). Zinwentaryzowanych zostało niemal 900 nagrobków i grobowców oraz 6 kaplic grobowych, a dla każdego z tych obiektów założono kartę z podstawowymi parametrami, opisem i fotografią. Oddzielne karty, w których znajdują się informacje o położeniu obiektów, sąsiadujących kaplicach, kościołach, dworach, posiadają wszystkie zinwentaryzowane cmentarze.

Odwiedzane przez nas cmentarze zastaliśmy w różnym stanie. W ramach jednego założenia można było często wyróżnić dwie części: pomniki nagrobne będące obiektem naszych zainteresowań ukryte w zaroślach i te współczesne, otoczone opieką mieszkańców. Niekiedy w jednej wsi znajdowały się dwa cmentarze - nowy, po ukraińsku zadbane (nagrobki malowane na biało, lub niebiesko, ozdabiane często sztucznymi kwiatami, spotykaliśmy też pozostawione na nagrobkach jedzenie - ciastka, jabłka) i stary, już nieodwiedzany, zapomniany. I chyba nie ma w tym nic dziwnego, gdyż pamięć niewielu mieszkańców sięga czasów, w których powstały te ostatnie, a młodym pokoleniom kłopotów przysparza polski język inskrypcji, którego po prostu nie rozumieją. Niepokoić może raczej fakt, że nie są one darzone należytyym szacunkiem - niesprzątane, zarośnięte, często pozostawione na pastwę natury, lub zwyczajnie dewastowane. Nie można jednak uogólniać. Niech przeciwważą dla opisanej wyżej sytuacji będzie cmentarz w Żnibrodach, gdzie nieliczne polskie nagrobki są rok rocznie bielone przez wiekową już Ukrainkę, która choć nie zna słowa po polsku wie, że spoczywają tu Polacy i bezinteresownie otacza opieką miejsca ich pochówków. W większych miejscowościach sytuacja wygląda nieco lepiej, cmentarze nie są pozostawione same sobie, są trochę bardziej zadbane. Ilość odnajdywanych nagrobków i grobowców z łacińską inskrypcją była różna, od kilku do kilkudziesięciu, a na niektórych cmentarzach nie zachował się ani jeden.

Inwentaryzacja obejmuje pochówki z inskrypcją odkutą w alfabecie łacińskim sprzed 1945 roku. Najstarsze obiekty, pochodzące z lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku i pierwszej ćwierci wieku XIX, i znajdują się na cmentarzu w Jazłowcu. Są to proste poziome płyty nagrobne o rzadko pojawiającej się skromnej dekoracji (na nagrobku Katarzyny z Gribowskich Czechowiczowej z 1793 roku wyryto prosty krzyż, a płytę Julianny i Erazma Witkowskich z 1794 roku zdobi bieżąca wzdłuż krawędzi wieńiec roślinny). Prawie całe pole płyt zajmuje inskrypcja ryta (na nagrobkach Barbary z Brzozowskich Wolańskiej i Antoniego Juliusza Wolańskiego zapisana została po łacinie). Pochówki z pierwszej ćwierci XIX wieku udało się również odnaleźć w Potoku Złotym, najstarszym, obok Jazłowca, spośród inwentaryzowanych cmentarzy. Przyjmowały one często formy monumentalnych krzyży (górujących nad pozostałymi pomnikami i widocznych już z daleka) na prostopadłościennych jednostopniowych cokołach. Znaleźsk z tego okresu było jednak niewiele. Przeważały nagrobki z drugiej połowy XIX i pierwszej XX wieku.

Badanie tak wielu cmentarzy pozwoliło zapoznać się z całym wachlarzem form sztuki sepulkralnej. Od najbardziej popularnych krzyży, poprzez obeliski, urny, przelamane kolumny, po świętych patronów, wizerunki Matki Boskiej, Jezusa, przedstawienia płazek. Pojawiały się także formy kapliczek, czy krzyży stylizowanych na pień drzewa. Chętnie sięgano do symboli wanitatywnych takich jak czaszka ze skrzyżowanymi piszczelami, makówki, płomieniste wazy. Przedstawiano narzędzia Męki Pańskiej (najczęściej koronę cierniową i gwoździe), winne grona, a także liście dębu i serce gorejące.

Można się również zastanawiać nad pochodzeniem owych form nagrobnych. Przede wszystkim powstawały w lokalnych warsztatach. Często realizowane były w oparciu o jeden schemat, różniły się tylko drobnymi detalami i oczywiście inskrypcjami. Jednym z ciekawszych przykładów może tu być cmentarz w Dobropolu-Mateuszką, gdzie wszystkie miejsca pochówku upamiętnione zostały figurami świętych (które prawdopodobnie wyszły spod tego samego dłuta) na cokołach o bardzo podobnych formach. Warsztaty kamieniarskie obsługiwały zarówno klientelę pochodzenia polskiego, jak i ukraińskiego (na co mogą wskazywać ukraińskie naleciałości w polskich inskrypcjach). Zdarzało się, że polskie pochówki upamiętniane były typowymi dla prawosławnej, ukraińskiej sztuki sepulkralnej krzyżami - rozszerzającymi się ku dołowi, o ramionach zakończonych formą trójliścia i obwiedzionych żłobkiem, z płaskorzeźbioną postacią Chrystusa, dodatkowo zdobione rytymi rozetami.

Zasadniczo nie są to dzieła wysokiej klasy. Wyjątek stanowiły importy z takich ośrodków jak Lwów, czy Stanisławów. Obecnie to prawdziwe rarytasy, spotykane bardzo rzadko, tym cenniejsze, gdy opatrzone sygnaturą. Pierwotnie było ich więcej, ale to właśnie one padały najczęściej ofiarami historii. Wyróżniały się rozmiarem, materiałem, poziomem wykonania, ale przede wszystkim były symbolem ziemiaństwa polskiego, w pewnych okresach budzącego na Ukrainie niechęć. A takich właśnie symboli starano się pozbyć. Ziemiańskie nagrobki udało się odkryć między innymi w Komarówce i Sorokach. Najciekawszym przykładem jest odnaleziony na cmentarzu w Bielawicach nagrobek Konstancji z Bekierskich *primo voto* Bielskiej, *secundo voto* Rogalińskiej, zmarłej w 1786. Ufundowany w 1808 pomnik jest importem lwowskim pochodzącym z warsztatu Hartmana Witwera. Ten klasycystyczny nagrobek przedstawia płazkę wspartą o wysoki cokół w formie kapliczki, na którym ustawiono wazę z kirem, u stóp którego znajduje się putto trzymające kartusz herbowy.

Dla części studentów biorących udział w inwentaryzacji jest to pierwszy poważny kontakt z dziełem sztuki, kontakt wymagający naukowego podejścia. Dlatego przed wyjazdem miało miejsce szkolenie obejmujące zapoznanie się z podstawową terminologią sztuki sepulkralnej, sposobem opisywania nagrobków, a także wypełnianiem kart inwentaryzacyjnych. Prawdziwą szkołę przeszliśmy jednak na miejscu. Podeszliśmy z dużym zaangażowaniem do stojącego przed nami zadania. Musieliśmy poczuć się odpowiedzialni za pracę, jaką



wykonywaliśmy (karty miały być sygnowane naszym nazwiskiem). Motywująca była myśl o doniosłości przedsięwzięcia, w którym braliśmy udział. Inwentaryzując zabytki cmentarne, w pewien sposób ocalamy je od zapomnienia. Być może nie przetrwają kolejnyc h dziesięcioleci, ale nikt nie będzie podważał faktu, że istniały. Świadomość, że byliśmy jednymi z nielicznych Polaków,

którzy odwiedzali owe nagrobki od czasów II wojny światowej, również nie była nam obojętna. A w przypadku opisywanych powyżej jazłowieckich płyt nagrobnych (ukrytych nie tylko przez zarośla, ale warstwę ziemi) być może pierwszymi od wielu lat osobami, które je widziały.

To nie jedyne plusey wyjazdu na Ukrainę. Nie do przecenienia są krajobrazy w ukraińskich kolorach narodowych (błękitne niebo i słomianożółte pola). Bezkrzesne, o uciekającym horyzoncie, sprawiające wrażenie nienaruszonych ludzką stopą. Trudno byłoby znaleźć w Polsce tak rozległe niezagospodarowane tereny. Jadąc na inwentaryzację, mieliśmy też niepowtarzalną szansę odwiedzić zakątki pomijane podczas wycieczek turystycznych, a Ukraina to nie tylko Lwów i Kamieniec Podolski. To także zapomniane kościółki, dworki i, czego w moich wspomnieniach jest najwięcej, kolorowa ukraińska wieś, położona w malowniczych zakątkach, choć nie tak rozśpiewana jak w czasach przedwojennych. To, co najbardziej urzekło nas w ukraińskich widokach, staraliśmy się przekazać poprzez wystawę *Ocalić od zapomnienia*. Fotografie ukazujące krajobraz, architekturę i cmentarze Podola, można było oglądać w listopadzie, w kościele parafialnym pw. św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej, dzięki uprzejmości ks. proboszcza Wojciecha Osiala.

