

artifex

pismo studentów i doktorantów
historii sztuki UKSW

nr 15 | 2013 cena 9 zł ISSN 1644-3519



4. **Marek Rogowski**
Pomnik nagrobny Albrechta Hohenzollerna von Ansbach w Królewcu
12. **Katarzyna Węglicka**
Zapomniane kresowe cmentarze
20. **Agnieszka Laudan**
Kościół w Radziwiłłowie Mazowieckim jako jedyny przykład architektury sakralnej Teodora Talowskiego na Mazowszu
28. **Magdalena Wólkowska**
Nieznane skarby Pragi. Malowidła w oficynie budynku przy ul. Targowej 50/52 na warszawskiej Pradze
34. **Ilona Sobiczewska**
Dziś są moje urodziny - ostatni spektakl Tadeusza Kantora
42. **Piotr Chabiera**
Regulacje prawne wywozu zabytków za granicę. Prawna ochrona zabytków ruchomych w Polsce przed nielegalnym wywozem – zmiany w ustawie o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami
48. **Małgorzata Pasieka**
Roy Lichtenstein: A Retrospective „Jak sztuka nowoczesna została uratowana przez Kaczora Donalda?”
52. **Dominika Maria Macios**
Sprawozdanie z projektu inwentaryzacji zmentarza na Rossie w Wilnie

TRZECIEGO CZERWCA 2013 ROKU Z RĄK PREZYDENTA RP BRONISŁAWA KOMOROWSKIEGO, Profesor UKSW dr hab. Waldemar Deluga otrzymał nominację na profesora zwyczajnego. W imieniu studentów i doktorantów gratulujemy i dziękujemy za pracę i czas, jaki Pan Profesor nam poświęca. Za cierpliwość, wyrozumiałość i nadzieje, jakie w nas pokłada. Jesteśmy wdzięczni za pomoc w rozwijaniu naszych pasji oraz stawianiu przed nami wymagań bycia rzetelnym i uczciwym w życiu naukowym. Dziękujemy i życzymy wielu dalszych sukcesów.

Profesor Waldemar Deluga jest historykiem sztuki, absolwentem Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Pracował jako kustosz w Muzeum Narodowym w Warszawie. Wykładał w Instytucie Historii na Wydziale Filologiczno-Historycznym Uniwersytetu Gdańskiego. Obecnie pełni funkcję kierownika katedry Sztuki Bizantyjskiej i Postbizantyjskiej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Profesor jest również członkiem zarządu i przewodniczącym Rady Naukowej w Polskim Instytucie Studiów nad Sztuką Świata oraz wydawcą *Series Byzantina*. Prowadzi także prace inwentaryzacyjne grafiki polskiej w zbiorach British Museum w ramach programu *Poza Krajem*, realizowanego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Profesor Deluga zajmuje się historią grafiki europejskiej, sztuką chrześcijańską na Bałkanach, w Europie Środkowej i na Bliskim Wschodzie. Na Uniwersytecie prowadzi zajęcia: *Historia sztuki bizantyjskiej i postbizantyjskiej*, *Historia grafiki* oraz *History of the Polish Graphics (15th-20th centuries)*, *Rzeczoznawstwo*. Jest promotorem seminarium licencjackiego *Sztuka bizantyjska i postbizantyjska. Sztuka narodów Rzeczypospolitej: Ormianie, Żydzi i Grecy* oraz seminarium magisterskiego i doktoranckiego *Sztuka bizantyjska i postbizantyjska. Historia Grafiki. Art and culture of the ethnic minorities in central Europe*.

Profesor jest autorem wielu artykułów i publikacji naukowych na przykład: *Grafika z kręgu Cerkwi prawosławnej i kościoła greckokatolickiego. Katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Chełmie* (Chełm 1993); *Mistrzowie grafiki niderlandzkiej XV XVI wieku. Katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Chełmie* (Chełm 1995); (współautor: Andrzej Kaszlej), *Sztuka iluminacji i grafiki cerkiewnej. Katalog wystawy*, Biblioteka Narodowa październik-listopad (Warszawa 1996); (współautor: Krystyna Mart i Piotr Kondraciuk) *Sztuka i liturgia Kościoła greckokatolickiego w 400. Rocznicę Unii Brzeskiej. Katalog Wystawy* (Chełm-Zamość 1996); *Einblattdrucke aus dem 15. Jahrhundert in der Nationalbibliothek in Prag* (Prag 2000); *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej* (Gdańsk 2000); *Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej* (Kraków 2003); (redakcja, wstęp i opracowanie części haseł) *Katalog XV-wiecznych rycin z kolekcji polskich* (Kraków 2005); *Panagiotafitika. Greckie ikony i grafika cerkiewna* (Kraków 2008); (redakcja naukowa, wstęp i opracowanie części haseł) *Ars Armeniaca. Sztuka ormiańska ze zbiorów polskich i ukraińskich* (Zamość 2010).

Panu Profesorowi gratulujemy i życzymy wszystkiego najlepszego.

W imieniu Redakcji
Dominika Maria Macios

artifex

Pismo Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

OPIEKA NAUKOWA:	dr Bartłomiej Gutowski
REDAKCJA:	Olga Cała Paweł Drabarczyk Urszula Dragońska Alicja Kisiel Karolina Kozyra-Ignat Dominika Macios Magdalena Olszewska
WSPÓŁPRACA:	Ilona Sobiczewska
OPRACOWANIE GRAFICZNE:	Joanna Rzezak Piotr Karski
SKŁAD I ŁAMANIĘ:	Urszula Dragońska

Odpowiedzialność za przestrzeganie praw autorskich reprodukcji ponoszą autorzy artykułów.
Numer wydany dzięki dofinansowaniu przez Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.
Numer dopełniają reprodukcje prac z cyklu „Ludzina” prezentowane przez Adama Walasa na wystawie w *Galerii przy Automacie* w styczniu 2012 roku.

Z przyjemnością informujemy, że w 2013 r., podczas obchodów Święta UKSW odznaczono pracowników IHS UKSW: Profesora UKSW dra hab. Zbigniewa Banię Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, Profesor UKSW dr hab. Christine Moisan-Jablonski Złotym Krzyżem Zasługi, doktora Bartłomieja Gutowskiego Srebrnym Krzyżem Zasługi.

Serdecznie gratulujemy studentkom IHS UKSW, które uczestniczyły w konkursie *im. prof. Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek Zarządu Oddziału Warszawskiego SHS za prace naukowe z historii sztuki studentów uczelni warszawskich*, w 2013 roku. Paulina Wiśniewska otrzymała I nagrodę (*Fotografia post mortem. Charakterystyka zjawiska w oparciu o wybrane przykłady dzieł ze zbiorów the Thanatos Archive*), a Katarzyna Lipińska wyróżnienie (*Sztuka krytyczna i zaangażowana w przestrzeni miejskiej Warszawy po roku 2000. Zarys problematyki*). Prace zostały napisane pod kierunkiem Katarzyny Chrudzimskiej-Uhery.

W lipcu i sierpniu 2013 roku trwały prace inwentaryzatorskie Cmentarza na Rossie w Wilnie prowadzone pod kierunkiem pracowników Instytutu Historii Sztuki UKSW we współpracy z badaczami z Polski i Litwy oraz doktorantami i studentami. Zinwentaryzowano ok. 13 tys. nagrobków. Prowadzenie prac możliwe jest dzięki grantowi przyznanemu w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Zakończenie projektu nastąpi w 2015 roku.

W listopadzie 2013 roku zostały wybrane nowe władze Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki. Przewodniczącym został Piotr Chabiera, zastępcami Blanka Burnat oraz Sylwia Możdżonek, sekretarzem Artur Trojanek, skarbnikiem Julia Ziółkowska. Nowym opiekunem Koła została Pani dr Magdalena Tarnowska. Składamy serdeczne podziękowania Pani dr Katarzynie Chrudzimskiej-Uherze za wieloletnie wsparcie i pomoc.

Ostatnio ukazały się następujące publikacje książkowe pracowników IHS UKSW:



Jakub Pokora
Nie tylko podobizna. Szkice o portrecie
Warszawa 2012



Bania Zbigniew Bender, Agnieszka Gryglewska, Piotr Talbierska, Jolanta
Sztuka Polska, tom 4, Wczesny i dojrzały barok
Warszawa 2013



Katarzyna Chrudzimska-Uhera
Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarstwie w Zakopanem w latach 1879-1939
Warszawa 2013

POMNIK NAGROBNY ALBRECHTA HOHENZOLLERNA VON ANSBACH W KRÓLEWCU

T

ematem artykułu jest analiza formalna pomnika nagrobnego Albrechta Brandenburg von Ansbach, wykonanego przez niderlandzkiego rzeźbiarza i architekta Cornelisa Florisa. Pomnik w latach 70. XVI w., został postawiony w chórze katedry pw. św. Wojciecha i Najświętszej Maryi Panny w Knipawie, jednym z trzech miast składających się na Królewiec.

Podczas bombardowania w 1944 r. katedra wraz z wyposażeniem uległa znacznemu zniszczeniu – z pomnika nagrobnego księcia Albrechta zachowały się tylko uszkodzone personifikacje Fides i Spes oraz jedno putto¹. Cały pomnik w stanie sprzed wojny znany jest z fotografii, autorstwa między innymi konserwatorów zabytków Prowincji Pruskiej, z których część została opublikowana przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk², a także w albumie *Pod mostami Królewca*³. Przylegająca do ściany architektoniczna rama przetrwała wojnę i została rozebrana w czasach sowieckich⁴.

Sepulcrum księcia Albrechta było jedynym nagrobnym pomnikiem przyściennym w *oeuvre* Cornelisa Florisa z zastosowaniem architektury porządkowej. Ustawiony przy wschodniej ścianie długiego prezbiterium królewieckiej katedry, zajął niemal całą jej powierzchnię. Pomnik był złożony z trzech części – wysokiego, dwustopniowego cokołu, dwukondygnacyjnej części środkowej z figurą zmarłego oraz rozbudowanego zwieńczenia.

Najniższą część pomnika stanowił dwustopniowy cokół o profilowanych krawędziach dolnych i górnych, który poprzez wydatny gzyms wspierał zasadniczą konstrukcję nagrobka. Kształt części środkowej zbliżony do kwadratu, nawiązywał do schematu łuku triumfalnego. Osie boczne dwukondygnacyjne podzielone były w poziomie uproszczonym belkowaniem składającym się z architrawu, fryzu akantowego i gzymsu. Bieg belkowania był kontynuowany w niszy arkadowej, gdzie przecinał ją na wysokości nasad łuku. W bocznych osiach wyznaczonych przez kolumny korynckie, na wysuniętych przed lico cokołach, w dwóch kondygnacjach znajdowały się ustawione frontalnie pełnoplasterne figury starotestamentowych królów w koronach radialnych i z berłami w dłoniach. Wnętrza nisz, w których stały postaci biblijne, na wysokości nasady łuku, obiegał delikatnie zaznaczony gzyms. W utworzonych w ten sposób pachach łuku we wnękach umieszczone były okrągłe medaliony.

W niszy arkadowej na rozbudowanym cokole ustawiony był dwuczęściowy sarkofag przypominający dwa odwrócone sklepienia nieckowe ułożone na siebie i oddzielone gzymsem. Wieko górnej części sarkofagu podtrzymywane było przez trzy ujęte frontalnie kariatydy personifikujące Wiarę, Nadzieję i Miłość. Pomiędzy nimi znajdowały się dwa putta z głowami pochylonymi w dół, wsparte na odwróconych pochodniach. Powyżej puttów znajdowały się dwa frontalnie ustawione cesarskie orły z rozpostartymi skrzydłami, umieszczone na pilastrach spinających w pionie dwie części sarkofagu. Pomiędzy nimi usytuowano prostokątny kartusz. Boki sarkofagu zdobione były ornamentem groteskowym, w górnej części także kimationem jońskim. Na wieku zaaranżowano podest okryty ozdobną tkaniną, na którym wyobrażono klęczącą na poduszce pełnoplasterną postać zmarłego, ustawioną profilem. Księżę odziany był w zbroję tzw. maksymiliańską,

na ramionach ma opadający do ziemi płaszcz. Albrechta przedstawiono przed ołtarzem dekorowanym czaszkami baranów, pomiędzy którymi znajduje się girlanda, na którym to ukośnie usytuowaną wolutową podstawę wspierają sfinksy. Na pulpicie znajdowała się księga. Obok zmarłego, po lewej stronie leżały rękawice rycerskie, przed nim dwuręczny miecz, po lewej stronie hełm paradny z trzema piórami. Powyżej gzymsu dzielącego niszę arkady znajdowało się tondo z rzeźbionym głęboko reliefem, przedstawiającym personifikację Religii, która na kolanach trzyma ciało Chrystusa. W dolnej części tonda wyobrażono personifikację Śmierci (szkielet) oraz Grzechu (Szatan), w górnej Ukrzyżowany Chrystus i Zmartwychwstanie. Podłucze arkady dekorowane było kasetonami z rozetami. Masywny zwornik arkady rzeźbiony „metopowo” łączył ją z dolną częścią gzymsu koronującego. W pachach łuku wypuklorzeźbione geniusze Chwały trzymały w wyciągniętych rękach wieńce nad głową zmarłego, a w drugiej dłoni gałęzie palmowe.

Zwieńczenie nagrobka przyjęło na osi środkowej formę aediculi z kariatydami – personifikacjami Sprawiedliwości i Roztropności, wspierającymi naczółek, w którego polu znajdował się kartusz rollwerkowy z datą 1570. W prostokątnym polu aediculi relief w sceną Sądu Ostatecznego. Powyżej naczółka, na osi znajdowała się uskrzydłona czaszka z klepsydrą oraz krzyż, flankowane medalionami z herbami Prus Książęcych i Hohenzollern von Ansbach, nad którymi znajdowały się antykizujące wazy.

Uzupełnieniem nagrobka była przymocowana do cokołu sarkofagu mosiężna tablica z inskrypcją następującej treści: *Invicta virtute potens belloque togaque / Hac jacet Albertus*

Cornelis Floris, nagrobek Albrechta Hohenzollerna, 1568-1574, katedra w Królewcu, fot. Instytut Sztuki PAN



¹ Informację podają za A. Rzempełuch, *Niderlandyzm w sztuce Prus Książęcych. Twórcy – dzieła – następstwa*, w: *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, Toruń 1992, s. 119.

² *Prusy Wschodnie. Zbiory fotograficzne dawnego Urzędu Konserwatora Zabytków w Królewcu*, oprac. J. Przypkowski, Warszawa 2005, wyd. CD ROM.

³ *Pod mostami Królewca*, red. K. Nawrocki, Warszawa 2011, s. 122, 124-125. Autorzy fotografii kolejno: Oscar Bittrich (1888 r.), Adolf Bötticher (1895 r.), Richard Dethlefsen (1907 r. – po restauracji prowadzonej pod jego kierunkiem).

⁴ Sam pomnik miał ok. 12 m wysokości i ponad 6 m szerokości – informację tę przekazał piszącemu Andrzej Kazberuk, konserwator dzieł sztuki, który w 2009 r. oszacował orientacyjną wysokość na podstawie pomiarów ocalałej ramy i poszczególnych części pomnika nagrobnego.

*Marchio tectus humo. / Teutonico pater illius prognatus Achille / Regis Cisimiri filia mater erat. / Pro Marianorum titulo cessante Magistro / Agnovit primum Prussia cultu Ducem. / Prima illi conjunx Danorum regibus orta, / Altera erat Guelphos quae numerabat avos. / Sacra repurgavit fido monstrante Luthero. / Struxit et egregiae culta Lycea scholae. / Pacificus, Justus, prudens, pius atque benignus, / Doctoromque fuit doctus et ipse pater. / Hoc duce creverunt et opes et publica terrae / Commoda, quae patria juvit et auxit ope. / Quinquaginta et sex his terries praefuit annis / Undecies septem vivere fata dabant. / Erof patris patriae memor esse Borussia debes / Proque salutary principe grata Deo. / Albertus Moritur Die Guberti*⁵.

Przedwojenne opracowania⁶ informowały, iż pomnik wykonany był z czarnego marmuru (z czerwonymi przebarwieniami) oraz alabastru. Posiłkując się pracami Michała Wardzyńskiego, który badaniom materiału rzeźbiarskiego i drogom jego peregrynacji w Europie poświęcił wiele ze swoich publikacji możemy ostrożnie przyjąć, że czarny marmur mógł być wapieniem górnodewońskim z okolic Namur, zwanym *Noir de Namur*, bądź *Noir Belge*, który odznaczał się głębokim połosem, i ze względu nie niezbyt dużą bloczność był wykorzystywany przede wszystkim jako materiał dla elementów architektonicznych – gzymsów, cokołów, belkowania. Z niego zrobione były najpewniej elementy architektoniczne pomnika grobowego Albrechta, czy też ramy medalionów z herbami. Trzony kolumn oraz wypełnienia płycin wykonane mogły być z czerwono-ciemnobrązowego marmuru mozańskiego (np. *Rouge griotte*), a reliefy oraz fryzy najprawdopodobniej z angielskiego alabastru. To zestawienie materiałów należy do jednej z charakterystycznych cech tzw. „maniery Florisa”⁷. Rzeźby pełnoplastyczne odkuwane były najczęściej w piaskowcu gotlandzkim, alabaster zaś rezerwowano dla najbardziej prestiżowych zleceń. Czasem piaskowiec pokrywano warstwą białego gipsu, co imitując użycie lepszego jakościowo tworzywa, dodawało szlachetności figurze.

Robert Dethlefsen i pozostali badacze utrzymywali, że wszystkie partie rzeźbiarskie wykonano w alabastrze, a składały się nań zarówno rzeźby pełnoplastyczne, jak reliefy ze scenami figuralnymi oraz ornamenty w polach fryzu i dekoracji płycin między cokołami kolumn. Z największym realizmem i starannością oddano postać zmarłego księcia, który godnie i ze spokojem, w zgodzie z konwencją idealizowania władcy dostojnie klęczy przy pulpicie z księgą Biblii. Figury królów, figury personifikacji i geniusze z pochodniami były według badaczy ujęte konwencjonalnie. Szaty postaci majestatycznie spływały ku dołowi, tworząc niewielkie fałdowania i wybrzuszenia w miejscach sugerowanego delikatnego ruchu. Ich twarze pozbawiono gwałtownych emocji i podobnie jak całe postaci zdają się wyrażać ponadczasowy spokój. Z kolei reliefom nadano charakter ekspresyjny i miejscami przechodziły niemal w rzeźbę pełną – w scenie Sądu Ostatecznego, czy w doskonale starannie opracowanych, pełnych gracji i dostojnego ruchu figuracjach geniuszy z pach łąki arkadowego. Wydaje się, że doszedł tu do głosu rzeźbiarski temperament samego twórcy. Adolf Ulbricht nie szczędził Florisowi cierpkich uwag, pisząc, że rzeźby wykonane są bez artystycznego zacięcia, są słabo ożywione i stoją na granicy sztuki i rzemiosła⁸. Część partii rzeźbiarskich rzeczywiście mogła być dziełem warsztatu – personifikacje wykazują bliskie podobieństwo do tych, które wykonano do grobowca Fryderyka I w Szlezewiku. Hedicke także uważał, że o ile głowa oraz dłonie Albrechta zostały opracowane starannie, to zbroja oraz płaszcz były z pewnością dziełem warsztatu, który typizował takie formy, dające się następnie bez trudu powtarzać w innych realizacjach.

Fryz oraz reliefy groteskowe zostały opracowane na podstawie popularnych w czasie renesansu schematów ornamentów roślinnych, jak choćby ten z płycin powtarzający motyw obecny między innymi w grafikach Enei Vico. Charakterystyczna dla twórczości Florisa jest jednak staranność rozmieszczania kolistego akantowego ornamentu, która przywoływać może skojarzenia z geometrycznym zdyscyplinowaniem rzeźby rzymskiej okresu klasycznego. Pozostałe motywy dekoracji pomnika, takie jak girlandy, czaszki zwierząt ofiarnych (barany), greckie wazy, rozety w kasetonach, maski – stanowią dosłowne cytaty z monumentów antycznych. Mimo znacznej liczby figur oraz wysokiej ornamentalizacji pomnika, udało się Florisowi podporządkować całość strukturze architektonicznej pomnika nagrobnego. To ona wyznacza jego porządek, organizując przestrzeń w sposób zdyscyplinowany i nadając mu przejrzystą, jasną i, mimo dość skomplikowanej budowy – czytelną konstrukcję. Posługując się terminologią Aloisa Riegla, całość dzieła była



Zniszczone prezbiterium katedry w Królewcu, 1980 r., fot. za: *The Cathedral in Ruins*, <http://sobor-kaliningrad.ru/eng>, z dn. 17.06.2013

jeszcze bardziej „optyczna”, niż „haptyczna” – linie tworzyły wyraźne kontury, organizujące poszczególne części pomnika zestawione harmonijnie. Forma jest zatem zamknięta i idąc dalej tropem ocen formalnych za Heinrichem Wölfflinem – taka, której poszczególne części mogą funkcjonować jako odrębne całości.

Geneza formy

Pomnik nagrobny Albrechta Hohenzollerna był pierwszym tak monumentalnym dziełem nowożytnej sztuki sepulkralnej na terenie Prus Książęcych. Źródłem jego bogatej i skomplikowanej struktury mamy prawo poszukiwać w odmiennych wielokrotnie w czasie renesansu motywach łąki triumfalnego oraz w realizacjach włoskich nagrobków przyściennych, posługujących się motywem półkoliście zamkniętej arkady.

Za prekursora odnowienia symbolicznej wymowy motywu łąki triumfalnego w architekturze uchodzi Leon Battista Alberti, włoski architekt i wybitny humanista XV w., który posłużył się nim projektując fasadę kościoła Sant’ Francesco w Rimini (ok. 1450 r.). W późniejszej o 20 lat fasadzie kościoła Sant’ Andrea w Mantui architekt powtórzył ten schemat, wieńcząc fasadę wyraźnym trójkątnym tympanonem.

W klasycznym układzie łąki triumfalnego trójprzelotowego jakim jest np. Łuk Konstantyna w Rzymie, arkada środkowa jest wyższa niż przeloty boczne, które mogą być niższymi arkadami, czy też prostokątami. Arkada przelotu środkowego styka się z górnym belkowaniem łąki tak, że nad bocznymi przelotami pozostawało jeszcze miejsce na umieszczenie par medalionów, bądź płycin w formie kwadratów czy prostokątów. Kolumny flankujące przelot środkowy w układzie klasycznym ustawione są w porządku kolosalnym. Taki klasyczny układ łąki triumfalnego prezentuje np. rysunek Belwederu w Watykanie autorstwa Bramantego.

Motyw łąki triumfalnego zastosowany w realizacji z Królewca był, by posłużyć się terminem Lecha Kalinowskiego, *nieklasyczną odmianą łąki triumfalnego*, wykazując istotne analogie z przywołanym przez polskiego historyka sztuki rysunkiem Sebastiana Serlia z motywem łąki triumfalnego z jego traktatu o architekturze⁹. Wprawdzie arkada środkowa jest niemal dwukrotnie szersza niż boczne, ale boczne nisze arkadowe zostały ustawione jedna nad drugą. Tym samym, by zastosować łuk pełny wewnątrz arkady środkowej, należało obniżyć jego wysokość, przez co łuk arkady środkowej nie styka się bezpośrednio z belkowaniem. Artysta, wprowadzając monumentalny klucz zwornikowy, optycznie wyrównał tę nieklasyczność, powodując wrażenie połączenia arkady z belkowaniem, choć dzieli je znaczna odległość. Floris rezygnuje także z porządku kolosalnego, najczęstszego w klasycznym łąki triumfalnym. Optycznie wydłużył i dodał wrażenie większej solidności pierwszej kondygnacji, stawiając jej kolumny na wysuniętych prostokątnych cokołach.

Nisza arkadowa z półkolistym zamknięciem po raz pierwszy pojawiła się mniej więcej w tym samym czasie, co motyw łąki triumfalnego. W 1450 r. we florenckim Santa Croce Bernardo Rosselini użył jej jako zamknięcia nagrobka wybitnego humanisty i starożytnika Leonarda Bruniego.

Wydaje się prawdopodobne, że Floris mógł inspirować się, często przywoływaną w kontekście jego realizacji z Królewca, przede wszystkim rzeźbą nagrobną Andrei Sansovina, z którą zetknął się w czasie swojego pobytu w Rzymie. Z pewnością znał znajdujące się w Santa Maria del Popolo pomniki kardynała Ascaniego Sforzy i Basso della Rovere, które Sansovino wykonał w latach 1505-1507. Elementy wspólne to ustawienie na wysokim cokole całego pomnika grobowego, konsekwentne stosowanie cokołów jako baz dla kolumn i rzeźb wieńczących pomnik, głęboka nisza arkadowa flankowana aediculami z kolumnami korynckimi, podział kondygnacji środkowej uproszczonym belkowaniem z rzeźbionym fryzem, tondo w górnej strefie niszy i geniusze w pachach łąki arkady, postać zmarłego na bogato zdobionym sarkofagu, wydatne gzymsy międzykondygnacyjne i koronujące. O ile jednak Sansovino wieńczył swoje realizacje formami otwartymi, na ogół pełnoplastycznymi rzeźbami stojącymi w narożach zwieńczenia i jego środkowej części, to

⁵ Dethlefsen, *Die Domkirche in Königsberg i. Pr.*, Berlin 1912, s. 334. *Niepokonanej odwagi, potężny w czas wojny i pokoju, Margrabia Albrecht spoczywa tu w grobie przykrytym. Ojcem jego syn niemieckiego Abillesa, Matka zaś była z rodu króla Kazimierza. W miejsce błędnej sławy rycerzy Maryi Prusy ich mistrza za księcia uznali. Pierwsza jego małżonka córką duńskich królów, druga potomkinią Welfów się mieniła. On za Lutra wskazaniem wiarę oczyścił i wielce sławne uczelnie pobudował. Miłujący pokój i sprawiedliwość, pobożny i dobrocią, sam uczony uczonych był przyjacielem. Pod jego rządami kraj w dostatki ophyał, ludność w dobrobyt wzrastała. Przez pięćdziesiąt sześć lat nam przewodził, lat siedemdziesiąt siedem dane żyć mu było. Pamiętajcie zatem Prusowie o ojcu ojczyzny; zbawionym władcy. Bogu niech będą zań dzięki.* Przekład za: A. Kossert, *Prusy Wschodnie. Historia i mit*, Warszawa 2009, s. 46. Tekst polski w tym samym brzmieniu w: J. Wijaczka, *Albrecht von Brandenburg-Ansbach. Ostatni mistrz Zakonu Krzyżackiego i pierwszy książę „w Prusiech”*, Olsztyn 2010, s. 311.

⁶ Opracowania przedwojenne, w którym omawiany pomnik nagrobny jest wzmiankowany wraz z krótszym bądź dłuższym opisem to między innymi: A. Bötticher, *Bau-und Kustdenkmäler der Provinz Ostpreussen*, Królewiec 1897, H. Ehrenberg, *Die Kunst am Hofe der Herzoge von Preussen*, Lipsk-Berlin 1899, A. Ulbricht, *Kunstgeschichte Ostpreussens. Von den Ordenszeit bis zur Gegenwart*, Monachium 1932, R. Dethlefsen, dz. cyt., R. Hedicke, *Cornelis Floris und Florisdekoratoin*, Berlin 1913.

⁷ Np. M. Wardzyński, *Marmury i wapienie południowoniderlandzkie na ziemiach polskich*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, r. LXX, nr 3-4, s. 316-317.

⁸ Ulbricht, dz. cyt., s. 108.

⁹ L. Kalinowski, *Treści artystyczne i ideeowe kaplicy zygmunto-wskiej*, w: tegoż, *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 414-539. Traktat Sebastiana Serlia został wydany w Wenecji w 1537 r., potem był wielokrotnie wznawiany, także w Niderlandach.



Cornelis Floris, nisza arkadowa nagrobka Albrechta Hohenzollerna, fot. za: Bildarchiv Foto Marburg

Floris zamyka optycznie pomnik dużą centralnie umieszczoną aediculą w typie frontonu greckiej świątyni, podkreślając proveniencję tej formy jeszcze użyciem kariatyd. Ta charakterystyczna cecha pomnika z Królewca wykazuje podobieństwo z podobnymi rozwiązaniami stosowanymi między innymi przez Andreę di Bregno, lombardzkiego rzeźbiarza i architekta. W ołtarzu Piccolominich ze Sieny (1503 r.) na belkowaniu wieńczącym kondygnację z niszą arkadową Bregno umieszcza kolejną kondygnację, której środkowa część (z mniejszą niszą) ujęta jest w formie świątynnego frontonu. Jeszcze wyraźniej zestawienie tych dwóch struktur widać w pomniku upamiętniającym weneckiego generała Benedetto Pesaro z ok. 1505 r. z kościoła Santa Maria Glosaria dei Frari w Wenecji, autorstwa Giovanniego Battisty Bregno, czy nagrobku papieża Hadriana VI, wykonanego w latach 1524-1529 przez Baltassara Peruzziego w Santa Maria dell'Anima w Rzymie.

Nawet ten pobieżny przegląd najbardziej zbliżonych w formie dzieł, jak wskazane powyżej, nie pozwala bez zastrzeżeń przyjąć tezy, iż wertykalizm, czy osiowość są cechą charakterystyczną niderlandzkich układów. Cechy te bez trudu wskazać można choćby w oparciu o przykłady z Półwyspu Apenińskiego¹⁰, które przedostawały się do Północnej Europy bądź razem z artystami włoskimi, bądź w czasie podróży artystów z Północy, by do kolejnych wydań owych italianizujących realizacji wnieść także pewne innowacje związane z gustem fundatora, możliwościami artysty, czy miejscową tradycją¹¹. Podobnymi formami posługiwano powszechnie w całej Europie, zwłaszcza po 1527 r., kiedy emigranci z Italii osiedleni i zatrudnieni na dworze Franciszka I tworzyli tzw. szkołę Fontainebleau. Przenosząc oraz utrwalając owe motywy, wywarli ogromny wpływ na artystów Północy. Pod wpływem tej szkoły tworzył między innymi Jean Goujon. Do takich samych form i rozwiązań stylistycznych sięgał Philibert de l'Orme, tworząc portal zamku w Anet w latach 1547-1552, którego zwieńczenie w swoim architektonicznym układzie niezwykle przypomina kondygnację z niszą arkadową pomnika nagrobnego Albrechta.