Wydaje się, że każdy z uczestników wyniósł własną lekcję (obok tej *stricte* praktycznej, niosącej nowe doświadczenia w dziedzinie, którą studiuujemy) i wnioski z przygody, jaką niewątpliwie był wyjazd na Podole. Czy będzie to refleksja nad losem zabytków pozostawionych bez opieki, nad ich kruchością? Czy nad podobieństwami i różnicami kulturowymi? Może nad koniecznością dialogu między Polską a Ukrainą, który wciąż wymaga dopracowania? Chyba warto przekonać się o tym samemu.



# Z BATORYM TWARZĄ W TWARZ CZYLI O STUDIOWANIU W KRAKOWIE

Marianna Otmianowska

Długo będę pamiętać egzamin u ks. dra Janusza Nowińskiego z polskiej sztuki nowożytnej. Dostałam co prawda ocenę dobrą, ale mogła być ona inna, gdybym umiała dokonać lepszej analizy formalnej nagrobka Stefana Batorego. Już po zamknięciu indeksu dowiedziałam się, czego zabrakło w mojej odpowiedzi. Jednym z kluczowych haseł miała być bowiem atektoniczność. Dziwić może, że tak wydawałoby się błaha sprawa utknęła mi w pamięci. Wspomnienie to jednak odżyło w czerwcu 2006 r., kiedy kończyłam roczne stypendium programu MOST na Uniwersytecie Jagiellońskim. W ramach zajęć *Konserwacja i ochrona zabytków* poszliśmy z drem Zbigniewem Beiersdorfem do Kaplicy Mariackiej w katedrze śś. Stanisława i Wacława na Wawelu. Celem naszym było obejrzenie teje w trakcie przeprowadzanej tam aktualnie konserwacji. Kierownik ekipy konserwatorów – pan Ochęduszek (oczywiście ojciec kolegi z krakowskiej historii sztuki) z pełnymi honorami witał naszego profesora, *notabene* byłego głównego konserwatora zabytków Krakowa. Pozwolono nam chodzić po rusztowaniach, pokazano odkryty właśnie fresk w lunecie, można było dotknąć samego sklepienia kaplicy. Nadarzyła się także świetna okazja, by obejrzeć dzieło dłuta Santi Gucciego. W ten sposób ja – warszawska studentka, stojąc na rusztowaniach w katedrze wawelskiej mogłam dotknąć płaszcza Stefana Batorego, obejrzeć „smocze zęby” i przede wszystkim stwierdzić wreszcie atektoniczność przedstawienia.

Ten wstęp jest jedynie zarysowaniem serii niesamowitości, jakie miały miejsce podczas poprzedniego roku akademickiego 2005/2006. Studiowanie w dawnej stolicy Polski okazało się doskonałym doświadczeniem dla historyczki sztuki *in spe*. Można by powiedzieć, że stypendium we własnym kraju, a nie na zagranicznym uniwersytecie, jest wygodne. Nie ma zbyt wielkich problemów organizacyjnych, nie trzeba posługiwać się obcym językiem, a waluta nie stwarza żadnych przeszkód. Należy jedynie odpowiednio wcześniej złożyć papiery, dostać rekomendację dziekana i cierpliwie czekać, gdyż odpowiedź przychodzi na ogół w połowie wakacji. Wtedy należy przebrnąć przez poszukiwania akademika, mieszkania lub pokoju do wynajęcia (w Krakowie nie polecam poddaszy), nauczyć się nowej egzystencji uczelnianej i wkroczyć w kolejny rok. Przy czym należy zaznaczyć, że nagle okazuje się, iż mimo bycia studentką czwartego roku trzeba znów uzbroić się w odwagę i cierpliwość, jakby zaczynało się na nowo akademickie lata.

Kraków jest specyficznym miejscem do studiowania historii sztuki. Sam instytut mieści się przy ul. Grodzkiej 53 w późnorenansowym budynku, minutę drogi zarówno od Rynku, jak i Wawelu czy Plant. W programie można znaleźć zajęcia takie jak *Gotyk w Krakowie* czy *Barok w Krakowie*, podczas których odbywa się kolejne wycieczki naukowe po zakamarkach kościołów czy muzeów. Dla tych, którzy nie mają zbyt wielkiej alergii na kurz, jest propozycja

inwentaryzacji zabytkowych szat liturgicznych. Silni natomiast jadą do Tyńca, aby wyszukiwać, mierzyć i opisywać średniowieczne pozostałości ścian, portali czy ościeży. Miłe niespodzianki mogą się trafić także w piątkowy poranek około 8 rano (wcześnie, aby nikomu nie przeszkadzać). Podczas tych zajęć dr Katarzyna Płonka-Balus w sposób niezwykle opowiada o średniowiecznych rękopisach. Najważniejsze jest jednak, że można te księgi dokładnie obejrzeć, przewracać własnoręcznie karty pergaminów, a czasem nawet wejść do pracowni ich konserwacji. Powyżej opisane zajęcia są nieobowiązkowe i należą do listy konwersatoriów bądź monografów. Dla studentów pierwszego roku koniecznością z kolei jest zaliczenie zajęć ze styloznawstwa zarówno średniowiecznego, jak i nowożytnego. Jako że miałam indywidualny tok nauczania, również mogłam na nie uczęszczać. To właśnie w ramach tych godzin otwierano dla naszej grupy chociażby Kaplicę Świętokrzyską, gdzie mogliśmy przyrzeć się z bliska nagrobkowi Kazimierza Jagiellończyka. Omawialiśmy też detale ołtarzy znajdujących się obecnie w krużgankach kościoła oo. Franciszkanów. Zdarzały się także pojedyncze niespodzianki jak wycieczka dla chętnych zorganizowana przez dra Marcina Szymę do klasztoru oo. Dominikanów. Oprócz zwiedzania refektarza, starych piwnic, dawnego karceru była również okazja, żeby zejść tajemniczymi schodami schowanymi pod zabytkową mensą ołtarzową i obejrzeć najstarsze fragmenty budowli, a także półki, na których obecnie przechowuje się wino mszalne.

Przybyszowi z Warszawy nie jest jednak łatwo w Krakowie. Szybko zobaczy, że można bądź mówić na wstępie, że jest się z Warszawy i być posądzonym o przechwalanie się, albo grzecznie rozmawiać, a informację o pochodzeniu wtrącić w trakcie. W zasadzie ta druga metoda wydaje się bardziej komfortowa. Dzięki niej dopiero po chwili, a nie na początku usłyszy się pytanie: jak się czuje warszawianka, która w końcu znalazła się wśród tylu autentycznych zabytków i spotyka tylu znanych profesorów. Ciekawe jest także, że jeśli podczas wykładu prowadzący powołuje się na czyjeś badania i ich autor pochodzi z Warszawy, zawsze zostanie to zaznaczone, a w przypadku innych miast nie trzeba ich wyszczególniać. Czasem można usłyszeć stwierdzenie, że to na pewno musi być ciekawe dla kogoś z Warszawy dowiedzieć się wreszcie, jak się przeprowadza prawdziwe badania.

Nie zmienia to wszystko jednak faktu, że pobyt na innej uczelni specyficznie poszerza życie o nowe kontakty. W ten sposób nie jest się już tylko czytelnikiem prac profesora Jerzego Gadomskiego, ale uczestnikiem jego seminariów. Okazuje się także, że nie trzeba już być tylko anonimową interesantką w Muzeum Książąt Czartoryskich, ale krakowską studentką, której po złożeniu odpowiednich podań z niezbędnymi podpisami udostępniany jest do przejrzania i obfotografowania włoski antyfonarz iluminowany około 1314 roku.



Omawiając krakowskie życie nie sposób nie wspomnieć o godzinach poza uczelnią. Weekend zaczyna się w środę, a kończy we wtorek. Jeśli więc poświęci się chwilę na odpowiednie rozpisanie grafiku imprez, to nie ma już czasu na wolny wieczór. Nie ma w tym artykule miejsca na reklamowanie miłych knajpek. Tego niech każdy szuka sam. Warto jednak wspomnieć o ciągle nowych plakatach zawieszanych na uczelni lub informacjach podawanych drogą pantoflową. Jeśli akurat nie ma się ochoty na kulturalne życie, to i tak trudno się z tego wytłumaczyć. Bo gadka, że coś „jest daleko” nigdy w Krakowie nie będzie akceptowana, chyba że chodzi o Hutę, gdzie zresztą dzieje się coraz więcej. I tak, 16 grudnia 2005 roku tylko w Krakowie w przededniu czterdziestej rocznicy *Linii podziątu* Tadeusza Kantora można było oglądać powtórkę tego happeningu. W pustym, prywatnym mieszkaniu siostr Anny i Zofii Pawłowskich przy Alei Słowackiego 9 Iwo Książek – wnuk Marka

Rostworowskiego dyrygował przedsięwzięciem, bracia bliźniacy Lesław i Waław Janicy uświetniali obecnością wydarzenie, Jan Plater skubał bażanta, jedliśmy długie nitki makaronu, Jakub Baran pracowicie zastawiał główne drzwi do mieszkania kolejnymi znoszonymi przedmiotami i tylko Jerzy Bereś w długim płaszczu przemyczał cicho.