Genezy postaci klęczącego fundatora wolno nam szukać w zabytkach znacznie starszych. Klęczenie, jako wyraz hołdu, podziękii i rodzaju szczególnego oddania oraz ufności pokładanej w Bogu, pojawiło się w rzeźbie niemal równoległe z sukcesami ruchów odnowy w duchu *devotio moderna*, a więc na przełomie XIV i XV w. Nie oznacza to, rzecz jasna, że sztuka powstająca znacznie wcześniej formy tej nie znała. Władysław Tatarkiewicz w pracy *Nagrobniki z figurami klęczącymi*, dokonując ich starannego przeglądu wzmiankuje, że najstarsze tego typu zabytki pochodzą już z lat 70. XIII w.¹² Na koniec XIV w. datują się realizacje między innymi Clausa Slutera w kartuzji w Champmol (1389-1396), gdzie wyobrażono fundatorów klęczących w akcie adoracji Najświętszej Marii Panny, czy nagrobek Jana I Kastyljskiego w katedrze w Toledo powstały po 1390 r. Ten drugi zabytek łączy z królewieckim podobna konwencja postaci – klęczący władca przedstawiony został jako modlący się przy ołtarzu, a cała scena umieszczona w niszy arkadowej, której renesansowa dekoracja sięga, choć z bardziej „wybujałym temperamentem”, po podobny repertuar, co ornamentyka stosowana przez Florisa. Jako modlący się wyobrażony został również Infant Alfons (1489-1493) w Burgos, w dziele wykonanym przez Gila de Siloe, pochodzącego prawdopodobnie z Niderlandów. W wieku XVI taka forma przedstawieniowa zyskuje coraz większą popularność. W Neapolu powstaje nagrobek kardynała Carafy, we Francji grobowiec wykonany w latach 1515-1531 przez Jeana Justa dla Ludwika XII i Anny Bretonki. W Polsce z pierwszych lat XVI stulecia pochodzi płyta nagrobna kardynała Franciszka Jagiellończyka (1510 r.), wykonana przez warsztat Piotra Vischera, na której wyobrażono zmarłego klęczącego przed Marią. W połowie XVI w. taka konwencja nagrobka, w której zmarły przedstawiany jest jako modlący się na kolanach wierny staje się popularna i występuje powszechnie w całej Europie, także Niderlandach, które z kolei eksportują swoje dzieła i formy na tereny Rzeszy Niemieckiej i Środkowej Europy.

Wymowa ideowa

Wzajemne relacje formy i treści wiodą nas ku kolejnej części, którą jest próba omówienia wymowy ideowej pomnika nagrobnego Albrechta Hohenzollerna. Nie jest to zasadnicza część analizy formalnej, dlatego ograniczymy się do krótkiego omówienia możliwej interpretacji tego dzieła, zastrzegając jej subiektywny charakter, niewykluczając możliwości innych ujęć.

¹⁰ H. Kozakiewiczowa, *Renesansowe nagrobki piętrowe w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1955, r. XVII, nr 1, s. 44-46.

¹¹ Dobrym wprowadzeniem do problemu „italianizmów” w sztuce jest publikacja R. Kaczmarka, poświęcona rzeźbie średniowiecznej, ale skupiająca się także na fenomenie trwałości form włoskich w sztuce: R. Kaczmarek, *Italianizmy. Studia nad recepcją sztuki włoskiej w rzeźbie środkowo-wschodniej Europy*, Wrocław 2008, s. 10-19. Problem ten zajmuje również Thomasa da Costa Kaufmanna, który proponuje sposób badania migracji „mód” włoskich w sztuce i italianizmów. T. da Costa Kaufmann, *Rzeźba i rzeźbiarze włoscy poza Italią. Problemy interpretacji i możliwości recepcji*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1995, r. LVII, nr 1-2, s. 19-34.

¹² W. Tatarkiewicz, *Nagrobniki z figurami klęczącymi*, w: W. Tatarkiewicz, *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura, rzeźba*, s. 400-437.

¹³ *Geneza przedstawień zmarłych panujących* w: E. Kantorowicz, *Dwa ciała króla*, tłum. M. Michalski, A. Krawiec, Warszawa 2007, s. 333.

¹⁴ O ideologii i cnotach monarchicznych: M. Morka, *Sztuka dworu Zygmunta I Starego. Treści polityczne i propagandowe*, Warszawa 2006, s. 237-250.

¹⁵ Tamże, s. 233.

Rekonstrukcja nagrobka Albrechta Hohenzollerna, 2012 r., katedra w Królewcu, fot. Andrzej Kazberuk



Tak jak życie każdego chrześcijanina winno być oparte na cnotach boskich, tak wieko sarkofagu Albrechta podtrzymywane jest przez cnoty teologalne – Wiara, trzymająca Krzyż, Nadzieja z wagą szalkową oraz znajdującą się pomiędzy nimi Miłość z tulącym się do niej dziećmi. Książę klęczy przed pulpitem w stroju koronacyjnym¹³, co wyrażało jego głęboką pobożność i pokorę oraz cześć okazywaną tajemnicy Słowa Bożego (Biblia podtrzymywana jest przez rzeźbione sfinksy). Nad księciem znajduje się medalion z personifikacją Religii, często wyobrażanej pod postacią kobiecą, co odpowiadało jej istocie jako Matki Mistycznego Ciała Chrystusa. W górnej części tonda ukazano Ukrzyżowanie (zbawcza męka Chrystusa) oraz Zmartwychwstanie (obietnica życia wiecznego) – dwie prawdy, których przyjęcie czyni człowieka zbawionym. W dolnej świątyni potępiony, w którym wyobrażono Grzech oraz Śmierć. Całości dopełnia relief ze sceną Sądu Ostatecznego – kres doczesnego życia każdego chrześcijanina i jego właściwy, mistyczny wymiar. Postaci starotestamentowych królów Dawida (z harfą), Salomona (z księgą), Jozjasza (z otwartą księgą) i Saula (z mieczem) są łącznikiem między tradycją biblijną narodu wybranego a luteranami, którzy podobnie jak naród wybrany przez Boga na Kościół prawdziwy, ożywiany jest Jego słowem. W ikonografii władców Dawid i Salomon należą do najczęściej pojawiających się królów starotestamentowych, jako ucieleśnienie idealnych władców. Salomon to uosobienie mądrości, ale jest również tym, który zbudował w Jerozolimie świątynię Panu, tak jak Albrecht budując luteraniskie państwo zbudował Panu świątynię oddanych prawdziwej wierze. Saul zjednoczył plemiona Izraela i został jego pierwszym królem, pomazańcem Bożym, namaszczonego przez samego proroka Samuela. Jozjasz przeprowadził gruntowne reformy religijne, zabraniając kultów pogańskich i czyniąc z zapisanego świętego Słowa Bożego fundament judaizmu. Albrechta

można zatem uważać za pierwszego władcę „nowego Izraela”, który oczyściwszy wiarę z bałwochwalczych kultów wybudował Panu mistyczną wspólnotę nowego Kościoła i panował jako nowy Dawid w *regnum Davidicum*, w którym wiódł swój lud ku zbawieniu. Władca jest tu zatem ujęty jako *rex et rector*. Kariatydami w zwieńczeniu są Prudentia oraz Iustitia, wieczne towarzyszki władzy królewskiej, która polegała na roztropnym i sprawiedliwym władaniu powierzonym przez Boga ludem¹⁴. Z pewnością od czasów pogrzebu cesarza Maksymiliana (1547 r.) aspekt gloryfikacji władcy podkreśla również łuk triumfalny, ukazując zmarłego żyjącego wiecznie dzięki chwale swych czynów.

Nie bez znaczenia jest również usytuowanie samego pomnika, czyli *ad sanctos*, za ołtarzem. Miejsce to było z reguły rezerwowane dla świętych oraz męczenników, których ciała stanowiły relikwie¹⁵.

Motywy łuku triumfalnego, stosowanie kolumn, dekoracja ołtarza z girlandami, geniusze Chwały w pachach łuku, kasetony z rozetami, a zatem sięganie do całej antycznej tradycji mają prezen-tować władcę, jako pochodzącego ze starożytnego domu, a tym samym legitymizować wywiedzione z historii prawo do panowania i zapewnić trwanie wywodzonej ze starożytności dynastii. Jej godność mogą również podkreślać użyte w dziele na eksponowanym i z daleka widocznym miejscu orły (symbolizujące w starożytnym Rzymie Jowisza, z którym cesarz rzymski dzielił boską naturę). W kontekście chrześcijańskim mogą nieść również inne treści – w tradycji biblijnej oznaczają odrodzenie przez chrzest, a więc

pewność wiernej przynależności do *communitas christiana* oczekującej zbawienia, ale ich artystyczna forma jawnie nawiązuje do tej używanej przez cesarzy rzymskich, sugerując paralele między zmarłym dostojnikiem, a wielkimi poprzednikami dzielącymi podobne godności. Także treść inskrypcji odpowiada funkcji – zauważmy, że nie odwołano się w niej do rodziców zmarłego, ale do dalszych i bardziej eminentnych przodków – sławnego niemieckiego Achillesa, całego królewskiego rodu króla Kazimierza Jagiellończyka i królów duńskich, czy rodu Welfów, z których pochodziła ostatnia żona władcy.

Całość tworzy zatem obraz władcy „złotego wieku”, jaki postulował Castiglione w *Il libro del cortegiano*, spolszczonym przez Łukasza Górnickiego. Władca *musi być ze starożytnego domu [...] skłonny ku nocy z przyrodzenia i ze sławnej pamięci przodków swoich. A tak jako na niebie słońce, miesiąc i inne gwiazdy pokazują światu jako w zwierciadle jakieś podobieństwo a wyobrażenie Boże, tak tu na ziemi dobrze podobniejszy kontrafet jest wszechmocnego Boga owi cnotliwi książęta albo królowie, którzy się Go boją i miłują, a którzy oną jego pochodnią sprawiedliwości ludziom świecą, przy której jest cień jakiś niebieskiej mądrości*¹⁶.

Oddziaływanie

Pierwszą i najbardziej czytelną realizacją nawiązującą do pomnika nagrobnego Albrechta było dzieło jednego z uczniów Cornelisa Florisa – Willema van den Blockego. W Królewcu i w tym samym miejscu Willem van den Blocke wykonał pomnik grobowy Elżbiety (po 1580 r.), pierwszej żony Jerzego Fryderyka, który był według słów Andrzeja Rzempolucha, *ostentacyjnym nawiązaniem* do realizacji Florisa¹⁷. Artysta ten sięgał do tego motywu co najmniej dwukrotnie: w pomniku Christoph'a von Dohny w Odense (1585-1586) i kolejnej, wzmiankowanej przez Władysława Tatarkiewicza: nagrobku dla kardynała Andrzeja Batorego z Barczewa (1598 r.), w których zastosował ten sam schemat niszy arkadowej z figurą kłęzącą. Ten ostatni motyw przyjął się zresztą i szybko spopularyzował nie tylko wśród fundatorów protestanckich¹⁸. Willem van den Blocke w latach 90. XVI w. osiedlił się w Gdańsku, w którym z powodzeniem rozwijał swój własny indywidualny styl, zaszczepiając tam niderlandzkie wzorce. W Prusach to właśnie jego realizacje stworzyły, jak pisze Andrzej Rzempoluch *pruską odmianę manieryzmu*¹⁹, w której jednak, w przeciwieństwie do Florisa – nad architekturą wyraźnie dominuje dekoracja. *Via* Gdańsk nowa maniera szybko przedostała się do innych rejonów państwa polsko-litewskiego.

Jednak sama forma pomnika nagrobnego Albrechta, poza realizacjami wymienionymi powyżej, które do niego w różnym, najczęściej swobodnym (poza jednym) stopniu nawiązywały, nie stał się wzorcem powszechnym. Przyczynami mogły być rozbudowana i monumentalna konstrukcja, która pociągała za sobą również ogromne koszty realizacji, na które tylko niewielu mogło sobie pozwolić.

Zakończenie

Zniszczona w czasie II Wojny Światowej katedra pw. św. Wojciecha i Najświętszej Maryi Panny w Królewcu, przemianowanym na Kaliningrad, miała pozostać trwałą ruiną. W 1992 r. podjęto jednak decyzję o jej odbudowie, zapewne ze względów na atrakcyjne walory turystyczne i zainteresowanie, jakim cieszył i nadal cieszy się Królewec z jego nielicznie ocalałymi z wojennej pożogi zabytkami wśród turystów przede wszystkim z Niemiec. Decyzja polityczna, którą podjęły władze Obwodu Kaliningradzkiego, dotyczyła również zmiany funkcji katedry na funkcje użyteczności publicznej, tj. salę koncertową. Prezbiterium zostało podzielone żelbetowym stropem na wysokości 2,30 m, co trwale zniszczyło gotycką przestrzeń tej części świątyni. Strop przeciął także ścianę, na której umieszczony był pomnik grobowy księcia Albrechta.

W 2012 r. władze podjęły decyzję o odtworzeniu nagrobka. W górnej części podzielonego żelbetonowym stropem prezbiterium ustawiono nową realizację. Konserwator zabytków, który przygotował opinię w sprawie zasadności podjęcia prac konserwatorskich nagrobka ks. Albrechta Hohenzollerna wypunktował szereg błędów popełnionych w trakcie

prorowadzonych przez Rosjan prac, wskazując przede wszystkim na istotne uchybienia w zakresie użycia materiałów, niszczenia nielicznie zachowanych elementów oryginalnego detalu architektonicznego, ahistoryczności gzymsów czy fryzów, który opisał jako *infantylny i uproszczony, wyrzeźbiony bez znajomości tego typu detali stosowanych w II poł. XVI w.*²⁰ Do wykonania niektórych detali użyto także obrabiarek automatycznych. Prace przeprowadzono ponadto w sposób uniemożliwiający powrót do stanu sprzed „konserwacji”.

Konserwacja według normy (PN-EN 15898:2011) to środki i działania mające na celu zachowanie dziedzictwa kulturowego, przy jednoczesnym poszanowaniu jego znaczenia w tym dostępności dla obecnych i przyszłych pokoleń – trudno więc nazwać konserwacją prace w królewieckiej katedrze. Rekonstrukcja zakłada przywrócenie obiektu do wyprawowanej w drodze dedukcji wcześniejszej formy, przy użyciu istniejącego lub wymienionego materiału, co też nie pozwala tak nazwać działań podjętych w Królewcu. Trudno je kwalifikować również jako renowację, czyli odnawianie obiektu dopuszczające zaniechanie poszanowania jego materiału i znaczenia, ale tutaj ważna uwaga to nie jest aktywność *stricte* konserwatorska, choć może zakładać jakieś postępowania konserwatorskie. Doktryna w tej dziedzinie przewiduje również restytucję (czy rekonstrukcję) obiektów, ale ta polega na odtworzeniu z wbudowaniem we właściwe i potwierdzone badaniami miejsce oryginalnych, zachowanych fragmentów. Tkanka takiego obiektu jest niemal w 100% nieoryginalna, ale posiada on jednak oryginalne potwierdzone badaniami wymiary i stoi w miejscu dla niego pierwotnym. W przypadku działań podjętych w Kaliningradzie, czyli ustawieniu nowego *de facto* pomnika nagrobnego upamiętniającego pierwszego władcy Prus Książęcych i o tym nie ma mowy. Jest to raczej, by pozostać przy terminologii używanej w tym artykule, niezwykle daleki przerzut stylowy oparty na bardzo swobodnym cytacie.

Tekst powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej na seminarium prof. Waldemara Delugi pod kierunkiem dr Anny Sylwii Czyż.

²⁰ *Notatka w przedmiocie zasadności podjęcia, we współpracy ze stroną rosyjską, prac konserwatorskich nagrobka ks. Albrechta Hohenzollerna w dawnym kościele katedralnym pw. św. Wojciecha i NMP w Królewcu*, opr. Departament Dziedzictwa Kulturowego MKiDN.

Rekonstrukcja nagrobka Albrechta Hohenzollerna, 2012 r., nisza z sarkofagiem, katedra w Królewcu, fot. Andrzej Kazberuk



¹⁶ Cytat za: Morka, dz. cyt., s. 145.

¹⁷ Rzempoluch, dz. cyt., s. 120.

¹⁸ Szerzej w: Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 400-437.

¹⁹ Rzempoluch, dz. cyt., s. 122.