Dobrze jest postudiować trochę poza własną uczelnią, a jeszcze lepiej do niej wrócić. Kraków zaś jest wyjątkowym miejscem na rok akademicki. Można zdobyć wiele doświadczenia, nawet takiego jak kontakt z „typowymi krakowskimi damami” czy zamarzającą na tydzień wodą w kamiennych przedwojennych rurach.

Na koniec chciałabym podziękować pani Annie Baranowej, kuratorce i krytyczce sztuki, przewodniczącej Sekcji Sztuki Nowoczesnej Oddziału Krakowskiego SHS. To dzięki niej nie musiałam czuć się w Krakowie obco.

## HISTORIA PEWNEJ IDEI

**Karolina Lenarczyk**

Jest połowa grudnia 2006, w ośrodku w Śródborowie odbywa się szkolenie dla stażystów Narodowego Centrum Kultury. Pierwszy wieczór przeznaczony jest na zabawy integracyjne, w czasie jednej z nich zostajemy podzieleni według wieku. Trafiam do jednej grupy z Piotrem, jesteśmy najmłodszy. Mamy znaleźć rzeczy, które nas łączą. Zbiera się tego dużo – od wspólnego kierunku studiów po zamiłowanie do gorącej czekolady. Część oficjalna spotkania dobiega końca, kontynuujemy je na prywatnym gruncie w gronie przyszłych historyków sztuki z UJ i UKSW. Rozmawiamy o podobieństwach i różnicach w studiowaniu historii sztuki w Krakowie i w Warszawie, o działalności kół naukowych, o krakowskim i warszawskim spojrzeniu na sztukę.

Przez cztery kolejne dni uczymy się o specyfice działalności organizacji pozarządowych w sektorze kultury, wirtualnie zakładamy fundacje i szukamy sponsorów, poznajemy tajniki technik negocjacyjnych, dowiadujemy się jak pozyskać fundusze z Unii Europejskiej i Ministerstwa. W dzień wszystko w teorii, wieczorem – dzięki wizytom w miejscach związanych z pozarządowym sektorem kultury – w praktyce. Słuchamy o trudnościach i problemach wynikających z takiego profilu działalności, ale też o satysfakcji, spełnieniu i poczuciu misji. Później, już we własnym gronie i studenckiej atmosferze, wymieniamy się doświadczeniami z naszych staży, dzielimy się pomysłami na przyszłość. W czasie tych rozmów pojawia się myśl o wspólnym działaniu.

Początkowo zastanawiamy się nad organizacją objazdu naukowego dla studentów warszawskiego UKSW i krakowskiego UJ. Z tym pomysłem wracamy do domów i a nasze uczelnie. Rozmawiamy z zarządami kół naukowych,

dostajemy wstępna zgodę i trochę czasu na przygotowanie konkretów. Zaczyna się przypominająca ping-pong wymiana setek maili i telefonów. Pojawia się pierwsze „ale” – na objazd nie zabierzemy wszystkich studentów, więc wedle jakich kryteriów wybrać chętnych? Niepokojąco wygląda też strona organizacyjna – gdzieś trzeba spać, coś jeść, dojechać na miejsce i umawiać wizyty w poszczególnych obiektach. Trzeba by wynająć autokar, a to wiąże się z rozpisaniem przetargu... Z obawy przed zatonięciem w papierach postanawiamy poszukać czegoś mniejszego. Nowa idea pojawia się szybko: konferencja studencka. Temat: Kraków. Okazja? Okrągłe rocznice, a jak wiadomo jubileuszami Kraków słynie...

Organizacja konferencji wydaje się być prostsza, wszystko w jednym miejscu, „integracji” do woli, a i wykładowcy patrzą na to przychylniejszym okiem. Wiadomo – pretekst naukowy. Mamy początek marca. Ruszamy z papierową robotą. Zaczynamy od napisania projektu, w którym znajdzie się miejsce na wszystkie kosztorysowe wyliczanki, podział obowiązków oraz wstępny plan całej konferencji, łącznie z wydarzeniami towarzyszącymi. Spotykamy się i w Warszawie, i w Krakowie, wymieniamy się mailami. Pomysłów jest wiele, wybieramy te najbardziej realne. Punkt po punkcie omawiamy wszystkie założenia, nie we wszystkim jesteśmy zgodni, ale w końcu udaje nam się dojść do porozumienia. W połowie kwietnia projekt zostaje zatwierdzony przez uczelniane władze, a my przystępujemy do jego realizacji. Na bieżąco informujemy się o stanie przygotowań, konsultujemy wszystko od tekstów zaproszeń, po szatę graficzną plakatów. Wysyłamy zaproszenia na uczelnie i czekamy. Pojawia się myśl, do której nikt z nas nie ma odwagi się przyznać – co będzie, jeśli nikt nie odpowie? W maju znajomi stukają się w czoło,



twierdząc, że popadamy w organizacyjną paranoję – przecież mamy jeszcze pół roku, wyciągamy projekt tłumacząc, że pewne sprawy trzeba załatwić teraz, bo będą wakacje, a po nich będzie już za późno. Nie do wszystkich ten argument trafia. Na naszej konferencyjnej skrzynce pojawiają się pierwsze pytania. Jest dobrze – myślimy – ktoś jednak jest zainteresowany...

## JAKUB POKORA *PSY, BŁAZNY, DZIECI, KRÓLOWIE...*

Paweł Drabarczyk

Gdzie spotykają się psy, dzieci, błazny i władca? Wyobraźnia podpowie niechybnie: na dworze. I przynajmniej należy, że jest to odpowiedź trafna. Trzeba tym samym pamiętać, że dwór to zjawisko polityczne. Pozwólmy, by pojęcie dworu skierowało nasze myśli ku przestrzeni, w której gest, ale i przedmiot nadają formę sprawom państwa. Ale podejmując te rozważania przyjdzie się także zastanowić nad sztuką zaprzęgniętą do posług racji stanu, a czasem racji „domu”. Dwór bowiem to sfera przenikających się i wzajemnie oddziaływujących: estetyki i polityki. A to stawia przed historykiem sztuki wyzwanie. Dodajmy: wyzwanie, które można podjąć z pasją.

Jakub Pokora w swej antologii wydobywa treść dzieł sztuki świeckiej; zabytków powstałych w większości w stuleciach XV-XVIII. Łatwo zauważyć, że wskazane wieki zakreślają czas formowania się, trwania i upadku Rzeczypospolitej. Trzon książki stanowią inedita dotyczące obrazowania ministrów, tj. urzędów centralnych polsko-litewskiej federacji. Na publikację składa się w sumie jedenaście studiów, pogrupowanych w cztery zespoły: *Psy, błazny i dzieci; Stróżę krwi i prawa; Królewskie sprawy oraz W sejmie i przed ratuszem*. Czytelnik z uznaniem pochyla się nad układającą się w całość mnogością ludzkich dzieł. A nie są to wyłącznie przedmioty ze świata sztuk plastycznych. Interpretacja to dla autora ruch wielowymiarowy, przenikający te dziedziny, które mogą pomóc lepiej zrozumieć dzieło. Stąd w antologii liczne odwołania do słowa pisanego: traktatów, pamiętników czy poezji, stąd wycieczki w rozmaite pola kultury.

Postępując za układem antologii Jakuba Pokory, zanurzamy się w sprawy dworskie stopniowo, wpiery mając styczność z pańskim towarzyszem polowań, pupilem i stróżem: psem. Renesansowa, piaskowcowa rzeźba leżącego mastyfa z Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu stała się pretekstem do odsłony znaczeń zawartych w zwierzęcych wyobrażeniach, tworzonych w początkach ery nowożytnej. Wiemy, że z wieków średnich zachowało się wiele wizerunków psa - był on ówczesnie, wraz z koniem, jednym z ulubionych tematów przedstawień zoomorficznych - zauważamy jednak, że był to pies „w ogóle”, najczęściej więc symbol, nie zaś konkretne zwierzę. Inaczej w antyku, Grecy i Rzymianie, idąc za swym przywiązaniem, wystawiali psom nagrobki opatrzone epitafiami, zdobne nieraz w reliefowe wyobrażenia pochowanego zwierzęcia. I tym razem sięgnięto do antyku, dając mentalne przyzwolenie na upamiętnianie konkretnych czworonogów, czy to słowem - tu wspomnieć można *Nagrobek Garsónkowi Samuela ze Skrzypny Twardowskiego* - czy to sztukami plastycznymi. Śląska rzeźba nie była wyjątkiem. Znajdziemy wiele artystycznych dowodów na udział psów w entuzjasmie dziecięcych zabaw, a przede wszystkim w rytuale pańskich łowów. Wierny pies był także uczestnikiem konduktu pogrzebowego. Poszukajmy relikwii tego zwyczaju. Kto śledził transmitowane przez

Dziś, na dwa miesiące przed konferencją, wiemy, że wysłuchamy wystąpień siedemnastu prelegentów, mamy patronów medialnych, sponsora, wsparcie Muzeum Narodowego i coraz większą wiarę w powodzenie naszej inicjatywy. Na Grodzkiej pojawiły się też pierwsze zgłoszenia na towarzyszący konferencji konkurs fotograficzny. Ale czy wszystko będzie tak jak sobie zaplanowaliśmy? To musicie sprawdzić sami. Zapraszamy :)

telewizję uroczystości pogrzebowe księcia Monako Rainiera III, mógł widzieć, jak żałobnikom towarzyszył pies. Skoro już o rzeczach ostatecznych; zdaje się, że świadomość grecko-rzymskiego rodowodu psich nagrobków pozwala nieco inaczej spojrzeć na współczesne nam cmentarze zwierzęce, takie jak ten w Koniku Nowym, odbierając obiektom tego typu co nieco z piętna szczerpu amerykańskiego.