ZAPOMNIANE KRESOWE CMENTARZE

O

d założenia w 1803 r. paryskiego Père-Lachaise idealny cmentarz to miejsce imaginacyjnego obcowania żywych z umarłymi, w poważnym, a kojącym otoczeniu. Powstawanie zamiejskich miejsc grzebalnych zbiegło się z rozprzestrzenianiem romantycznego postrzegania śmierci. Koncepcja nekropolii, odzwierciedlająca ówczesne prądy filozoficzne, ujmująca te obszary jako połączenie Pól Elizejskich i Wysp Szczęśliwych, przyrody, galerii pamiątek, panteonu przodków, miejsca medytacji, refleksji, stawała się coraz bardziej popularna. Romantyzmowi zawdzięczamy te oparte na założeniach ogrodowych i parkowych. Tam też tworzyli artyści, sprawiając, że stawały się dziełem sztuki. Zmarli zasłużeni czynili je miejscem kultu patriotycznego. Cmentarze, w tym te kresowe, to parki i muzea jednocześnie – stały się tekstem kultury zaświadcującym o związkach z przeszłością¹. Romantyzm odkrył piękno smutku i tę prawdę zaczęły wyrażać groby, epitafia, posągi. Romantyczna filozofia i estetyka stworzyła koncepcję piękna śmierci². Miejsca pochówków stały się nośnikiem zjawisk kulturowych, zapisem obyczajowości ludzi, ich kondycji materialnej.

Wielkie cmentarze leżące dawniej na wschodnich terenach Rzeczypospolitej są zbiorami pamiątek przeszłości zapisanych w pomnikach nagrobnych. Po II wojnie światowej milczano o nich. Jeszcze dzisiaj o wielu nie pamiętamy. Najbardziej znane są: Łyczakowski, we Lwowie wraz z tym, na którym znaleźli wieczny spoczynek Obrońcy Lwowa oraz wileńska Rossa. W Wilnie zachowały się też cmentarze: Bernardyński i Świętych Piotra i Pawła. Warto przypomnieć też trzy kolejne: Kalwarię Mińską, Polski Cmentarz w Żytomierzu oraz Pobernardyński w Grodnie.

Najbardziej znane kresowe nekropolie doczekały się literatury na swój temat, pozostałe, opisane w artykule, nadal czekają, aż zajmie się nimi jakiś badacz. Jedyna polska publikacja dotycząca Cmentarza Polskiego w Żytomierzu, która przybliży czytelnikom dzieje i znaczenie tego szczególnego na mapie dzisiejszej Ukrainy miejsca, powstała w 1999 r.³

Niewiele więcej napisano o mińskiej Kalwarii. Trzeba tu wymienić ważną pozycję książkową i kilka zaledwie artykułów⁴. Pisał o niej również Zdzisław Julian Winnicki, ale jest to zaledwie fragment książki poświęconej miastu nad Świsłoczą⁵.

Zdecydowanie lepiej przedstawia się literatura dotycząca cmentarzy wileńskich. Warto zaznaczyć, że istotnym uzupełnieniem jest przewodnik Adama Honorego Kirkora, mimo że opisuje miasto, które od końca XIX w. uległo wielkim przemianom. Rzetelność autora, sięganie do wielu źródeł, dzisiaj już niedostępnych, jego celne uwagi i sumienność stawiają tę książkę w szeregu tych ważnych⁶.

Cmentarz Bernardyński doczekał się opracowań zarówno w języku litewskim jak i polskim⁷. W 2013 r. ukała się monografia, aczkolwiek niepełna, cmentarza na Żwirowej Górze⁸.

Pozostałe miejsca wiecznego spoczynku, a wśród nich grodzieński oraz wileński cmentarz Świętych Piotra i Pawła, czekają, aż ktoś opíše ich dzieje, znaczenie dla kultury narodowej, przypomni życiorysy przynajmniej niektórych tam pochowanych.

1 J. Kolbuszewski, *Cmentarze*, Wrocław 1996, s. 198-199.

2 Tamże, s. 124.

3 *Cmentarz polski w Żytomierzu*, opr. T. M. Rudkowski, Warszawa 1999; R. Kondratuk, *Nekropol' starogo Żitomira: biograficznij dovidnik*, Kijów 2001.

4 T. Czerniawska, A. Jaroszewicz, *Rzymsko-katolicki Cmentarz Kalwaryjski w Mińsku na Białorusi*, Warszawa, 1996; A. Prugar, *Cmentarz szlachty polskiej*, „Lorca”, nr 19, 1991; F. Ptasiński, *Polski cmentarz kalwaryjski*, „Głos Pomorza”, 1994; A.S. Sakaloukaja, *Kalwaryja*, Minsk 1997.

5 Z.J. Winnicki, *W Mińsku Litewskim mieście dawnej Rzeczypospolitej*, Wrocław 1999; W. I. Kaliada, *Minsk uczora i siońnia*, Minsk 1988.

6 A.H. Kirkor, *Przewodnik historyczny po Wilnie i jego okolicach*, Wilno 1983.

7 V. Girininkienė, A. Paulaskas, *Cmentarz Bernardyński*, Wilno 1994; A. Kasperavičienė, J. Surwilo, *Przechadzki po Wilnie. Zarzecze. Cmentarz Bernardyński*, Wilno 1997.

8 *Cmentarz Bernardyński w Wilnie 1810-2010*, red. R. Miknys, Wilno 2013.

Cmentarz Bernardyński w Wilnie, pomniki na skarpie



Cmentarz Piotra i Pawła (obecnie Słoneczny) w Wilnie
Poniżej: grób rodziny Zawadzkich



W niniejszym artykule autorka krótko opíše kilka, nieco już zapomnianych, a wartych pamięci kresowych nekropolii.

Cmentarz Bernardyński w Wilnie

Stary Cmentarz Bernardyński w Wilnie w XV-XVI w. znajdował się pomiędzy kościołami: Bernardynów, św. Anny oraz św. Michała. Nowy założono przy Trakcie Połockim na przedmieściach miasta – na Zarzeczu. Poświęcono go 14 października 1810 r.

Najprawdopodobniej już w 1810 r. wzniesiono kolumbaria. Kaplicę, według projektu architekta gubernialnego Józefa Poussiera, wybudowano w 1826 r., a rok później konsekrowano. W 1860 r. nekropolię poszerzono o wschodnią część. Dzisiaj jest jedną z piękniejszych w Wilnie z uwagi na swoje położenie – na wysokiej skarpie nad Wileńką, co stwarza też zagrożenie, powodując stopniowe osuwanie się nagrobków w nurty rzeki. W okresie międzywojennym dzięki staraniom Ferdynanda Ruszczyca i prof. Lucjana Uziębły kolumbaria odnowiono. Nekropolia zajmuje powierzchnię 4,6 ha.

Spoczywają tu znamienici mieszkańcy nadwilejskiego grodu, wielu profesorów Uniwersytetu Wileńskiego: Leon Borowski, botanik Józef Jundziłł, chirurg Konstanty Porcyanko. W 1935 r. pochowano tu siostrę Józefa Piłsudskiego – Zofię Kadenacową, w pogrzebie której Marszałek brał udział.

Cmentarz Świętych Piotra i Pawła w Wilnie

Ten wileński cmentarz założono około 1830 r. na Antokolu koło kościoła pod tym samym wezwaniem. Pod względem krajobrazowym przewyższa urokiem Rossę i Bernardyński. Położony jest na wznoszącym się stromo długim zboczu wysokiej góry. Starsze groby znajdują się w niższej części. Wśród nich wyróżniają się: kaplica rodziny Zawiszów oraz kaplica księżąt Ogińskich wraz z obeliskiem. Złożono tu także szczątki Sidorowiczów. Leżą tu Oskierkowie, członkowie starej i zamożnej rodziny ziemiańskiej. Bardzo zniszczona jest kaplica grobowa Meysztowiczów. Znajdziemy tutaj grobowce: Wańkowiczów, Kojalłowiczów, hrabiów Ursyn-Szantyrów. Pochowano tu także Józefa Zawadzkiego założyciela „dynastii” wydawców wileńskich. Firma prowadzona przez jego potomków przetrwała w Wilnie do czasów II wojny światowej. Księgarnię i drukarnię założył Zawadzki w 1805 r., wydawał *Poezje* Adama Mickiewicza, dzieła Lelewela, braci Śniadeckich. Jednym z ładniejszych jest, leżący w centralnej części, nagrobek Halinki Mańkowskiej, zm. w 1913 r.





Cmentarz Antokolski zwany wojskowym w Wilnie

Rozciąga się na malowniczych wzgórzach Rowów Sapieżyńskich. Powstał etapami od 1809 r. Początkowo był to cmentarz szpitala wojskowego pałacu Sapiehów. W 1850 r., na wniosek biskupa wileńskiego powiększono teren o ponad dwa hektary ziemi. Opiekowali się nim oo. Trynitarze. W 1887 r. wydano ukaz carski dotyczący cmentarzy wojskowych i zgodnie z jego literą zarząd Wilna dodał w 1892 r. 3,27 ha i przekazał je pod zarząd garnizonu wojskowego. W latach 1919-1921 na jego terenie powstał cmentarz żołnierzy polskich, poległych w wojnie polsko-bolszewickiej 1919-1920. Również w 1939 r. pochowano tam około 30 żołnierzy polskich, poległych w walkach z Niemcami. W międzywojniu znajdował się pod opieką Duszpasterstwa Garnizonowego kościoła św. Ignacego w Wilnie⁹. Po II wojnie światowej stał się najważniejszą nekropolią miasta nad Wilią. W 1991 r. spoczęli tam obrońcy niepodległości Litwy, polegli w walkach z wojskami radzieckimi pod wieżą telewizyjną. W dzisiejszych czasach nekropolia antokolska jest często wybierana na miejsce spoczynku zasłużonych obywateli Litwy.

⁹ E. Małachowicz, *Wilno: dzieje, architektura, cmentarze*, Wrocław 1996, s. 396; E. Małachowicz, *Krajobraz i architektura cmentarzy wileńskich*, Warszawa 1996, s. 25.

¹⁰ *Cmentarz Polski w Żytomierzu...*, dz. cyt., s. 12.



Cmentarz Polski w Żytomierzu

Ta nekropolia jest jedną z największych na Ukrainie. Pochowano tu wielu znamienitych obywateli tego, tak bardzo niegdyś polskiego, miasta. Kiedy w 1686 r., na mocy pokoju Grzymułtowskiego, Polska utraciła Kijów, stolicę województwa kijowskiego, sejmiki oraz siedzibę biskupią przeniesiono do Żytomierza. Mimo że w 1793 r., w wyniku II rozbioru Polski, Żytomierz przyłączono do Rosji, przez lata, dzięki wielu luminarzom kultury, takim jak Józef Ignacy Kraszewski, Apollo Korzeniowski, a także dzięki zwykłym obywatelom, miasto zdołało zachować polski charakter¹⁰. Nie dziwi więc fakt, że w nazwie nekropolii pozostało słowo Polska.

Po zamknięciu w 2. połowie XVIII w. starego cmentarza na Górze Ochrymowej w 1799 r. założono nowy – na terenie folwarku Nowa Ruda nad rzeczką Kamionką¹¹. Ta kresowa nekropolia zajmuje powierzchnię ponad 9,5 ha. Na szczycie najwyższego wzniesienia zbudowano w latach 1841-1846 murowaną kaplicę pw. św. Stanisława Biskupa i Męczennika. Ta, podobnie jak stojąca obok dzwonnica, została mocno uszkodzona w 1941 r. w czasie odwrotu Armii Czerwonej. W 1992 r. obydwa obiekty odnowiono według projektu inżyniera architekta z Żytomierza Pawła Łagowskiego. W bliskim sąsiedztwie wzniesiono katakumby w latach 80. XIX w. Przy bramie głównej znajdują się te z początków XX w.

Nekropolię poszerzono w 1888 r. według projektu Ferdynanda Proniewicza, żytomierzanina. W 1938 r. zarząd cmentarza zwrócił się do władz miejskich o kolejne powiększenie

obszaru grzebalnego, ale pozwolenia nie otrzymał. Zaczęto więc likwidować najstarsze groby. Pod koniec lat 20. i 30. XX w. GPU dokonywało tu wielu rabunków. Cmentarz zamknięto w 1976 r. Chciano na tym miejscu założyć park – władze miejskie przystąpiły do wyprzedazy nagrobków. Usunięto wówczas kilkaset najciekawszych i najpiękniejszych pomników. Do dzisiaj zachowały się zaledwie trzy nagrobki sprzed 1830 r.

Do naszych czasów przetrwał grób Jana i Anny Paderewskich (ojca i macochy pianisty i kompozytora), ufundowany przez artystę i grób jego siostry Marii. Przy głównej alei znajdziemy nagrobek Juliana Zarębskiego (zm. w 1885 r.), pianisty i kompozytora. Najpiękniejszym, ale bardzo zniszczonym, jest wielki neogotycki pomnik żeliwny Elżbiety Urbanowskiej, żony znanego bibliofila i kolekcjonera dzieł sztuki. Współfundatorem tego grobowca był Józef Ignacy Kraszewski. Kolejnym jest pomnik Stanisławy z Piętków Paszkowskiej (zm. w 1903 r.). Zachowały się też fragmenty najstarszego na cmentarzu nagrobka Józefiny Skalcowskiej (zm. w 1816 r.).

W otoczeniu kaplicy pochowano wielu biskupów tutejszej diecezji. Ich pomniki są zewastowane, postacie na nagrobkach pozbawione głów i rąk. Na żytomierskim cmentarzu znajduje się grób ks. Andrzeja Fedukowicza (zm. w 1925 r.). Jest to postać legendarna i do dnia dzisiejszego otoczona wielkim szacunkiem i czcią w mieście nad Teterewem. Pochowano tu również pierwszego polskiego lotnika, który zginął śmiercią pilota – Bronisława Matejewicza-Macejewicza, a także generała Ignacego Działyńskiego, marszałka szlachty wołyńskiej Kajetana hr. Miączyńskiego, poetę Adama Mironowskiego oraz profesora budownictwa na Uniwersytecie Kijowskim Maksymiliana Jakubowicza i wielu innych.

Cały teren pokrywają dziko rosnące drzewa, krzewy, pokrzywy i wielka zielona masa ziół i kwiatów. Zieleń zarasta nie tylko dawne ścieżki, ale też rośnie na grobach. Nagrobki i pomniki są bardzo zniszczone, niektóre zapadają się w ziemię, inne stoją, a właściwie chylą się ku ziemi, od lat niepielęgnowane, zapomniane. Do dnia dzisiejszego zachowało się ponad 2200 nagrobków. W 1992 r. nekropolię ponownie otwarto dla pochówków.

Mińska Kalwaria

Mińsk, niegdyś zwany Litewskim, bardzo ucierpiał podczas II wojny światowej, a władze sowieckie zrobiły wiele, aby zatrzeć w nim ślady przeszłości. Dzisiejsza stolica Białorusi w niczym nie przypomina starego historycznego miasta. Niewiele osób zdaje sobie sprawę, że niegdyś stanowiła kresowe centrum polskości.



Cmentarz Kalwaryjski, choć mniejszy, ze względu na polski i kresowy charakter, urodę miejsca oraz personalia spoczywających tam Polaków, wpisuje się do szeregu znanych nekropolii kresowych: wileńskiej Rossy i Łyczakowskiego we Lwowie oraz Cmentarza Polskiego w Żytomierzu. Szczególną nazwę dla tej nekropolii zaproponowała Anna Prugar, określając to miejsce mianem *cmentarza szlachty polskiej*¹². Pochowano tu wielu przedstawicieli ziemiaństwa mińskiego. Tutaj ocaleni Polacy z Mińszczyzny, nawet w czasach największych prześladowań, skupiali się przy grobach i wokół, zamkniętego wówczas, kościoła.