Wnikamy dalej za książką w świat dworski i po krótkim spotkaniu z wieloznaczną, w pewnych aspektach antytetyczną władcy postacią błazna, możemy posmakować „poważnego” życia publicznego i skoncentrować uwagę na osobach godnych „oficjalnie”. Skupimy się tym samym na tematyce niepublikowanych wcześniej studiów Jakuba Pokory.

Zanim jednak zajmiemy się poszczególnymi dziełami, krótka dygresja pozwoli być może przybliżyć jeden z sensów wpisanych w przedstawienia ludzi „dostojnych”. Łacińska *dignitas*, tak jak i polska „godność” jest obdarzona dwoma znaczeniami. W pierwszym jest to urząd, dostojństwo, natomiast w drugim, o sporym cieniu semantycznym, szacunek, zacność, szlachetność. Nielatwo sobie z drugim znaczeniem poradzić. Właśnie w tym aspekcie pojęcie owo figuruje w aktach międzynarodowych, takich jak Powszechna Deklaracja Praw Człowieka, a my jesteśmy skłonni przypisywać ją każdej istocie ludzkiej, w czym niewątpliwie zasługę swą ma nowoczesny indywidualizm. To „upowszechnienie” jest więc zjawiskiem względnie młodym, zgodzić się wypada, że dawniej godność reglamentowano dość surowo, przynajmniej u li tylko piastunom wysokich społecznych rang. Jak to się ma do sztuk plastycznych? Godność, wyróżniająca jednostki ponad tłum, trzeba było w należyty sposób zaakcentować widzialnymi, „namacalnymi” dowodami. Tu w sukurszli artyści. Obraz niósł czytelne przesłanie ideologiczne, wzmacniające tożsamość rodu, czy szerzej: stanu, a niejednokrotnie dawał rządzonemu komunikat od rządzącego.

Przjrzyjmy się, choćby bardzo pobieżnie, tym treściom. Da się zauważyć, że nad Wisłą, gdy średniowiecze ustępowało przed nowożytnością, myślenie celujące w dobro organizmu państwowego zyskuje nieco inną, powiedzielibyśmy może: republikańską tonację, za czym z pewnością stoi zrastanie się Królestwa i Wielkiego Księstwa w jedno. Gdy w Lublinie Korona Polska i Litwa przypieczętowały realną Unię, spotęgowana kulturowa niejednorodność wzmogła potrzebę oparcia bytu federacji o ideę Dobra Powszechnego, *Rei Publicae*. Pod nową treścią musiały ustępować ciagoty i przyzwyczajenia partykularne. Wydarzenia te miały za tło przetasowania myślowe Odrodzenia, łatwo więc było ówczesnym umysłem dwój-państwa sięgnąć do rzymskiego etosu politycznego, cnot starożytnych i całego skarbcza figur antyku. Zgodnie z duchem epoki wszystko to spajało się z chrześcijaństwem, na czym zyskała podbudowa ideologiczna, a chwilę dalej ikonograficzna urządzeń publicznych. Formacja państwa o innej jakości, wyrosłego na pniu królewskiej Polski i książęcej Litwy, przeobrażenia elit szukających mitów założycielskich dla swego autorytetu, szły zatem ramię w ramię z metamorfozami języka artystycznego.



Spotkanie z dostojnikami zaczniemy od wglądu w ich edukację. Szlachetne urodzenie to rzecz kluczowa, może nazwisko istotnym wsparciem, jednak pełny i świadomy udział w życiu publicznym winien być poprzedzony stosownym do powagi urzędu wychowaniem i kształceniem. Nazwijmy za autorem ten system terminem ze świata antycznego: *paideia*. Jako starożytny program edukacyjny, *paideia* za swą bazę brała wąskie grono klasycznych autorów: Homera, Demostenesa, Wergiliusza czy Cyncerona, przy czym wykorzystywała ustalony kanon ich interpretacji. Młodzi Grecy i Rzymianie czytali poetów, pod okiem gramatyka studiowali zasady funkcjonowania języka i kompozycji literackiej, ćwiczyli się w przemawianiu pod opieką retora lub sofisty. *Paideia* była wyznacznikiem tożsamości elity. Podobna kanoniczność i elitarność, a także odwołanie do wzorców klasycznych cechowały edukację przyszyły dzierżycieli urzędów Rzeczypospolitej.

Sportretowany w kremowym żupanie i błękitnym kontusz młody Michał Hieronim Radziwiłł trzyma stronę z wykaligrafowanym: *Initium / Sapientiae / Timor / Domini* (Początkiem Mądrości Bojaźń Pańska). Za kajetem i księgami dają się zauważyć insygnia urzędów: buława hetmańska, laska marszałkowska, klucze podskarbiego bądź pod-komorzych nadwornych oraz pieczęć kanclerska. Widać też skrawek błękitnej wstęgi, zapewne Orderu Orła Białego. Płótno ukazuje symbolicznie to, co młodzieńca formowało i wyznaczało jego życie horyzonty. Gdy malowano ten portret Michał Hieronim pozostawał pod opieką Michała Kazimierza Radziwiłła "Rybeński". W latach następnych kształcił się u teatynów we Lwowie i - prawdopodobnie - w założonej w 1747 roku Akademii Nieświeskiej Kadetów. Szkoły rycerskie, inaczej niż ustępujące już kolegia jezuickie, układały program nauczania z przedmiotów wojskowych i całkiem cywilnych. Adeptów życia publicznego kształcono więc w: musztrze, architekturze *militaris et civilis*, jeździe konnej, fechtunku oraz matematyce, prawie, historii, retoryce, tańcu i językach obcych. Łacina oddawała powoli pola francuskiemu i niemieckiemu. Jak wiemy z historii, szkoły tego typu wydały wielu reformatorów Rzeczypospolitej czynnych w epoce stanisławowskiej.

Natomiast portierze herbowe (wszak pełnią praw publicznych w Rzeczypospolitej rozporządzała szlachta) pomogą odpowiedzieć na pytanie: kim winien być piastun godności państwowej. Powiada się, że wojna była ówczesnie równie normalnym stanem dla państwa jak pokój, a sytuacja nie mogącej zaznać wytchnienia federacji polsko-litewskiej nie była na ówczesnej europejskiej mapie niczym wyjątkowym. Siegnijmy za Jakubem Pokorą do traktatu *O senatorze doskonałym*. Wawrzyniec Goślicki pisał: *w każdym państwie dwa szczególne okresy są brane pod uwagę, okres pokoju i wojny, a ustrój państwa utrzymuje się na wojnie bronią a w czasie pokoju radami*. Stąd prosta droga do konstatacji, że urzędy należy powierzać żołnierzom i doradcom. Nie może więc dziwić odniesienie się do antycznego toposu, opozycji *pax et bellum*, funkcjonującego też jako *togatus et armatus*. Autor przywołuje tu podwójne przedstawienia Cezara, z jednej strony imperator stał zaprezentowany w todze, z drugiej natomiast w zbroi i płaszczu wojskowym. Władca, a za nim też pomniejszy polityk, czasem senator, okazywany był więc jako ten, na którego biegłość państwo może liczyć tak w czasie wojny, jak i pokoju.