Cmentarz Kalwaryjski jest obecnie najstarszy w mieście nad Świsłoczą, założono go w XVIII w. Tradycja podaje, że tutaj, przy trakcie wiodącym do nieodległego Rakowa, na przełomie XVII i XVIII w. zbierali się katolicy, aby uczestniczyć w nabożeństwach. W 1745 r. kapituła karmelitów obserwantów zezwoliła mińskiemu konwentowi na urządzenie na tym terenie kalwarii. Wiadomo też, że pod koniec XVIII w. była tam drewniana świątynia, wokół której grzebano zmarłych¹³. Ponieważ istniejący dotąd w Mińsku na Złotej Górze cmentarz nie wystarczał, władze diecezjalne, po założeniu katedry, postanowiły otworzyć drugi. Pierwszych pochówków dokonywano tu w 1795 r. Najstarsze znajdziemy wokół kościoła i głównej alei, większość z nich pochodzi z lat 1860-1914. Odnajdziemy tu bogato zdobione nagrobki ziemian z XIX i XX w. w otoczeniu bujnej zieleni i starych drzew. W głąb prowadzą cztery aleje wysadzone dębami. W centrum stoi neogotycki kościół pw. Podwyższenia Św. Krzyża, który istniał już na przełomie XVIII i XIX w., zaś obecny, którego budowę ukończono w 1839 r., zamknięto w latach 30. XX w., otwarto dla kultu w 1942 r. i zamknięto wraz z wkroczeniem Armii Czerwonej, następnie zamieniono na warsztat, zaś wiernym oddano dopiero w 1984 r.

Cmentarz Kalwaryjski znajduje się obecnie nieomal w centrum. Wejście prowadzi przez murowaną bramę, u podnóża której spoczywa żona fundatora obiektu – Józefa z Bartoszewiczów Kobylińska. Bramę-pomnik ufundował Jerzy Kobyliński, asesor mińskiej deputacji szlacheckiej. Od niej wiedzie ku neogotyckiemu kościółkowi prosta alejka. Świątynia i jej podziemia kryją szczątki zasłużonych mińszczan, o czym zaświadczały tablice umieszczone na jej murach. Spoczywają tu biskupi i szambelani mińscy. Wewnątrz znajduje się nagrobek Jana Damela (zm. w 1840 r.), malarza, grafika, absolwenta i wykładowcy Uniwersytetu Wileńskiego, zesłańca, od 1822 r. mieszkającego w mieście nad Świsłoczą. Damał był autorem między innymi cyklu obrazów historycznych, przedstawiających różne wydarzenia z historii Polski, a także licznych portretów i pejzaży z okolic Mińska. W krypcie pochowano także biskupa Mateusza Lipskiego (zm. w 1839 r.). Zachowały się 4 kaplice grobowe, a także 3 kolejne w ruinie¹⁴. Leżą tu przedstawiciele znamienitych rodów szlacheckich ziem mińskiej, między innymi: Woyniłłowiczowie, Wańkowiczowie, Waliccy, Horwattowie, Kamoccy, Eysymontowie.

Obszar dzisiejszej nekropolii jest zróżnicowany pod względem ukształtowania. Część północno-wschodnia – cmentarz pierwotny – to niewielkie wzniesienie, w którego centralnym punkcie znajduje się kościół. W kierunku zachodnim teren się obniża. Dzielą go cztery główne aleje ukształtowane po 1945 r. Dzisiaj na miejscu starszych pochówków pojawiają się nowe, co jest częstym zjawiskiem na kresowych nekropoliach.

Inskrypcje na nagrobkach do 1914 r. pisano w większości w języku polskim, po 1920 r. przeważają rosyjskie, z czasów okupacji niemieckiej 1941-1943 ponownie polskie. Stanowią też źródło informacji o wykonawcach nagrobków. Wśród nich figuruje nazwisko rzeźbiarza Henryka Zydoka (1866-1906), właściciela znanego w Warszawie zakładu kamienniarstwa działającego między innymi na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie.

W 1945 r. teren nekropolii powiększono do powierzchni 14 ha¹⁵. W 1967 r. zamknięto go dla pochówków¹⁶.

Grodzieński Cmentarz Pobernardyński

Cmentarz Pobernardyński, nazywany też Farnym, leży na przedmieściu Pohulanka. Założony w 1792 r., czyli tylko o dwa lata młodszy od warszawskich Powązek, jest ostatnim

miejszem spoczynku wielu ludzi zasłużonych dla Grodzieńszczyzny. Pochowano tu między innymi: Elizę Orzeszkową, jej męża Stanisława Nahorskiego i matkę Franciszkę Widacką, Edwarda Listowskiego, prezesa rady miasta z początku lat 20. XX w., generała brygady Adama Wincentego Mokrzeckiego, od 1920 r. dowódcę Okręgu Generalnego Grodno. Leżą tu członkowie znamienitych rodzin grodzieńskich: Kościalkowskich, Bienieckich, Listowskich. Tutaj złożono doczesne szczątki Bolesława Szyszkwowskiego, rzeźbiarza, autora pomników na cmentarzu. Znajdziemy tu także kwatery żołnierzy polskich, poległych w latach 1919-1920 w wojnie polsko-bolszewickiej. Cmentarz Pobernardyński stanowi pomnik architektury nagrobnej z 1. połowy XIX stulecia.

Naprzeciwko wejścia znajduje się kaplica z wmurowanymi tablicami, między innymi *Obrońcom Grodna poległym we wrześniu roku 1939*, wmurowana w 1983 r. We wrześniu 1939 r. Grodno, jako jedyne miasto, nie poddawało się sowieckiemu najeźdźcy. Od 20 do 22 września 1939 r. trwały tu ciężkie zmagania z wojskami Armii Czerwonej. Walczyli wojskowi i cywile, stali mieszkańcy i przyjezdni oraz uczniowie tutejszych szkół, którzy zyskali miano Grodzieńskich Orłąt. Pochowano tu ucznia grodzieńskiego liceum Janusza Budzanowskiego, a także złożono szczątki Tadzika Jasińskiego, którzy stali się symbolami niezłomnej obrony nadniemeńskiego grodu.

Cmentarz Pobernardyński jest bardzo zaniedbany, wiele nagrobków uszkodzonych, co krok można napotkać porozbijane pomniki, wiele grobów niemal całkowicie zniszczono. Szczególnie w latach 60. i 70. XX w. na Białorusi niszczone stare groby. W nieznanach okolicznościach znikły płyty i pomniki nagrobne. Zgodnie z ustawodawstwem białoruskim nagrobki są własnością krewnych zmarłego i na nich spoczywa obowiązek ich renowacji. Nekropolia należy do bardzo starych i wielu zmarłych nie ma już dzisiaj żyjących członków rodzin.

Kresowe nekropolie stanowią ważną część historii, są zapisaną księgą dziejów ludzi i zdarzeń. Mają ogromne znaczenie dla kultury polskiej. O dwóch z nich wiemy stosunkowo dużo (kalwaryjski i żytomierski), pozostałe czekają jeszcze na szczegółowe opisy. Wybierając i omawiając pokrótce cmentarze: Bernardyński i Świętych Piotra i Pawła w Wilnie kierowałam się ich związkami z Rossą, ponieważ omawiane razem, tworzą wielką wileńską nekropolię. Cmentarz Kalwaryjski w Mińsku Białoruskim wydaje się być niesłusznie zapomniany, podobnie jak niewiele osób w naszym kraju zdaje sobie sprawę z istnienia tak wielkiej nekropolii, jaką jest Polski Cmentarz w Żytomierzu. Do tych miast nie jest

trudno dzisiaj dojechać i, wbrew powszechnym opiniom, podróż do stolicy białoruskiej nie stwarza jakichś nadzwyczajnych kłopotów, tym mniej do Żytomierza. Nie można też przecenić pamięci o Orłętach znad Niemna i polskich mogiłach pozostawionych w Grodnie. Chciałabym też zwrócić uwagę na fakt, że nekropole te powoli, acz nieubłaganie, odchodzą w przeszłość, były i są niszczone w różny sposób, stopniowo zaciera się pamięć o nich, o ludziach tam pochowanych. Postępuje niewiedza, szczególnie wśród ludzi młodych, na temat tych szczególnych miejsc wielkiej kresowej przeszłości.

Tekst powstał na podstawie pracy semestralnej napisanej pod kierunkiem dra Bartłomieja Gutowskiego.

Kaplica na dawnym Cmentarzu Bernardyńskim w Grodnie



¹² Prugar, dz. cyt., s. 8-9.

¹³ Czerniawska, Jaroszewicz, dz. cyt., s. 18.

¹⁴ Tamże, s. 22.

¹⁵ Tamże, s. 18.

¹⁶ Winnicki, dz. cyt., s.17.

Cmentarz Kalwaryjski w Mińsku





KOŚCIÓŁ W RADZIWIŁŁOWIE MAZOWIECKIM JAKO JEDYNY PRZYKŁAD ARCHITEKTURY SAKRALNEJ TEODORA TALOWSKIEGO NA MAZOWSZU

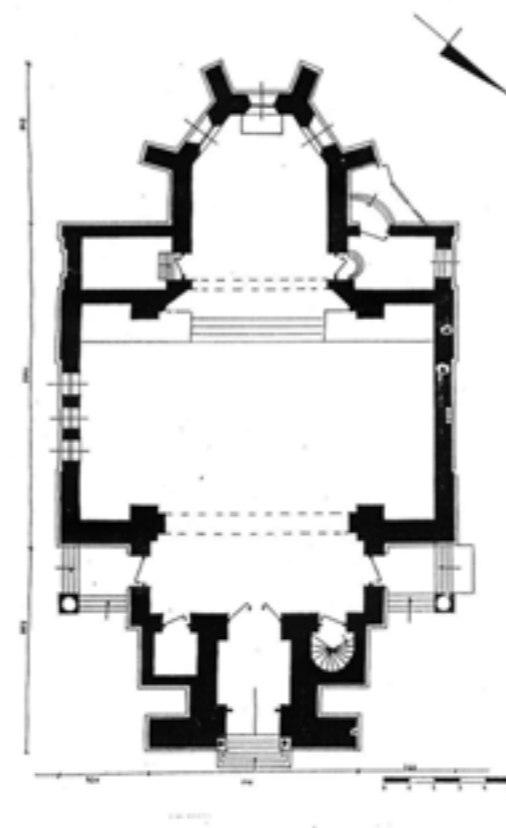
K

kościół pw. św. Antoniego z Padwy wybudowany został w Radziwiłłowie Mazowieckim w archidiecezji warszawskiej (obecnie diecezja łowicka). Radziwiłłów to wieś położona w obecnym województwie mazowieckim, powiecie żyrardowskim, w gminie Puszcza Mariańska. Ufundowany przez słynącą z dobroczynności rodzinę Sobańskich, jest jedynym obiektem sakralnym projektu wybitnego architekta przełomu XIX i XX wieku Teodora Talowskiego wybudowanym na Mazowszu. Neogotycki kościół jest przy tym niezwykle oryginalnym zabytkiem, wyróżniającym się w znaczący sposób na tle ówczesnej architektury sakralnej na Nizinie Mazowieckiej.

Historia i opis Kościoła

We lwowskim „Czasopiśmie Technicznym” z 1902 r. znajduje się notatka informująca, że Feliks hr. Sobański zamówił u Teodora Talowskiego plany świątyni, mającej stanąć w Rudzie Guzowskiej¹. Miały one być połączeniem wcześniejszych projektów tegoż architekta: kościoła we Wrocance i kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Nowym Sączu (dawniej kaplica szkolna pw. św. Elżbiety). Projekt zamieszczony w „Czasopiśmie Technicznym” został jednak ostatecznie użyty, z niewielkimi tylko zmianami, do budowy kościoła w Radziwiłłowie Mazowieckim².

Dlaczego kościół stanął ostatecznie w innej miejscowości? W artykule, który ukazał się w czasopiśmie „Niedziela” wydanym na stulecie kościoła, znajduje się pewna propozycja wyjaśnienia tego faktu³. Autor tekstu Artur Stelmasiak podaje informację, że Feliks hrabia Sobański wraz z małżonką Emilią, w związku ze złotymi obchodami swojego małżeństwa, postanowili ufundować świątynię. Najpierw miejscem jej wzniesienia miał być Guzów, majątek Sobańskich. Jednakże rosyjscy zaborcy nie wyrazili na to zgody. Potomek Feliksa i Emilii, Michał hrabia Sobański, wysunął pewną hipotezę dotyczącą powodów usytuowania kościoła: *Zaborcy przewrotnie zgodzili się na kościół w Radziwiłłowie, gdzie oprócz niewielkiej wioski była tylko puszcza*⁴. Twierdzi, że w Guzowie władze carskie pozwoliły na wybudowanie jedynie kaplicy. Prawdopodobnie potomkowi Sobańskich chodziło o Rudę Guzowską, która w 1873 r. była folwarkiem oddzielnym od dóbr Guzów⁵.



Po lewej: **Teodor Talowski, projekt kościoła w Rudzie Guzowskiej, widok frontu i tyłu** (zrealizowany w Radziwiłłowie Mazowieckim), 1900, za: „Czasopismo Techniczne”, Lwów 1902, nr 16, tabl. XXVII-XXX

Po prawej: **Zrealizowany plan kościoła w Radziwiłłowie Mazowieckim**, za: Karta w ewidencji Mazowieckiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków, wpis do rejestru zabytków nr A-55, 20.08.2003, plan wykonał Jacek Peszkowski



6 Zdjęcia z poświęcenia kamienia węgielnego pod kościół w Radziwiłłowie, „Świat”, 23 VI nr 25, 1906, s. 18.

7 Historia parafii św. Antoniego w Radziwiłłowie Mazowieckim, <http://www.puszcza-marianska.pl/parafie.html>, z dn. 22.01.2012.

8 Akt nadania parafii w Radziwiłłowie, kardynał Aleksander Kakowski, Archiwum parafii pw. św. Antoniego w Radziwiłłowie Mazowieckim, 1922.

9 Historia parafii..., dz. cyt.

10 Broszura informacyjna wydana na 100-lecie kościoła, 9 marca 2008.

11 Broszura..., dz. cyt.

12 Karta w ewidencji..., dz. cyt.

13 Opis architektoniczny kościoła w Radziwiłłowie został wykonany na podstawie analizy dokonanej przez autora pracy oraz opisów w: Karta w ewidencji..., dz. cyt.; W. Balus, *Architektura sakralna Teodora Talowskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace z Historii Sztuki”, 1992, z. 20, s. 53-79.

Poświęcenia kamienia węgielnego pod kościół dokonano w lecie 1906 r.⁶, a już rok później budowa została ukończona. W 1909 r. Zgromadzenie Pana Naszego Jezusa Chrystusa przejęło na własność kościół wraz z przylegającymi do niego budynkami, ziemią i lasem⁷. Oficjalnie Dom Zakonny Zgromadzenia Zmartwychwstańców rozpoczął działalność przy kościele w Radziwiłłowie od 1920 r. Pierwotnie funkcjonował, jako Dom Zgromadzenia przy kościele filialnym św. Antoniego z Padwy, istniejącym przy parafii Świętej Trójcy w Bolimowie. Natomiast beneficjum zakonne tego zgromadzenia zostało założone w Radziwiłłowie w 1923 r., po akcie erekcyjnym parafii pw. św. Antoniego z Padwy, która została erygowana 1 stycznia 1923 r. przez kardynała Aleksandra Kakowskiego⁸. Wcześniej Radziwiłłów należał do archidiecezji warszawskiej, a po reformie struktur kościelnych w 1992 r. znalazł się w diecezji łowickiej. Świątyni nie ominęły zniszczenia I wojny światowej. Zimą 1914 r. linia frontu wschodniego przebiegała nad rzekami Rawką i Bzurą. Niektóre najbliższe położone wioski uległy wtedy dużym zniszczeniom. W czerwcu 1915 r., Rosjanie opuszczając swoje pozycje zamierzali zburzyć kościelną wieżę⁹. Uratował ją nieznanymi z imienia płk Pawłowski, Polak z pochodzenia, służący w armii rosyjskiej. Przekonał dowództwo do takiego założenia min, aby podczas wybuchu kościół nie odniósł zbyt poważnych zniszczeń. Straty poniesione przez kościół w czasie całej wojny to znaczne uszkodzenie bocznych wieżyczek schodowych przy głównej wieży, lewej ściany budynku, sklepień w głównej wieży, oraz dachu okien i witraży¹⁰. W latach 1921-1926 kościół został odbudowany i w takim stanie bez większych napraw dotrwał do naszych czasów. Z poważniejszych renowacji kalendarium kościelne odnotowuje jedynie prace konserwatorskie przy przebudowie prezbiterium w 1984 r. oraz dobudowanie zakrystii w latach 2004-2005¹¹. Przez dłuższy czas, obiekt był tylko wpisany do ewidencji mazowieckiego konserwatora zabytków. Do rejestru zabytków został włączony dopiero 20.08.2003¹².

Kościół parafialny pw. św. Antoniego z Padwy położony jest pośrodku prostokątnej parceli, otoczonej metalowym ogrodzeniem na kamiennej podmurówce. Jest to niewielkich rozmiarów świątynia, zbudowana w stylu neogotyckim z elementami neoromańskimi, z cegły, nieotynkowana, z detalem architektonicznym oraz rzeźbami z piaskowca¹³. W progu wmurowano tablicę z łacińską sentencją, przypominającą o fundatorach kościoła: *A. M. D. G. FELIX ET EMILIE SOBAŃSKI MISCORDIAMI DEI*, co tłumacząc na język polski oznacza: *Na większą chwałę Bożą Felix i Emilia Sobańscy służebnicy Boga*. Plan kościoła tworzy prawie kwadratową nawę główną zakończoną od zachodu krótkim,

¹ *Kościół w Rudzie Guzowskiej pod Warszawą*, „Czasopismo Techniczne”, Lwów 1902, nr 16, s. 222.

² Por. *Kościół w Rudzie...*, dz. cyt., tabl. XXVII-XXX z Kartą w ewidencji mazowieckiego konserwatora zabytków, Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Warszawie, J. Krawczyk, karta założona w 1980, wpis do rejestru zabytków nr A-55, 20.08.2003.

³ A. Stelmasiak, *100 lat kościoła w diecezji łowickiej*, „Niedziela w Warszawie”, dodatek do tygodnika katolickiego „Niedziela”, 2008, nr 14, s. 15.

⁴ Stelmasiak, dz. cyt., s. 15.

⁵ B. Chlebowski, *Ruda Guzowska*, w: *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i Innych Krajów Słowiańskich*, 1888, red. B. Chlebowski, F. Sulimierski, t. IX, Warszawa 1888, s. 884.



Po prawej: **Tablica fundacyjna znajdująca się w progu kościoła w Radziwiłłowie Mazowieckim**, fot. A. Laudan

Po lewej: **Portret Teodora Talowskiego**, architekta kościoła w Radziwiłłowie Mazowieckim, za: Krzysztof Jakubowski, *V LO, czyli 140 lat przodującego Zakładu*, „Gazeta Wyborcza Kraków”, 2011, nr 240, s. 8-9



dwuprzęsłowym prezbiterium zamkniętym trójbocznie, od wschodu prostokątnym przedsionkiem, natomiast po bokach ujętą ramionami pseudo-transeptu. W rzeczywistości są to płytkie, prostokątne kaplice boczne. Elementy te tworzą razem układ krzyżowy. Jednak, aby powstał plan centralizujący, architekt dodał do niego cztery, czworoboczne pomieszczenia. Z prawej strony prezbiterium umieścił zakrystię, a po lewej stronie składzik. Pozostałe dwa to flankujące przedsionek, podparte masywną kolumnką, otwarte na zewnątrz kruchty podcieniowe, w których umieszczono boczne wejścia. Z przodu budowli dostawiona jest kwadratowa wieża, która zmienia charakter układu centralnego. Składa się z czterech kondygnacji i wyraźnie dominuje w bryle budowli. Flankują ją dwie niższe, wtopione w nią częściowo wieżyczki schodowe. Ściana frontowa podparta jest po bokach prostopadłymi do niej szkarpami. Potęguje to wrażenie wielkości i potężności wieży. W przyziemiu wieży znajduje się wysoka na dwie kondygnacje wnęk, zamknięta półkolistym łukiem. W niej umieszczony został portal uskokowy zwieńczony baldachimem i ujęty parą półkolumn, które podtrzymują archiwoltę, otaczającą półkolisty tympanon. Jego pole wypełnia sentencja: *PRZYJDŹ KRÓLESTWO TWOJE*. Powyżej znajduje się niewielkich rozmiarów prostokątna, dwubocznie zakończona wnęk, w której widnieje płaskorzeźba ukazująca dwa popiersia: Jezusa i brodatego mężczyzny trzymającego monetę. Jest to scena z Ewangelii Mateusza, ilustrująca słowa: *Co jest cesarskie oddajcie cesarzowi a co Boże Bogu* (Mat 22, 15-22)¹⁴. Nad wnęką architekt umieścił rozetę wypełnioną witrażem z motywem kwiatowym. Powyżej znajduje się trzecia kondygnacja, którą zajmują dwie nisze z ozdobnymi gotyckimi wspornikami i baldachimami. Ustawiono w nich pełnoplastyczne, nadnaturalnej wysokości rzeźby. Z dużą pewnością można stwierdzić, że przedstawiają Matkę Bożą i św. Józefa. Ostatnią kondygnację wypełnia ostrołukowe okno znacznych rozmiarów, zwieńczone gotyckim baldachimem. Na jego tle umieszczony jest olbrzymich rozmiarów kamienny krucyfik¹⁵. Wieża zakończona jest szczytem uskokowym, flankowanym parą niewielkich wieżyczek. Całość wieńczy krzyż o trójkątnie zakończonych ramionach. Na kalenicy dachu wieży znajduje się hełm, który nie jest widoczny od frontu, ponieważ zasłania go szczyt wieży. Ma on formę bardzo ozdobnej, ośmiobocznej latarni. Elewacje ramion pseudo-transeptu zostały zakomponowane w podobny sposób jak fasada, natomiast ich zwieńczenie jest powtórzeniem kompozycji szczytu wieży. W prezbiterium zastosowano sklepienie kryształowe, oparte o rysunek sieciowego, natomiast w nawie o rysunek gwiazdy czteroramiennej, ale zamiast żeber zastosowano druty. Przedsionek przykryty jest sklepieniem kolebkowym. W kościele znajdują się współczesne witraże przedstawiające: portrety świętych, sceny z życia Jezusa, Matkę Boską Częstochowską oraz Jana Pawła II. Nie zachował się żaden element wyposażenia z czasów budowy kościoła.

Choć Teodor Talowski niejednokrotnie projektował wyposażenia wnętrz swoich świątyń, w tym wypadku nic o tym nie wiadomo. Najprawdopodobniej architekt ograniczył się do projektu samej budowli.

Architektura sakralna Teodora Talowskiego

Twórca projektu kościoła w Radziwiłłowie Teodor Talowski był niewątpliwie jednym z najzdolniejszych i zarazem najoryginalniejszych architektów polskich końca XIX i początku XX w. Urodził się 23 marca 1857 r. w Zassowie k. Tarnowa¹⁶. Architekturę studiował w Wiedniu pod kierunkiem Karola Köninga, a także we Lwowie pod opieką Juliana Zacharjewicza. Po uzyskaniu dyplomu powrócił do Krakowa w 1881 r., gdzie objął posadę asystenta rysunku w Wyższej Szkole Techniczno-Przemysłowej, a cztery lata później został profesorem rysunku i budownictwa¹⁷. W Krakowie od 1891 r. prowadził prężną

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Z. Beiersdorf, *Talowski Teodor*, w: *Polski Słownik Biograficzny Konserwatorów Zabytków*, red. H. Kondziela, H. Krzyżanowska, z. 2, Poznań 2006, s. 261.

²⁰ Taką wersję można odnaleźć np. u: Opaska, dz. cyt., s. 253, natomiast niektóre źródła mówią, że został pochowany na cmentarzu Rakowickim w Krakowie np. Beiersdorf, dz. cyt., s. 261.

²¹ K. Stefański, *Główne nurty w architekturze sakralnej Galicji przełomu XIX i XX w.*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Łódzkiej”, seria: „Budownictwo”, nr 751, 1996, z. 47, s. 101.

Teodor Talowski, kościół pw. św. Antoniego z Padwy w Radziwiłłowie Mazowieckim, 1905-1907, fot. M. Wiraszka

pracownię architektoniczną, zatrudniającą licznych uczniów i pomocników¹⁸. Kolejnym krokiem w karierze Talowskiego była praca na Politechnice Lwowskiej. W 1901 r. został profesorem w katedrze rysunku, a dwa lata później kompozycji architektury średniowiecznej na tejsze uczelni. Był artystą niezwykle płodnym. Jest autorem wielu projektów kamienic miejskich, dworów wiejskich, willi i pałaców, kościołów, kaplic i budowli grobowych.

Zajmował się również projektowaniem budowli użyteczności publicznej. Do najbardziej znanych realizacji tego typu należą: Siedziba Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”, szpital Bonifratrów i wiadukt kolejowy nad ulicą Lubicz w Krakowie oraz gimnazjum w Nowym Targu¹⁹. Największą sławę zyskał dzięki zaprojektowaniu krakowskich kamienic mieszkalnych. Dwie z nich to domy własne Talowskiego. Od 1906 r. zaczął ciężko chorować, co utrudniło mu kontynuowanie pracy pedagogicznej i zawodowej. Zmarł 1 maja 1910 r. we Lwowie, w sile wieku. Jego ciało spoczęło na cmentarzu Stryjskim we Lwowie²⁰. W swoich projektach wykorzystywał elementy z różnych epok, co było powszechnie występującym zjawiskiem zgodnym z kierunkiem eklektyzmu. Nie był zwykłym kompilatorem, lecz artystą, który wprowadzał do swojej architektury niecodzienność i bajkowość²¹.

Architektura sakralna jest często niedoceniana, a w istocie niezwykle ważną częścią dorobku Talowskiego. Najczęściej podkreśla się jego oryginalne kamienice krakowskie,



¹⁴ Karta w ewidencji..., dz. cyt.

¹⁵ Opis architektoniczny kościoła podaje, że jest to replika dzieła Wita Stwosza z kościoła Mariackiego. Tamże.

¹⁶ S. Łoza, *Architektura i budownictwo w Polsce*, Warszawa 1954, s. 307.

¹⁷ J. Opaska, *Architektura Sakralna Teodora Mariana Talowskiego*, 2001, z. 3, s. 252-267.

natomiast kościoły są pomijane, lub uznawane za niedorównujące oryginalnością tym pierwszym. Galicyjski architekt jest autorem kilkudziesięciu projektów obiektów sakralnych, z których większość została zrealizowana. Pierwszym dziełem Talowskiego był kościół w Dobrzechowie, zaprojektowany w 1888 r. Z istotniejszych realizacji wymienić należy kościół w Suchoj Beskidzkiej z 1896 r. oraz dwie świątynie w Nowym Sączu. Jednym z najważniejszych wydarzeń w jego karierze był konkurs na projekt kościoła Św. Elżbiety we Lwowie²². Talowski wygrał go w 1903 r., pokonując tak uznanych architektów jak Sławomir Odrzywołski, czy spółkę Tadeusza Stryjeńskiego i Franciszka Mączyńskiego²³.

Mimo różnic, jakie dostrzega się w projektach z kolejnych etapów twórczości Talowskiego, można odnaleźć pewien zasób znamienych form dla jego architektury kościelnej. Specyficzną cechą konstrukcji jego świątyń było wzrastanie poszczególnych elementów budowli, którego zwieńczeniem była wyjątkowo okazała wieża kościelna²⁴. Władysław Ekielski opisał je w ten sposób: [...] *zdają się być projektami wież, do których dorysowano i ... kościół*²⁵. Kolejnym wyróżnikiem kościołów Talowskiego jest specyficzny typ fasady. Składa się ona z kilku nakładających się na siebie warstw muru. Tworzą ją kilkukondygnacyjne wnęki, najczęściej zakończone półkolistym łukiem. W dolnym poziomie jest to portal, dalej rozeta, a w wielu przypadkach także ostrołukowe okno w wieży. Charakterystyczne było również stosowanie w elewacjach specjalnej ciemno-czerwonej, patynowanej cegły, o nierównej powierzchni, łączonej z kamiennym wykończeniem architektonicznym tj. portale, ościeże okien, maswerki, fryzy i inne elementy. Ponadto architekt często ozdabiał swoje budowle oryginalnymi ornamentami i detalami. Były one zawsze „przerysowane”, zbyt duże w stosunku do budynków, na których je umieszczano. Na głównej fasadzie świątyni umieszczali duże kamienne figury świętych, symbol Ducha Świętego, Matkę Boską, a także krucyfiks,



Widok na elewację boczną kościoła w Radziwiłłow Mazowieckim, fot. A. Laudan

²² Z. Beiersdorf, *Architekt Teodor Talowski. Charakterystyka twórczości*, w: *Sztuka 2 połowy XIX w. Materiały Sejmu Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1973, s. 201; W. Bałus, *Architektura sakralna Teodora Talowskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace z Historii Sztuki”, 1992, z. 20, s. 65-67.

²³ Bałus, *Architektura sakralna...*, s. 65.

²⁴ W. Bałus, *Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego (1857-1910)*, „Folia Historiae Artium”, t. XXIV, 1988, s. 120.

²⁵ W. Ekielski, *Recenzja „Projektów kościołów” Teodora Talowskiego*, „Czasopismo Techniczne (krakowskie)”, 1897, nr 9-10, s. 124.



Po lewej: **Krucyfiks znajdujący się na frontowej elewacji kościoła w Radziwiłłow Mazowieckim**, fot. M. Wiraszka

Po prawej: **Rzeźby Matki Boskiej i Józefa znajdujące się na frontowej elewacji kościoła w Radziwiłłow Mazowieckim**, fot. M. Wiraszka

²⁶ Bałus, *Architektura sakralna...*, s. 73-74.

²⁷ Z. Tołłoczko, *Główne nurty historyzmu i eklektyzmu w sztuce XIX wieku: podręcznik dla studentów wyższych szkół technicznych*, tom I, *Architektura*, Kraków 2011, s. 115.

²⁸ K. Stefański, *Polska architektura sakralna w poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 2002, s. 24.

²⁹ Tamże, s. 30.



który stał się stałym jej elementem²⁶. Chętnie stosował ażurowe latarnie neogotyckie w zwieńczeniach wież oraz wieńczące ściany szczyty i dekoracyjne sterzyny.

Kościół w Radziwiłłow Mazowieckim jest typowym przykładem architektury sakralnej Teodora Talowskiego, zawierającym niemal wszystkie charakterystyczne dla niego cechy. Osoby znające styl lwowskiego architekta na pierwszy rzut oka rozpoznają jego dzieło. Kościół św. Antoniego jest jednocześnie jednym z mniej znanych i opisanych, choć tak bardzo wyróżniającym się na tle mazowieckich obiektów sakralnych zbudowanych w tym okresie.

Kościół w Radziwiłłow Mazowieckim na tle architektury sakralnej Mazowsza przełomu XIX i XX wieku

W pierwszych latach po powstaniu styczniowym, na wyniszczonych walkami i objętych restrykcjami terenach Mazowsza, panował zastój budowlany. Niełatwo było uzyskać Polakom pozwolenie na budowę. Wznoszono liczne cerkwie i budynki administracyjne w stylu rusko-bizantyjskim i neoruskim²⁷.

Pod koniec lat 60. XIX w. sytuacja powoli zaczęła się polepszać²⁸. Miał na to wpływ wzrost gospodarczy oraz zwiększająca się liczba mieszkańców. Ważną rolę w pogłębianiu świadomości narodowej odegrał Kościół katolicki²⁹, co przyczyniło się do rozwoju budownictwa sakralnego. W celu podtrzymania tradycji i kultury polskiej pod zaborami, od początku lat 80., szukano wzorców architektury narodowej z wykorzystaniem



Widok ogólny na nawę główną i prezbiterium w kościele w Radziwiłłowie Mazowieckim, fot. A. Laudan

ornamentyki ludowej oraz elementów inspirowanych przyrodą. Formy architektoniczne w budowach sakralnych Mazowsza czerpano głównie z dwóch nurtów: neogotyckich i neoromańskich oraz klasycyzmu -renesansowych. Jednak te drugie coraz bardziej zaczęły ustępować stylom średniowiecznym. Od lat 80. XIX w. inspiracje architekturą gotycką zaczęły zdecydowanie dominować³⁰. Styl gotycki w owym czasie uważany był za najlepiej pasujący do architektury kościelnej³¹.