Wojna i pokój... Pojęcia te poszukiwały konkretów, które mogłyby je ucieleśniać, stąd za trzymaczy kartuszy herbowych lub tytułowych służyły niejednokrotnie postaci Marsa i Minerywy. Ale nie tylko one. Autor podaje także inne, bardziej historyczne i legendarne niż mitologiczne nawiązania. Trzymacze na portierze Stefana Korycińskiego to prawdopodobnie wizerunki Eumenesa z Karii i jego oponenta, Neoptolemea. Siegając do opowieści o Aleksandrze Wielkim dowiadujemy się, że Eumenes był cieszącym się powszechnym autorytetem urzędnikiem, zwierzchnikiem kancelistów. Neoptolem to żołnierz, jeden z giermków Aleksandra. Więc następna opozycja spod znaku Minerywy i Marsa. Niech inny przykład posłuży za ilustrację kosmosu Rzeczypospolitej: oto na drzeworycie Dawida Tscheringa, załączonym jako frontispis do jednego z tomów dzieła Szymona Okolskiego *Orbis Polonorum*, mamy idealny obraz państwa doby Wazów. Otóż: pod orłem otoczonym herbami ziem widzimy personifikację Rzeczypospolitej na majestacie; po jej prawicy i lewicy znajdują się kolejno: starożytny mędrzec, być może Solon - prawodawca, oraz sarmacki rycerz (odczytujemy kolejny topos antyku: *puer - senex*). Przepisane im medaliony głoszą dewizy dotyczące zadań obywatelskich w czas pokoju i wojny. Zatem jeszcze raz pojawia się uosobiona opozycja obu stanów właściwych życiu państwa. Kiedy indziej znów rezygnowano z przedstawień figuralnych, w ich miejsce kładąc symboliczne dla *pax* i *bellum* przedmioty.

Mówi Plutarch: *państwo, w którym bliższą radę starców i włócznie młodzieńców będzie szczęśliwe i wieczne*. W wieleset lat później Wawrzyniec Goślicki wymieni cechy senatora doskonałego: roztropność, sprawiedliwość, dzielność i powściągliwość, przy czym uwypuklił, że roztropność (*Prudentia*) jest właściwa dla wieku starczego, jak męstwo i siła dla młodości. Mądrość realizowała się w radzie, a przecież rada to zarówno wskazanie słusznego rozwiązania, jak i ciało polityczne. Tak też w stuleciach XVI i XVII o senatorach, niekiedy również posłach, mawiano: pan radny (*vir consilii*). I niewątpliwie cnota polityczna - *Consilium* - wylania się na plan pierwszy w czasie pokoju. Domeną Marsa jest męstwo - *Virtus*. Mamy teraz trzecie zestawienie: *Consilium et Virtus*.

Trzeba przyznać, że cnoty te żyły nie tylko w zaklętym w materię artystyczną świecie myśli, ale potrafiły rządzić czynami realnych postaci. Nasuwa się banalne stwierdzenie: niespokojne czasy sprzyjały zarówno radzie, jak i męstwu. Przykład Stanisława Żółkiewskiego - kanclerza i hetmana, który wykonując swój obowiązek wobec Rzeczypospolitej poległ pod Cecorą, idąc z garstką wojska na wyprawę mołdawska, której politycznie wszak nie był zwolennikiem - nie jest odosobniony. Jak widać, afront uczyniony przez króla wobec kanclerskiego *Consilium* poskutkowało tym, że i *Virtus* straciła oddanego kapłana.

Z urzędu straciła śmierć; co ciekawe - nie chodzi tu tylko o zgon urzędnika. Podczas bezkrólewia godności państwowe ulegały zawieszaniu. Odzwierciedlał tę instytucję monarszy ryt pogrzebowy. Jakub Pokora przywołuje opis takiej sceny. W kondukcje pogrzebowym Zygmunta III, w kierunku katedry kroczyli otoczeni przez ministrów dwaj kanclerze i dwaj podkanclerze. Szli oni za senatorami, poprzedzani przez podskarbiech. Grupę zamykało czterech marszałków. Pieczęcie i klucze, oznaki urzędów kanclerskich i podskarbiech, były odkryte czarnym jedwabiem. Po mszy żałobnej urzędnicy tłukli swe insygnia (a w rzeczywistości ich gipsowe odlewy) przy katafalku. Skąd brała się potrzeba owej inscenizacji, takiego hołdowania zmarłemu? Otóż wraz ze śmiercią króla marły urzędy z jego rozdania. Władza urzędnicza powracała przy składaniu przysięgi nowemu monarsze.





Nie jest tutaj miejsce na jermiaszowe roztrzaskanie znikomej roli cnót politycznych w świecie obecnym. Można jednak rozmyślać nad tym, czy zmiany „wyobraźni powszechnej” dokonujące się przez te kilka stuleci zaszły na tyle gruntownie, aby odebrać możliwość rozumienia tak nielicznych przecież ocalałych zabytków tego unikalnego europejskiego projektu, jakim była Rzeczpospolita. Chyba da się dowieść, że umysłowy spadek, mit tego państwa, tej jeszcze jednej, choć tak innej, filiacji świata łacińskiego, mimo iż może nie na planie pierwszym, to jednak jest poprzez lata niesiony i przekazywany dalej. Czy byłoby bowiem wielkim nadużyciem, gdybyśmy w *Maisons-Laffitte*, czy rzymskim środowisku skupionym wokół Karoliny Lanckorońskiej, że tylko te tutaj wymienie, widzieli poselstwa kulturalne, wystawione przez ową Rem Publicam?

To zdaje się wzniecać nadzieję, że treść skumulowana w dziełach artystycznych jest dla nas w jakiś sposób wciąż istotna. A nawet jeśli widz nie chce się płatać w zawilosci historii, mechanizmy polityki i wędrówkę poprzez pęczniące przez stulecia warstwy ideologiczne, nie wszystko stracone. Wszak powiedziano, iż dystans czasowy, kładąc cień na wydarzenia i ludzkie pasje dzieło okalające, odsłonić może tą drogą sam przedmiot, jego oblicze metafizyczne. Ale to już temat na zupełnie inną opowieść. Tymczasem dla tych, którzy chcą zbliżyć się do dziejów idei, towarzyszących wspomnianym (i oczywiście nie tylko tym) dziełom, książka Jakuba Pokora *Psy, błazny, dzieci, królowie...* *Studia nad sztuką XV-XVIII wieku*, Warszawa 2006, Instytut Sztuki PAN, ss. 251.

ANDRZEJ BASISTA

### KOMPOZYCJA DZIEŁA ARCHITEKTURY

Bartek Gutowski

Pisanie o podstawowych problemach sztuki budowania, tak aby było to interesujące i nie powtarzało tego, co zostało już powiedziane, nie jest rzeczą łatwą. Najważniejsza wydaje się umiejętność patrzenia na architekturę i jej odczuwania. Ponadto szeroka perspektywa, do czego także konieczna staje się wiedza. Bez tego trudno bowiem mówić o jakimś rzeczywistym rozumieniu architektury. A właśnie tego na pewno Andrzejowi Basisie nie brakuje. Zresztą o tym, co potrafi dostrzec w sztuce budowania, najlepiej można się przekonać oglądając imponujący zestaw ilustracji, dodajmy w dużym stopniu autorskich, zamieszczonych w omawianej publikacji.

Fotografia daje zawsze pewien subiektywny ogląd. Niekiedy może być sztampową prezentacją budynku, kiedy indziej na zdjęciu zawarta zostaje wewnętrzna, „ukryta istota” budowli. O ile w ogóle coś takiego istnieje! Może lepiej powiedzieć, że udaje się w niej uchwycić pewne idee możliwe do odczytania w budynku, jego rozwiązaniu przestrzennym czy kompozycji. Dla laika architektura może być wyłącznie funkcjonalnym zagospodarowywaniem przestrzeni, w istocie jednak jest również nośnikiem przeróżnych idei i koncepcji estetycznych. Andrzej Basista próbuje uchwycić jedną z płaszczyzn tego problem – kwestię kompozycji.

Oglądając kolejne ilustracje, obrazujące omawiane zagadnienia, zamieszczone w czterestu rozdziałach, które podzielone zostały na sekcje, trzeba pochylić się nad umiejętnością autora wypunktowania i pokazania tego, co dla danego problemu najważniejsze. Same zdjęcia w większości nie są jednak tak zwanymi artystycznymi, lub, jak to też często bywa, pseudoartystycznymi, „ładnymi” ujęciami budynku. Są raczej próbą uchwycenia cech budowli istotnych dla omawianego problemu. Charakterystyczne, że często budynki pokazywane są w kontekście, w jakim przychodzi im funkcjonować na co dzień: z turystami, mieszkańcami, samochodami itd. Zdjęcia są doskonale zharmonizowane z tekstem. Kiedy autor opisuje np. zagadnienie rytmu, to w pokazanych wnętrzach i fasadach owa rytmiczność jest doskonale pokazana na ilustracjach. Nawet tam, gdzie na co dzień łatwo jej nie dostrzec. Odpowiednio rozmieszczone zdjęcia obok tekstu pozwalają zatem „zobaczyć” omawiany problem, zaś odpowiednia kompozycja zapewni również łatwość

poruszania się właśnie między opisem, podpisem i samą fotografią.