Jednym z pierwszych twórców, który zaczął w konsekwentny sposób wprowadzać formy neogotyckie był Konstanty Wojciechowski. Kościół w Kutnie jego projektu (1883-1888) był pierwszą, jak się zdaje, świątynią, w której zastosowano koncepcję tzw. „ostrołuku wiślano-bałtyckiego” w polskiej architekturze sakralnej. Styl ten pretendował do miana jednego ze stylów narodowych, wykorzystując w budowach cechy gotyckie, przy jednoczesnym zachowaniu polskiego charakteru. Łączono go z architekturą ceglana niżu bałtyckiego XIV i XV w., obejmującą także Mazowsze, Kujawy i Wielkopolskę, a nawet Małopolskę, nie zauważając istotnych różnic między nimi³². Pozycję stylu w „odcieniu wiślano-bał-

tyckim”, na dobre ugruntowały zalecenia konkursowe na projekt kościoła św. Floriana na Pradze w Warszawie³³. Zwycięzcą został znany architekt tego okresu Józef Pius Dziekoński. Według jego projektu w latach 1887-1901 powstała trójnawowa bazylika z transeptem, zakończona wielobocznym prezbiterium. Fasadę zdobią dwie smukłe wieże z iglicowymi hełmami. Charakterystyczne jest licowanie elewacji cegłą, prawie całkowite wyeliminowanie kamienia, jako budulca oraz bogactwo detalu ceglano-ceglanego³⁴. Najbardziej rozpoznawalnymi cechami stylu „wiślano-bałtyckiego” było dekoracyjne stosowanie tynku, którym wypełniano blendy, oraz inne pola kompozycyjne elewacji, schodkowe szczyty, ceglano-arkadki oraz gzymsy. Typowe było także używanie wimperg, jako elementu dekoracyjnego portali oraz specyficzny typ maswerków okiennych. Główne założenia tej budowli były powielane w szeregu powstających w tym czasie kościołów. Sam Dziekoński zrealizował kilka podobnych projektów między innymi w kościele w Radomiu (1898-1908), w Żyrardowie (1900-1903) oraz w świątyni w Białymstoku (1900-1905). Innym architektem tworzącym w stylu „wiślano-bałtyckim” był Stefan Szyller, który w projekcie kościoła w Dłutowie (1894-1897), formy neogotyckie wzbogacił motywami krakowskimi.

Warto zatem porównać architekturę kościoła w Radziwiłłowie Mazowieckim z obiektami sakralnymi z tego samego okresu, powstającymi na Mazowszu. Teodor Talowski działał głównie w Galicji wpisując się w panujące tam nurty architektoniczne. Jego projekty kościołów wykazywały te same wzorce stylowe, co prace innych, wybitnych twórców architektury sakralnej na tych terenach m.in. Jana Sasa-Zubrzyckiego i Sławomira Odrzywolskiego. Epoka, z której najczęściej czerpał inspirację, to tzw. *styl przejściowy*: końca romanizmu, a początku gotyku. Najczęściej budowle były już konstrukcyjnie gotyckie, natomiast w dekoracji pozostawały przy romańskiej krągłości detali. Dzieła czołowych architektów Galicji odznaczały się masywnymi, lecz plastycznie ukształtowanymi bryłami, kontrastowym łączeniem w elewacjach kamienia z cegłą a także licznymi detalami rzeźbiarskimi³⁵. Jak stwierdził Krzysztof Stefański, świątynie ich projektu, w znaczący sposób wyróżniały się na tle polskiego budownictwa sakralnego, kontrastując z monotonią ciągle powielanego schematu neogotyckiej ceglano-ceglanej katedry na terenie zaboru rosyjskiego. Badacz ten wyraża zdanie, że Talowski nigdy nie stosował ani nie dążył do uzyskania stylu narodowego w swoich budowlach³⁶. Wyraźny kontrast występuje więc już w sferze ideologicznej, której wyrazem są istotne różnice w rozwiązaniach architektonicznych, między obiektami powstającymi na Mazowszu a kościołem w Radziwiłłowie. Warto wymienić, chociaż te najważniejsze. Pierwszą cechą wyróżniającą jest wygląd głównej fasady. Podczas gdy typowa świątynia neogotycka powstająca w tym czasie na terenach Królestwa charakteryzowała się dwuwieżową elewacją, o ostrosłupowych hełmach, w kościele pw. św. Antoniego głównym elementem bryły jest pojedyncza masywna wieża, zakończona stosunkowo niskim dachem siodłowym ujętym od frontu i z tyłu trójkątnym szczytem, z za którego słabo widoczna jest ażurowa sygnaturka wyrastająca z kalenicy. Portal, zamiast ozdoby w formie wimpergi, zakończony został rodzajem baldachimu. Talowski przy projektowaniu świątyni zastosował bogaty detal kamienny. Na Mazowszu, jak już wspomniano, dekoracje wykonywano głównie w cegle, natomiast kamienia

30 Stefański, *Główne nurty...*, s. 81.

31 Z. Beiersdorf, *Kościół Teodora M. Talowskiego w Diecezji Tarnowskiej*, „Curranda”, 1986, nr 10-12, s. 401.

32 Stefański, *Główne nurty...*, s. 81.

33 K. Stefański, *Architektura XIX wieku na ziemiach polskich*, Warszawa 2005, s. 203.

34 Stefański, *Główne nurty...*, s. 49.

35 Tamże, s. 101.

36 Tamże, s. 75.

37 Tamże, s. 96-97.

Józef Pius Dziekoński, Bazylika katedralna św. Michała i św. Floriana w Warszawie, 1887-1901, za: Bazylika katedralna św. Michała i św. Floriana w Warszawie, pl.wikipedia.org/wiki/

używano sporadycznie. Rzeźby figuralne oraz sentencje zdobiące fasadę omawianej świątyni rzadko pojawiały się na tych terenach. Brak za to w jej dekoracji charakterystycznych dla ówczesnej architektury sakralnej Mazowsza motywów takich jak: schodkowe szczyty i tynkowane blendy. W przypadku kościoła w Radziwiłłowie zaobserwować można „przerzut stylowy” form wytworzonych w Galicji na teren mazowieckiej równiny³⁷. Świątynia radziwiłłowska wprowadziła na ten obszar „romantycznego ducha” Teodora Talowskiego, z którym mogła jedynie konkurować kaplica grobowa Scheiblerów na cmentarzu ewangelickim w Łodzi projektu Józefa Piusa Dziekońskiego.

Tekst powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dr Marty Wiraszki.



NIEZNANE SKARBY PRAGI. MAŁOWIDŁA W OFICYNIE BUDYNKU PRZY UL. TARGOWEJ 50/52 NA WARSZAWSKIEJ PRADZE

P

olichromie znajdujące się w oficynie budynku przy ul. Targowej 50/52 w Warszawie stanowią dziś jeden z nielicznych tak dobrze zachowanych śladów malarstwa ściennego w dekoracji synagog i domów modlitwy. Nie ma na Mazowszu innego malowidła przedstawiającego znaki zodiaku związanego ze sztuką żydowską. Polichromie przetrwały wojnę i powojenne przebudowy, stanowiąc dziś unikatowe świadectwo żydowskiej sztuki sakralnej. Odkryte w 1996 r. dekoracje ocalały w historycznym budynku dawnej modlitewni.

Aby móc prawidłowo interpretować ikonografię malowideł przybliżyć należy historię samego obiektu i znajdujących się w nim pomieszczeń. Sale te pełniły funkcję religijną, która determinowała ich wystrój malarski.

Budynki stanowiące zabudowę działki przy ul. Targowej 50/52 (oznaczona była numerami hipotecznymi 155/156/157¹), wznoszone były w kilku etapach². Przeprowadzone w 2008 r. badania architektoniczne pozwoliły określić precyzyjnie stratyografię obiektu³. Zdaniem Eleonory Bergman i Michała Witwickiego oficyna od początku swego istnienia przeznaczona była na dom modlitwy. Według Małgorzaty Pastewki, pierwotnie mieściły się w niej gorzelnia i piekarnia⁴. W latach 1868-1875 nastąpiła przebudowa obiektu, związana ze zmianą jego funkcji. Po niej w oficynie zaczął funkcjonować dom modlitwy. Po 1945 r. rozebrano istniejące drugie piętro oraz część naziemną zachodniego traktu oficyny⁵. Została ona wpisana do rejestru zabytków województwa mazowieckiego w 2003 r. łącznie z trzema kamienicami frontowymi⁶.

Dziś zespół budynków frontowych tworzą: dom Krzyżanowskiego z końca XVIII lub początku XIX w., kamienica Sokołowskiego z 1873 r. oraz kamienica Rothblitha (Rotbli-ta) z lat 1829-1830. Budynki te pełniły funkcje handlowe i mieszkalne. Obecnie prowadzony jest gruntowny remont i konserwacja. W budynkach mieścić się będzie Muzeum Warszawskiej Pragi. Istnieją przypuszczenia, że jeden z budynków frontowych (dom Krzyżanowskiego) jest najstarszym zachowanym murowanym domem mieszkalnym Pragi⁷. Ze względu na uszkodzenia zabudowań działki podczas II wojny światowej, Biuro Odbudowy Stolicy zakwalifikowało wszystkie budynki do wyburzenia. Przeprowadzane tu po wojnie prace miały charakter doraźny i zabezpieczający, a dopiero w 2008 r. konserwatorski. W oficynie mają mieścić się sale wystawowe poświęcone historii Żydów na Pradze. Głównym eksponatem mają być same polichromie, jako znak historii tego miejsca.

Oficyna przy ulicy Targowej funkcjonowała jako dom modlitwy z dwiema salami⁸. W 1926 r. przy ul. Targowej 50/52 mieściły się aż trzy domy modlitwy⁹. Modlitewnia istniała najprawdopodobniej aż do momentu, gdy właściciele posesji: Maksymilian i Hipolit Fajgenblat oraz Rozalia Hermelin musieli opuścić dom i przenieść się do getta, czyli do października 1940 r.¹⁰ U dołu przedstawienia ze Ścianą Placzu w sali zachodniej znajduje



Sala zachodnia. Bliznieta, fot. M. Wólkowska, 2012 r.

się napis w języku hebrajskim w tłumaczeniu brzmi: *To podarowali bracia Israel Jehuda, Jehoszuu, Josef i Zew synowie pana Dawida Grinszejna [w] roku 5694 lpk (czyli 1934 r.)*. Nie wiadomo jednak, czy dekoracja malarska powstała dopiero w 1934 r., czy może była wtedy z inicjatywy braci przemalowana. Napis ten odnosi się najprawdopodobniej do sceny głównej ze Ścianą Placzu, zaś cykl ze znakami zodiaku, okalający salę, powstał najprawdopodobniej wcześniej, jednak na pewno już w XX w. Cykl przedstawień ze znakami zodiaku w drugiej sali datowany jest między 1900 a 1934 r. Od 1943 r. w oficynie funkcjonował warsztat mechaniczno-ślusarski; właściciel wybetonował wtedy piwnice oficyny. Po II wojnie światowej w sali zachodniej istniał garaż i magazyn. W sali wschodniej działała pracownia krawiecka, dzięki czemu stan zachowania malowideł jest znacznie lepszy niż w sali zachodniej.

Fragmety dekoracji z pomieszczenia zachodniego jako pierwsi dostrzegli Jarosław Zieliński i Janusz Sujecki 14 marca 1996 r.¹¹ Wtedy nie wiadomo było co skrywa warstwa tynku, ani tego, że w sali wschodniej znajdują się podobne przedstawienia. W marcu 1998 r. odsłonięte zostały kolejne partie malowideł w sali głównej¹². Dopiero w 1999 r. Sujeccki ustalił, że pod warstwami farby w sali wschodniej znajdują się pozostałości cyklu ze znakami zodiaku¹³.

Obecnie w obu salach trwają prace konserwatorskie (planowane zakończenie prac – czerwiec 2014 r.). Mają one prowadzić do wzmocnienia konstrukcji ścian, materiału pod malowidłami i odtworzenia niektórych fragmentów dekoracji (w tym bordiury i mazerunku, oddzielającego znaki od siebie – sala wschodnia), zabezpieczenia polichromii oraz adaptacji sal do celów muzealnych. Pracami konserwatorskimi kieruje dr hab. Paweł Jakubowski z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie.

Dekoracja malarska w pomieszczeniu wschodnim została wykonana w postaci fryzu w górnej części wszystkich czterech ścian. Dolna krawędź malowidła znajduje się ok. 150 cm poniżej stropu pomieszczenia. Fryz podzielony jest na prostokątne kwatery o wymiarach 40 cm (wysokość) na 60-64 cm (szerokość). Kwatery oddzielone są malowanymi monochromatycznie ramami o szerokości ok. 10 cm. Dodatkowo każda z kwater obramowana jest cienką czarną linią. Podobnie zaakcentowana jest również górna i dolna krawędź fryzu. Kwatery naprzemiennie wypełniono mazerunkiem i przedstawieniami znaków zodiaku.

Na ścianie północno-zachodniej zostały umieszczone trzy kwatery z symbolami zodiaku, na ścianie południowo-zachodniej odpowiednio cztery, na ścianie południowo-wschodniej jedna (fryz przecięty jest tu oknami, a kwatera ze znakiem znajduje się w środkowej części ściany na filarku międzyokiennym) i cztery na ścianie północno-wschodniej. Każdy znak opisany jest w górnym narożniku w języku hebrajskim (nazwa oraz miesiąc). W całym cyklu zachowało się w różnym stopniu 10 przedstawień.

Cykl rozpoczyna się na ścianie północno-zachodniej wyobrażeniem Wagi, czyli miesiąca *tiszri* (*tiszrei*), pierwszego w żydowskim kalendarzu. Symbole zodiaku umieszczone są w kolejności od prawej do lewej, czyli zgodnie z kierunkiem pisma hebrajskiego. Kolejność tę zachowano tutaj również w opisie.

Na ścianie północno-zachodniej znajdują się znaki miesiący: *tiszri*, *elul*, *aw*; na południowo-zachodniej: *szwat*, *tewet*, *kislew*, *cheszwan*; na południowo-wschodniej: *adar* i na północno-wschodniej: *tamuz*, *siwan*, *ijar*, *nisan*.

Znak miesiąca *tiszri* (Waga) ukazany jest tu „klasycznie”, poprzez wizerunek wagi (zachowany częściowo). Cheszwan (Skorpion) przedstawiony jest jako stawonóg przypominający żuka (zachowany w całości). Znak miesiąca *kislew* (Strzelec) autor ukazał jako napięty łuk ze strzałą (zachowany całkowicie). *Tewet* (Koziorożec) zobrażony jest jako koza z rogami (zachowany prawie całkowicie). *Szwat* (Wodnik) przedstawiony jest jako studnia, z której wylania się wiadro z wodą, a obok stoi wiejska chata (przetrwał w całości). *Adar* (Ryby)¹⁴ namalowany został „klasycznie”, jako dwie ryby, wzajemnie odwrócone (ocalała połowa kwatery). *Ijar* (Byk) artysta zaprezentował jako niebieskiego byka (zachowany prawie w całości). Miesiąc *siwan* (Bliznieta) to dwa drzewa przypominające wierzby płaczące (przetrwał w całości). *Tamuz* (Rak) zachował się częściowo. Wszystkie

Sala modlitwy przy ul. Targowej 50/52 (sala zachodnia). Widok na ścianę północno-wschodnią z zachowanym fragmentem wystroju malarskiego wnętrza, fryz podstropowy, fot. J. Jagielski, 2005 r.