Nieprzypadkowo rozpocząłem opis wydawnictwa opracowanego przez Andrzeja Basistę od ilustracji, chociaż nie jest to pozycja albumowa. Stanowią one bowiem nie tyle proste uzupełnienie tekstu, co wraz z nim tworzą integralną całość. Przewodnikiem czy kluczem jest tekst. Autor odnosi się w nim zarówno do dzieł współczesnych, jak i historycznych – tych znanych i tych, które umykają powszechnej świadomości. Kto bowiem z miłośników czy znawców architektury nie zna katedry w Amiens? Natomiast niewątpliwie mniej znane są toalety w Kingston upon Hull. Jedne i drugie jednak doskonale służą Basisie do ukazania rytmu budowli. Nie brakuje zatem przeróżnych smaczków i osobliwości. Obok tego co typowe, w poszczególnych rozdziałach znalazło się również miejsce na to, co odmienne. Różne odnajduje prawo do ważności, podobnie jak to co się mieści w ramach *mainstreamu*.

Książka podzielona została na czternaście rozdziałów i wzbogacona o aneks. Będąc publikacją o kompozycji sama ma przemyślaną i czytelną strukturę. Z wyrażnie zachowanymi podziałami, porządkiem, proporcjami, hierarchią itd. W poszczególnych częściach poruszane problemy dotyczące kompozycji architektury to jest: porządek, forma, podział, hierarchia, symetria, skala, proporcje, rytm, wystrój, faktura, kolor, kontrast, światło i wreszcie warunki, ukazywane są w przyjętym przez autora, czytelnym schemacie. Oczywiście można by w tym miejscu rozpocząć dyskusję czy sam zestaw elementów kompozycji architektonicznej musi tak wyglądać. Byłaby ona jednak o tyle jałowa, że tak naprawdę to nie stworzenie takiego zespołu „cech architektury” stanowi najważniejszy problem. Podkreśla to we wstępie sam autor, zgadzając się z tym, że jest to wybór subiektywny. W gruncie rzeczy bowiem czytając ów tekst, cały czas ma się wrażenie niejako balansowania między subiektywnymi doświadczeniami i próbą ich zobiektywizowania. Nie ma zresztą w tym niczego dziwnego wszak *Kompozycja dzieła architektury* to efekt „osobistego spotkania” autora z tym, co wybudowano w Europie, na Bliskim Wschodzie i Ameryce.

Tym, co może najbardziej fascynuje, jest umiejętność uchwycenia przez Basistę pewnych zjawisk zachodzących w architekturze, wobec których zarówno dziejowość, jak i geografia czyli to, co zazwyczaj jest kluczem do odczytania architektury, schodzi na dalszy plan. Dzięki temu możliwe staje się zestawienie budynku Wrighta z florenckim ratuszem. Sztuka budowania, można odnieść wrażenie, zmienia się, ale nie ewoluuje, oczywiście z wyjątkiem wymiaru technicznego. Tym samym odpowiadając na wciąż zmieniające się potrzeby estetyczne w gruncie rzeczy jednak zmagają się

z najbardziej podstawowymi proble-  
mami. W czasach ponowoczesnych bardzo silnie  
to, że w architekturze podobnie  
jak w filozofii i innych dziedzinach  
ludzkiej myśli, tak naprawdę wciąż  
drepujemy w miejscu, nie potrafiąc  
zmierzyć się z tym, co najbardziej  
zasadnicze. Książka Andrzeja  
Basisty jest w pewnym sensie  
powrotem do najbardziej podstawowych  
pytań, które powinien zadać  
sobie architekt, ale również  
historyk i teoretyk architektury.  
Pytań postawionych nie po to,  
aby znaleźć zadowalającą,  
uniwersalną odpowiedź, skoro  
coraz bardziej wyraźne jest,  
że takowa nie istnieje. Pytań  
jednakże wartych zadania,  
choćby po to, aby wytworzyć  
sobie pewien obraz architektury.

Autor stara się mówić o  
ważnych i trudnych problemach  
architektury w sposób możliwie  
prosty. W takim ujęciu wiele rzeczy  
może wydawać się oczywistością.  
Czytając na ten przykład uwagi o  
symetrii właściwie można odnieść  
wrażenie, że to są intuicje, które  
nosiło się w sobie: *Symetria przy-  
daje monumentalności, a jeśli jest  
zastosowana, jak w średniowieczu,  
bez nadmiernej konsekwencji,  
budynek można zaplanować  
bardziej funkcjonalnie, a jego  
kompozycja staje się ciekawsza.*  
Fotografie Muzeum Sztuki  
Współczesnej w Rovereto we  
Włoszech nie oddają niestety  
istoty założenia. Z uwagi na  
istniejącą



zabudowę, obiekt jest cofnięty  
względem jednej z ulic miasta.  
Przesmykiem pomiędzy starymi  
budynkami wchodzi się od razu  
do wnętrza budynku, a mianowicie  
na dziedziniec przykryty szklaną  
kopyłą. Prócz zaskoczenia, że  
zostaje się wciągnięty do wnętrza  
objektu, symetryczny kształt  
dziedzińca narzuca wrażenie  
powagi i znaczenia należnego  
obiektowi tego typu. Może  
właśnie w tym tkwi istota tej  
książki, w umiejętności poka-  
zania, naprowadzenia czytelnika  
na pewne interpretacje, które  
łatwo można uznać za własne.

Na koniec ważne pytanie, dla  
kogo właściwie jest ta książka?  
Przed wszystkim dla tych, którzy  
chcą zrozumieć architekturę i  
chcą zobaczyć jak postrzegają ją  
inni. Dzięki temu może być  
doskonałym, subiektywnym  
przewodnikiem po świecie  
problemów, przed którymi  
stają architekci. Jednocześnie  
może uczyć postrzegania i  
rozumienia architektury,  
właśnie jako sztuki (!) organizo-  
wania przestrzeni. Nie ma  
jednak charakteru wykładu,  
nie nauczmy się z niej historii  
architektury. Możemy jednak  
doświadczyć tego, jak ktoś  
inny ją postrzega. W tym  
wymiarze to bardzo osobista  
publikacja. Przeznaczona jest  
dla czytelnika wymagającego,  
który musi mieć pewną  
wiedzę o historii architektury,  
inaczej bowiem trudno będzie  
mu docenić rzeczywistą  
ważność poruszanych  
problemów.

**Andrzej Basista, Kompozycja dzieła  
architektury, Composition of a Work of  
Architecture, Kraków 2006, Towarzystwo  
Autorów**

**ANNA M. DREXLEROWA,  
ANDRZEJ K. OLSZEWSKI  
POLSKA I POLACY NA POWSZECHNYCH  
WYSTAWACH ŚWIATOWYCH 1851-2000**

Anna Wigura

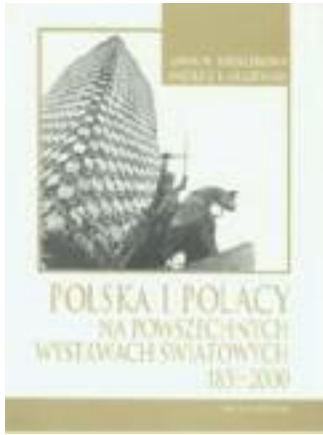
Nie ma żadnych wątpliwości co do tego,  
że książka *Polska i Polacy na powszechnych  
wystawach światowych 1851-2000*,  
autorstwa Anny M. Drexlerowej i  
Andrzeja K. Olszewskiego, wydana  
przez IS PAN w 2005 r., okaże się  
niezwykle cenną pozycją dla każdego  
rodzaju historyka. Zapotrzebowanie na  
fachowe opracowanie historii  
polskiego uczestnictwa w tak  
ważnych dla światowego rozwoju  
przemysłu, techniki i nauki  
wydarzeniach, jakimi były  
organizowane od połowy XIX w.  
wystawy powszechne, było jak się  
wydaje, ogromne, tym bardziej,  
że jest to pierwsza na naszym  
rynku próba usystematyzowania  
tego zagadnienia. Próba  
niezwykle udana.

Całość tworzą dwie części. Na  
pierwszą, napisaną przez Annę  
M. Drexlerową, składają się  
omówienia kolejnych ekspozycji,  
począwszy od inicjującej,  
Wielkiej Wystawy Przemysłu  
Wszystkich Narodów, zorganizowanej  
w 1851 r. w Londynie, kończąc  
na chicagowskiej Kolumbijskiej  
Wystawie Światowej z 1893 r.  
Drugą, autorstwa Andrzeja

K. Olszewskiego, rozpoczyna  
zamykającą XIX stulecie,  
paryską Wystawę Powszechną i  
międzynarodową, a kończy  
Wystawę Światową Expo'2000  
w Hanowerze. Każdy rozdział  
zbudowany jest według tego  
samego, klarownego schematu.  
Najpierw hasłowo podane są  
podstawowe informacje  
dotyczące wystawy, takie jak  
jej oficjalna nazwa, miejsce,  
czas i powierzchnia prezentacji,  
liczba uczestniczących państw  
i koszty jakie pociągnęło za  
sobą dane przedsięwzięcie.  
Następnie autorzy przedstawiają  
historię realizacji danej  
ekspozycji, wskazując na  
inicjatywę konkretnych osób i  
instytucji, ogólną organizację  
pracy oraz - co ważne -  
aktualną sytuację polityczną na  
arenie światowej, warunkującą  
przecież uczestnictwo każdego  
z państw. Wreszcie omówione są  
przygotowania polskich  
wystawców z poszczególnych  
zaborów i ich osiągnięcia w  
danych dziedzinach. Na końcu  
znajdują się wybrane teksty  
źródłowe, przybliżające nam  
atmosferę tych wydarzeń i  
zebrana bibliografia. Ponadto,  
część druga wzbogacona jest o  
cenne i fachowe informacje,  
dotyczące powstałej przy  
okazji wystaw architektury,  
której ówczesna świetność i  
nowatorstwo potwierdzają dziś  
jedynie Wieża Eiffla, Grand  
Palais, Petit Palais, Most  
Aleksandra III, dworce d'Orsay  
i Invalides, Trocadero i Pałac  
Chailloit w Paryżu, Grand  
Palais i Atomium w Brukseli  
oraz nowojorski Budynek  
Miasta Nowego Jorku.  
Doskonałym dopełnieniem  
tekstu są tutaj reprodukcje  
rycin, zdjęć oraz różnego  
rodzaju materiałów reklamowych  
określonych wystawców,  
dających

wyobrażenie o olbrzymiej skali i rozmachu, podejmowanych przy każdej z powszechnych prezentacji działań.

*Polska i Polacy...* to doskonały obraz niezwykle ważnego w historii Europy (ale i świata w ogóle) procesu, jakim był wówczas oszalałający rozwój przemysłu. Dla pozbawionej państwowości Polski, wiek XIX nie mógł być i nie był tak rewolucyjny pod względem rozwoju przemysłowego, jakim okazał się na przykład dla Anglii czy Francji. Autorzy książki uświadamiają jednak czytelnikowi, jak ważnym dla poczucia świadomości narodowej był już sam udział Polaków w wystawach światowych oraz każda zdobycia przez nich nagroda i wyróżnienie, tym bardziej, że dawało to przecież możliwość skutecznego zwrócenia uwagi Europy na tragedię, jaką była utrata przez Polskę niepodległości. Obok prezentacji osiągnięć w dziedzinie przemysłu, istotny głos w tej kwestii należał do polskiej sztuki. Trudno przecenić rolę jaką odegrało wtedy nagradzane malarstwo Jana Matejki czy cykle kartonów Artura Grottgera, z których do dziś uczymy się historii. Ich prace dowodziły nie tylko zbrodniczej polityki państw zaborczych, ale i aktywności polskich działań narodowowyzwoleńczych. O powszechnym uznaniu, z jakim spotykało się polskie malarstwo, także ze względu na swój kunszt, dobitnie świadczą sukcesy jakie odnieśli Henryk Rodakowski, a później Henryk Siemiradzki. Jako samodzielne państwo, Polska mogła prezentować się od 1925 r. (Paryż) i okrutną ironią losu wydaje się fakt, iż już we wrześniu 1939 r., w trzy miesiące po otwarciu polskiego pawilonu na wystawie w Nowym Jorku, którego istotnym akcentem był monumentalny pomnik



zwycięskiego Jagielly, Polacy znów samotnie stanęli do nierównej walki, którą mieli przegrać. Na światowych ekspozycjach zaistnieli dopiero po kilkudziesięciu latach.

Przy ocenie książki należy zwrócić uwagę przede wszystkim na ogrom pracy, jaką autorzy włożyli w zebranie tak dużej ilości materiału źródłowego, a następnie w jego wnikliwą analizę. Jest to tym bardziej imponujące, że do czasu odzyskania niepodległości, polskie uczestnictwo, istniejące w cieniu prezentacji państw zaborczych, często trzeba było odtwarzać na podstawie różnej jakości dokumentacji. Efektem owego wysiłku jest książka o przystępności, jaką rzadko wykazują tego typu opracowania naukowe. Przejrzyste pogrupowanie wiadomości umożliwia

szybkie znalezienie informacji z zakresu istotnego dla czytelnika problemu, a język, jakim operują badacze, czyni z ich tekstów lekturę, mogącą zainteresować nie tylko amatorów rewolucji przemysłowej. Najważniejszym wydaje się jednak fakt, że książka ta wzbogaca szeroko pojętą wiedzę historyczną, a przez swój pionierski charakter, może stanowić inspirację do podjęcia kolejnych badań. Pozostaje mieć tylko nadzieję, że ich wyniki i opracowania okażą się dla odbiorcy równie wartościowe.

**Anna M. Dexlerowa, Andrzej K. Olszewski,**  
*Polska i Polacy na Powszechnych Wystawach Światowych 1851-2000, Warszawa 2005, Instytut Sztuki PAN, ss. 314.*

## **NOWOSIELSKI** **Krystyna Czerni**

Paweł Kęska

W grudniu 2006 r. nakładem wydawnictwa „Znak” ukazał się album poświęcony malarstwu Jerzego Nowosielskiego. Znajduje się w nim ponad dwieście pięćdziesiąt wysokiej jakości reprodukcji, w tym około siedemdziesiąt nigdy dotąd niepublikowanych, katalog projektów i realizacji sakralnych, niebanalne portrety fotograficzne artysty oraz obszerny biograficzny komentarz Krystyny Czerni.

Z powyższego opisu można by wnioskować - klasyczna, dobra prezentacja twórczości modnego artysty. Któż nie słyszał o łamiących konwencje polichromiach sakralnych, o niepokojącej *Villa dei misteri*, o ikonach, pejzażach, abstrakcjach? Nowosielskiego się zna...

Nowosielskiego się zna, ale niewiele się o nim mówi jako człowiekowi w dramacie jego człowieczej historii. Albo mówi się o nim półgębkiem. Niepokój, który pozostawił po swoim zniknięciu ze świata sztuki i publicznej obecności spowodował rozszczępienie tematu *Nowosielski* na kłopotliwe milczenie i coraz bardziej metafizyczne równania opisujące jego sztukę.

Od momentu, kiedy malarz zrealizował swoją ostatnią pracę minęło dziewięć lat. Ukazały się od tego czasu trzy obszernie, albumowe prezentacje jego twórczości: monumentalny katalog wystawy

w warszawskiej Zachęcie (Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich 2003), dwutomowy album *Pascha ikony* (Orthodruk 1998) oraz omawiany właśnie album wydawnictwa „Znak”. Pierwsza pozycja obejmuje świeckie malarstwo Jerzego Nowosielskiego. Bardzo krótkim, teoretycznym wstępem poprzedził ją Mieczysław Porębski, wieloletni przyjaciel artysty i promotor jego sztuki. Atutem katalogu jest dobre, wchodzące w specyficzny klimat sztuki Nowosielskiego opracowanie graficzne oraz obszernie kalendarium artystyczne jego twórczości. Dwutomowy album *Pascha ikony*, w odróżnieniu od katalogu z Zachęty, prezentuje malarstwo sakralne. Wysokie walory estetyczne, wręcz mistycyzm opracowania graficznego dominują tu stanowczo nad ciekawą, ale swobodnie potraktowaną stroną merytoryczną. Obydwie pozycje ukazują twórczość Nowosielskiego kompetentnie i atrakcyjnie, aczkolwiek fragmentarycznie i katalogowo. Album wydany przez wydawnictwo „Znak” realizuje zupełnie inne cele.

Obszerny komentarz Krystyny Czerni, będąc przewodnikiem po sensach sztuki Nowosielskiego, jest nie tyle spotkaniem z artystą – co z człowiekiem. Klasyfikacja tematyczna, obecność w nurtach współczesności, nawiązania filozoficzno-teologiczne to nie rząd równań pojęciowych, ale miejsca spotkania twórczej indywidualności z otaczającym światem. Nie wyznacza ich kalendarium artystyczne, lecz linia życia wijąca się w realiach historycznych. Mądrość zrealizowanego przez Krystynę Czerni opracowania polega na wyłuskiwaniu znaczeń poszczególnych faktów

czy ciągów zdarzeń w życiu artysty. Szczególnie dotyczy to pomijanego niekiedy w analizach okresu dzieciństwa i młodości. Nie jest to kalendarium, lecz biografia sensów, z których wyrasta sztuka. Tak zrealizowane wprowadzenie pozwala odbierać prezentowaną twórczość Nowosielskiego jak wiele znaczące obrazy z podróży. Walorem tej perspektywy jest jej rozpiętość, sięgająca granic życia, nie tylko sztuki.

Liczący dwadzieścia siedem stron wstęp, o którym mowa, zatytułowany został *Prorok*. Kryje się w tym głęboka prawda o Nowosielskim - człowieku pogranicza łacińsko-bizantyńskiego, pogranicza ziemi i nieba. Prorok przenosi elementy z jednego świata do drugiego, z zachodu na wschód, ze wschodu na zachód, ziemię wciąga do nieba i niebo sprowadza na ziemię. Prorok wiele rozumie, ale sam pozostaje niezrozumiany. W kluczu tożsamości pogranicza przedstawione są tematy poszukiwań malarskich Nowosielskiego: akt, abstrakcja, pejzaż, sztuka sakralna. Nie jest to jednak znowu prosta klasyfikacja tematyczna, a wnikliwe poszukiwanie znaczeń i korzeni plastycznych tematów. Osobne, miejsce autorka komentarza poświęca teologicznym zainteresowaniom malarza. Podkreśla jego indywidualność w tej dziedzinie, wywodząc swoją analizę od ciekawego porównania malarstwa do kompozycji muzycznej, zakorzenionej dla Nowosielskiego w świecie liturgii prawosławnej. Sporo uwagi w komentarzu poświęca Krystyna Czerni przestrzennemu, malarskim realizacjom sakralnym. Do tej pory wiele miejsca poświęcano zagadnieniom ikony Nowosielskiego jako fenomenu kulturowo-religijnego, niewiele zaś jego zmysłowi przestrzennemu, co czyni autorka.

O chorobie Malarza i jego rozstaniu ze światem sztuki i życia publicznego autorka pisze wzruszająco i głęboko. Posługuje się przy tym głosami przyjaciół artysty: *Ten krzyż dla Dominikanów na Służewie to ostatnia praca. Zamówienie przyjął jeszcze w pełni świadomości, ale nie wiem, czy był do końca świadom, że tę pracę zabieramy [...] Ten krzyż zakończył symbolicznie całą drogę jego malarstwa. To symbol. Wszystko się kończy krzyżem.* Jednym z przywoływanych przez Krystynę Czerni obrazów spajających życie artysty jest *Straszny Sud*, monumentalna ikona karpacka z muzeum we Lwowie, którą mógł on podziwiać w swojej wczesnej młodości. Obraz, w którym niebo zderza się z ziemią i następuje ostateczne rozliczenie żywiołów, zawiera cały katalog motywów malarskich Nowosielskiego. Między strefami umieszczony jest „miłosierny grzesznik” - człowiek pogranicza, który ze względu na dobroć nie może zostać potępiony, a ze względu na grzech nie może zostać zbawiony. To odzwierciedlenie wielu prawd: o Jerzym Nowosielskim człowieku, o jego dramacie, jego sztuce, teologii, a w końcu o jego miejscu w publicznej świadomości odbiorców. Oglądając album „Znak” sami stajemy przed monumentalną sceną Sądu, w której zderza się początek z końcem, wschód z zachodem i niebo z piekłem.

Część albumu zatytułowana *Ojczyzna malarstwa* poświęcona jest prezentacji świeckich prac Nowosielskiego. Ich układ jest chronologiczny. Na osiemdziesięciu sześciu stronach prezentowane są reprodukcje portretów, rysunków, aktów, pejzaży, abstrakcji. Tytuł *Ojczyzna malarstwa* jest nawiązaniem do prorockiej i granicznej tożsamości artysty. Pośród skontrastowanych rzeczywistości, to malarstwo było dla niego miejscem własnego języka i oswojonego świata. W cytacie z Nowosielskiego otwierającym tę część albumu powiedziane jest: *Malarstwo jest moją ojczyzną. Nie żadna narodowość, nie jakaś tam ortodoksja chrześcijańska, lecz malarstwo. Ojczyzna, z której wyrastam i w której jestem osadzony.*

Osobną część stanowi rozdział poświęcony sztuce sakralnej, zatytułowany *Ikona spada z nieba*. Na siedemdziesięciu sześciu stronach prezentowane są głównie polichromie wykonane przez artystę, w tym nie publikowane nigdzie dotąd reprodukcje fresków z Lourdes. Część ta jest niejako uzupełniona przez katalog realizacji sakralnych, w którym uwzględniono niezrealizowane projekty oraz prace zaginione. Jest to cenna pozycja, która pozwala spojrzeć na twórcę nie tylko przez pryzmat tego, co powstało, lecz także przez to, co mogło zostać zrealizowane. Jak wynika z katalogu, ponad piętnaście monumentalnych projektów Nowosielskiego zostało odrzuconych przez parafian kościołów lub ich lokalnych konserwatorów. Wiele z zrealizowanych projektów uległo przemalowaniu lub zniszczeniu.

Kompletności albumu dopełnia biografia artysty oraz kilka jego całostronicowych portretów fotograficznych. Opracowanie graficzne wydania jest klasyczne, nie posuwa się do eksperymentów, jakie można znaleźć we wspomnianych wcześniej publikacjach. Album wzbogacony jest dodatkowo kilkudziesięcioma cytatami z wypowiedzi osób świata kultury, sztuki i krytyki artystycznej które komentują sztukę Nowosielskiego, mówią o nim jako człowieku i przyjacielu.

Album „Znak” umożliwia spotkanie z Jerzym Nowosielskim, pozwala podróżować z nim w horyzontalnym czasie historycznym i wertykalnej głębi człowieczeństwa. Jedna i druga podróż spięta jest w zamykającym, cytowanym przez Krystynę Czerni wierszu Czesława Miłosza. Tekst który mówi o przekraczaniu granic i czasie historycznym wyraża sytuację jednego z największych polskich malarzy XX wieku, którego sztukę i życie trzeba znać -

*Ciągle jeszcze chciałbym poprawiać ten świat.*

*Ale myślę głównie o nich, a wszyscy umarli.*

*I o ich nieznanym krainie.*

*Jej geografia, mówi Swedenborg, nie da się przenieść na mapy,*

*Ponieważ tam każdy jaki był, tak i widzi.*

*A nawet zdarzają się pomyłki, na przykład wędrujesz*

*I nie wiesz, że już jesteś po drugiej stronie.*

**Krystyna Czerni, Nowosielski, Kraków 2006, „Znak”, ss. 244.**



WŁADYSŁAW KOCH, BEZ TYTUŁU



Ośrodek Badań nad Tradycją Antyczną w Europie Środkowo-Wschodniej UW  
 Instytut Historii Sztuki UKSW  
 Studium Chrześcijańskiego wschodu  
 organizują w dniach 2-7 czerwca 2008  
 w klasztorze Ojców Dominikanów na Służewie w Warszawie  
 Międzynarodową Szkołę Humanistyczną połączoną z konferencją naukową

## **IKONA DZIŚ**

[www.ihs.uksw.edu.pl](http://www.ihs.uksw.edu.pl)

### **OTWARTE OGRODY 2007**

**Otwarte Ogrody odbywają się w ramach programu Rady Europy, Europejskie Dni Dziedzictwa.**

Część edukacyjna Otwartych Ogrodów, w skład której wchodzi:  
 Międzynarodowa konferencja, warsztaty i wystawa nowych technologii dla domu i ogrodu  
 "Dom, Ogród, Miasto - styl życia na XXI wiek", odbędzie się  
 w dniach 10-16.09 w Podkowie Leśnej w Pałacyku Kasyno, ul. Lilpopa.

Dla studentów historii sztuki szczególnie interesujące będą warsztaty dokumentacji ginącego detalu architektonicznego poprowadzone przez Misię Leonard i Lindę Pate - konserwatorów zabytków z amerykańskiej organizacji Preservation Trades Network ([www.ptn.org](http://www.ptn.org)). Serdecznie zapraszamy studentów zainteresowanych uczestnictwem.

Organizatorami warsztatów i konferencji są Związek Podkowiec, Urząd Miasta Podkowa Leśna, Urząd Miasta Milanówek w partnerstwie z Ambasadą Królestwa Danii, British Council, SARP, Preservation Trades Network.

### **Festiwal Otwarte Ogrody 2007**

9.09 na warszawskiej Sadybie  
 15-16.09 w Podkowie Leśnej, Brwinowie, Milanówku i Komorowie

W prywatnych i publicznych, zabytkowych ogrodach i willach miast zielonych i miast-ogrodów odbędą się dziesiątki wydarzeń kulturalnych i warsztatowych o charakterze kameralnym prezentujące dziedzictwo naturalne i kulturalne oraz współczesny potencjał i charakter tych miejsc.

Wydarzenie organizowane jest przez mieszkańców i artystów oraz kilka samorządów we współpracy z lokalnymi organizacjami pozarządowymi.

**PROGRAM I DODATKOWE INFORMACJE W INTERNECIE:**

[www.otwarteogrody.pl](http://www.otwarteogrody.pl)

CENTRUM RZEŻBY POLSKIEJ W OROŃSKU  
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW

ZAPRASZAJĄ DO UDZIAŁU  
W KONFERENCJI NAUKOWEJ

**RZEŻBA W POLSCE  
(1945-2008)**

**BLOKI TEMATYCZNE**

**RZEŻBA POLSKA 1945-1989**

**RZEŻBA TERAZ**

10-11 października 2008 r.  
(piątek-sobota)

WIĘCEJ INFORMACJI

[www.rzezba.sztuka.edu.pl](http://www.rzezba.sztuka.edu.pl)