11 J. Sujecki, *Praga jak Kazimierz*, „Spotkania z Zabytkami”, kwiecień 2000, s. 26.

12 Tamże, s. 26.

13 Tamże, s. 27.

14 W żydowskim kalendarzu występują miesiące Adar I i Adar II. Oznaczone one są tym samym znakiem zodiaku.



Sala zachodnia. Przedstawienie ze Ścianą Płaczu, fot. J. Jagielski, 2005 r.

znaki przedstawione są na tle pejzaży – łąk, za którymi widać góry lub las. Np. Strzelca umiejscowiono na tle jeziora i rozciągających się za nim gór. Elul (Panna) przedstawiony został jako bukiet kwiatów (zachowany częściowo). Kwatera z wyobrażeniem miesiąca adar obecnie zdjęta jest ze ściany i poddana konserwacji. Wszystkie przedstawienia utrzymane są w tonacji pastelowej, dominują kolory: niebieski, pomarańczowy, zielony i siwy. Malowidła są bardzo schematyczne.

W górnej części wszystkich czterech ścian sali zachodniej wykonano fryz z motywem liści akantu. Górna krawędź fryzu znajduje się ok. 50 cm poniżej krawędzi sufitu¹⁵. Liście o wyraźnie zarysowanym czarną kreską konturze wypełnione są ciemniejszym od tła odcieniem brązu. We fryz wkomponowano 12 owalnych pól, w których umieszczono przedstawienia symboli zodiaku. Każda z wielkich osi pól ma długość ok. 75 cm¹⁶. Pod przedstawieniami umieszczono nazwy znaków oraz miesięcy w języku hebrajskim. Tak jak we wschodnim pomieszczeniu znaki rozmieszczone są zgodnie z kierunkiem zapisu hebrajskiego.

Stan zachowania malowideł jest zdecydowanie gorszy niż w sali sąsiedniej. Z całego cyklu zachowało się tylko pięć przedstawień. Na ścianie północno-zachodniej przetrwały znaki: *aw* – Lew (zachował się jedynie podpis oraz fragment nogi), na ścianie północno-wschodniej: *nisan* – Baran (zachowała się dolna partia z podpisem i dolna część wizerunku barana, jednak ze znacznymi ubytkami), *ijar* – Byk, *siwan* – Bliźnięta, *tamuz* – Rak (zachował się w całości). *Ijar* został przedstawiony jako brązowy byk ze skrzyżowanymi nogami i opuszczonym łbem. *Siwan* malarz zobrazował jako dwa stojące obok siebie gołębie. Ciekawą jest tu wizerunek Raka, przypominającego chrabąszcza lub żuka.

Kolorystyka znaków w sali zachodniej utrzymana jest w tonacji pastelowej, dominują kolory: brązowy, zielony, niebieski. Tak jak w przyległej sali sposób malowania jest dość schematyczny, jednak ikonografia dekoracji malarskiej jest zdecydowanie bardziej rozbudowana. Charakter malowideł jest bardziej ozdobny i dekoracyjny.

Poza opisanym wyżej fryzem w sali zachodniej, na ścianie północno-zachodniej znajdują się dwa inne malowidła. Pierwsze przedstawia Żydów modlących się pod Ścianą Płaczu, drugie grób Racheli w Betlejem¹⁷.

Analizując historię przedstawień znaków zodiaku powinno się zacząć od przytoczenia definicji astrologii. Astrologia (z greki – nauka o gwiazdach) to *wróźbiarstwo oparte na założeniu, że wzajemne położenie na niebie Słońca, Księżycy, planet i gwiazd wpływa bezpośrednio na losy człowieka lub społeczeństwa*¹⁸.

Astrologię uprawiano w starożytności, głównie w Asyrii, Babilonie, Egipcie i Grecji; w Europie rozwinęła się w średniowieczu. Znaczenie astrologii zmalało wraz z rozwojem nowożytnej astronomii.

Symbolika zodiakalna była znana już w starożytności w cywilizacji mezopotamskiej, w Egipcie, Persji, Indiach, Tybecie, Chinach, Grecji i krajach północnej Europy. Znaki zodiaku można oglądać już na malowidłach naskalnych w Arce (zatoka Janda, Kadyks). Nazwa zodiaku pochodzi od greckich słów *zōé* (życie) i *diakos* (koło). Ogólna wymowa zodiaku dotyczy przechodzenia praenergii z materii w ducha, a potem na powrót z ducha w materię oraz z jedności w wielość i wielości w jedność¹⁹.

Poszukiwanie początków znaków zodiaku w tradycji żydowskiej nastręcza wiele trudności. Pierwsze znane przedstawienia pochodzą prawdopodobnie z okresu hellenistycznego, ale możliwe, że symbolika ta przeniknęła do tradycji żydowskiej, gdy Żydzi zetknęli się z babilońską matematyką, astrologią czy naukami przyrodniczymi. Kwestie te wydają się bardziej zrozumiałe, gdy uświadomimy sobie, że zarówno Tora jak i Talmud nie były przychylne dziedzinie takiej jak astrologia.

Rozwój motywu znaków zodiaku w sztuce żydowskiej obserwujemy dopiero w czasach nowożytnych. Nie należy wiązać tej symboliki z judaizmem rabinicznym. Judaizm odrzuca bowiem wszelkie wróżbiarstwo i astrologię. Znaki zodiaku nie pojawiają się ani



Sala wschodnia. Zachowany fragment cyklu ze znakami Wodnika i Koziorożca, fot. M. Wólkowska, 2012 r.

w Torze ani w Talmudzie²⁰. Niechęć judaizmu rabinicznego do znaków zodiaku i wszelkich innych przedstawień istot żywych bierze się z dekalogu. Jedno z przykazań otrzymanych przez Mojżesza na górze Synaj mówi: *Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko, ani tego, co jest na ziemi nisko, ani tego, co jest w wodach pod ziemią*²¹. Jako że człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boga nie może on czynić żadnych przedstawień ani ludzkich ani zwierzęcych, gdyż można to poczytać jako bałwochwalstwo. O ile w odniesieniu do przedstawień ludzkich zakaz ten był rygorystycznie przestrzegany, o tyle zwierzęta ukazywano dość często. Zakaz ten próbowano zresztą omijać wykorzystując różne sposoby. Zakrywano twarze postaci lub nadawano im cechy zwierzęce (np. zastępowano głowę łbem zwierzęcym). Znaki zodiaku próbowano wiązać z dwunastoma plemionami Izraela²² lub miesiącami. Plemiona Izraela i odpowiadające im znaki zodiaku to: Efraim – Waga, Menasze – Skorpion, Benjamin – Strzelec, Dan – Koziorożec, Aszer – Wodnik, Naftali – Ryby, Juda – Baran, Issachar – Byk, Zabulon – Bliźnięta,

Ruben – Rak, Symeon – Lew, Gad – Panna. Spośród kilkuset zachowanych w Polsce murowanych synagog i domów modlitwy tylko w około 40 istnieją do dziś polichromie²³. Jeszcze rzadsze są przykłady istniejących do dziś polichromii przedstawiających znaki zodiaku²⁴. Najstarszym przykładem przedstawienia znaków zodiaku jest dziewiętnastowieczne malowidło w Inowłodzu (2. poł. XIX w.).

Znaki zodiaku pojawiały się głównie w synagogach na wschodzie i południu Rzeczypospolitej. Znany kilka przykładów polichromii zachowanych w dobrym stanie. W synagodze z 1865 r. w Dąbrowie Tarnowskiej wyobrażenia znaków zodiaku przetrwały na sklepieniach. Dekoracje zachowały się także w barokowej synagodze z 1638 r., w Chmielniku oraz w synagodze Kupa w Krakowie, wzniesionej około połowy XVII w., gdzie na stropie i belkach ostała się dwudziestowieczna dekoracja malarska. W latach 90. XX w. podczas prac konserwatorskich odkryto tam kolejne malowidła. Wystrój malarski ocalał również w domu modlitwy Herszla Zagajskiego w Kielcach wzniesionym w 1922 r. oraz w Łańcucie w synagodze z 1761 r., gdzie w latach 1983-1990 przeprowadzono jego restaurację. Całe wnętrze synagogi jest bogato polichromowane. Dziś w budynku tym mieści się muzeum judaistyczne²⁵. W synagodze w Niebylcu z 2. poł. XIX w., znaki zodiaku przetrwały na suficie²⁶. W barokowej synagodze w Sandomierzu z 1758 r., zachowały się polichromie z 2. poł. XIX w.²⁷ Malowidła ze znakami zodiaku oglądać dziś można także m.in. w Będzinie, Włodawie, Chrzanowie, Chęcinach, Kolbuszowej. Niekiedy znaki zodiaku umieszczano w kopułach. Przykładem tego jest synagoga w Targowicy, zniszczona w 1941 r. Dziś dzięki ocalałym zdjęciom można zidentyfikować tylko pięć ze znaków, które niegdyś znajdowały się w targowickiej synagodze.

Dekoracje malarskie w synagogach i domach modlitwy wykonywane były zazwyczaj przez lokalnych malarzy i nie odznaczały się dużą wartością artystyczną. Oprócz znaków zodiaku przedstawiano głównie sceny biblijne, takie jak: potop, arka Noego czy widoki Jerozolimy. Często ozdabiano je ornamentami roślinnymi lub geometrycznymi.

Znaki zodiaku ukazywane były według kolejności kalendarzowej, zazwyczaj na suficie lub jako fryz zaraz pod nim. Sam znak zodiaku umieszczony był najczęściej w splaszczonym lub okrągłym medalionie, podpisywany, a wokół widniała inskrypcja, tak jak w Chodorowie (obecnie Ukraina): *W wadze podniosą się z dwóch stron i wielka łaska...*²⁸. Często medalion otoczony był bordiurą z elementami fauny i flory. Ikonografia większości znaków przedstawianych w synagogach nie budzi wątpliwości. Są jednak cztery wyjątki. Strzelec, Bliźnięta i Panna są utożsamiane z postacią ludzką, a wiemy już, że od takich przedstawień stroniono ze względu na drugie przykazanie. W tych przypadkach stosowano różne zabiegi pozwalające obejść zakaz, np. wykorzystywano zasadę *pars pro toto* (część zamiast całości)²⁹.

15 E. Bergman, „Nie masz bożnicy powszechnej”. Synagogi i domy modlitwy w Warszawie od końca XVIII do początku XXI wieku, Warszawa 2007, s. 290.

16 Tamże, s. 290.

17 Tamże, s. 290.

18 Astrologia, w: Encyklopedia PWN, <http://encyklopedia.pwn.pl>.

19 J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2000, s. 479-483.

20 M. Sieramska, *Znaki zodiaku*, w: *Polski słownik judaistyczny*, red. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, tom II, Warszawa 2003, s. 833.

21 Biblia Tysiąclecia, Wj 19, 3-20, 10, 4.

22 Tamże, s. 833-834.

23 A. Trzciniński, *Wystrój malarskie bóżnic*, maszynopis w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego, s. 1.

24 Oprócz znaków zodiaku w synagogach murowanych w Polsce zachowały się także m. in. malowane inskrypcje, sceny biblijne czy motywy czysto dekoracyjne.

25 W. Wilczyk, *Niewinne oko nie istnieje*, Łódź 2009, s. 340.

26 Tamże, s. 388.

27 Tamże, s. 510.

28 Karta dokumentacyjna Działu Dokumentacji Zabytków Żydowskiego Instytutu Historycznego, syg. ZZ/Chod/001/ZIH.

29 M. i K. Piechotkowie, *Polichromie polskich bóżnic drewnianych*, w: „Polska sztuka ludowa”, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1989, nr 1-2, s. 71.

Strzelec bywał przedstawiany jako łuk ze strzałą (tak jak w synagodze w Niebylcu czy Sandomierzu) lub ręka trzymającą napięty łuk (Chodorów, Chmielnik, Nowy Korczyn, Kielce). Pojawiało się także przedstawienie centaury celującego z łuku, tak jak w Synagodze Kupa w Krakowie.

Bliźnięta najczęściej przedstawiano jako dwa ptaki, na ogół były to dwa zwrócone do siebie łebkami gołębie (Będzin, Kielce, Łańcut, Niebylec, ul. Targowa na warszawskiej Pradze), czasem koguty. Zdecydowanie rzadziej zdarzają się przedstawienia znaku w postaci dwóch drzew; tu przykładem są zachowane malowidła w domu modlitwy przy ul. Targowej w Warszawie. Pojawiają się również przedstawienia w postaci dwóch abstrakcyjnych form wolutowych, jak w Inowłodzu. Na przykładzie tego znaku zodiaku widać, że nie zawsze przestrzegano zakazu przedstawiania postaci ludzkiej. Na malowidle w Synagodze Kupa w Krakowie Bliźnięta, to dwóch spoglądających na siebie młodych mężczyzn, z pochodniami w rękach. W Sandomierzu Bliźnięta to również postacie ludzkie, ale pozbawione głów. Czasem przedstawiano dwie ręce, wylaniające się z przeciwnych stron medalionu, jedna trzymała wazon, a druga bukiet kwiatów (Chodorów).

Jak już wcześniej wspomniano, Panna ukazywana była jako bukiet kwiatów lub dwie haftujące ręce. Ciekawie przedstawiona została w Synagodze Kupa. Widzimy tu praktycznie całą postać, lecz głowa jej jest zasłonięta niesionym snopkiem zboża. Zagadkowe są przedstawienia Skorpiona oraz Raka, które często pokazywane były jako krokodyl nad wodą bądź jaszczurka. Bardzo prawdopodobne jest, że wynika to z trefności (niekoszerności) stawonogów.

Często znaki zodiaku w medalionach opatrzone były inskrypcjami – imionami synów Jakuba, tak jak w Chęcinach, Gorlicach czy Piotrkowie Trybunalskim.

Jak wskazuje duża liczba zachowanych przedstawień znaków zodiaku w synagogach w Polsce, były one bardzo popularnym motywem zdobniczym. Jako że nie zachowały się inne przedstawienia z terenu Mazowsza, trudno jest odpowiedzieć na pytanie, czy znaki w dawnym domu modlitwy na ul. Targowej są typowe dla tego obszaru. Niestety bardzo mało zachowało się też fotografii przedwojennych domów modlitwy i synagog. Większość dowodów tego rodzaju pochłonęła wojna. Można jednak odnaleźć takie zdjęcia, na których widać fragmenty malowideł, np. na fotografii przedstawiającej wnętrze domu modlitwy na Nalewkach 27. Ozdobiony jest tu zarówno sufit (być może umieszczone w kwaterach obrazki to przedstawienia znaków zodiaku) jak i ściany. Na zdjęciu dostrzec można kwatery okalające krawędź sufitu. Umieszczone w nich obrazki są nieczytelne. Być może znajdują się tam właśnie znaki 12 miesięcy. Wskazuje na to cykliczny układ kwater otoczonych fryzem. Cała powierzchnia ścian pokryta jest mazerunkiem, podobnym do tego oddzielającego poszczególne kwatery ze znakami zodiaku w domu modlitwy przy ul. Targowej. Taki ornament był powszechny i występował nie tylko w modlitewniach, ale i w mieszkaniach (także należących do chrześcijan). W sali na Nalewkach na jednej ze ścian widać także przedstawienie Jerozolimy oraz inskrypcje. Ciekawy jest fryz oddzielający górną partię ściany z mazerunkiem, od dolnej, jednokolorowej. Ma on formę przypominającą praską bordiurę z sali wschodniej. Tu również mamy do czynienia z ostrym podkreśleniem konturu i wypełnieniem mazerunkiem. Zważywszy, że ul. Nalewki znajdowała się po drugiej stronie Wisły, można przypuszczać, że tego typu dekoracje rozpowszechnione były w całej Warszawie.

Niewątpliwie dwa przedstawienia znaków zodiaku, zachowane w dawnym domu modlitwy przy ul. Targowej 50/52 przypominają szereg przedstawień zachowanych w Małopolsce.

W sali wschodniej wizerunek Wagi na tle krajobrazu bardzo przypomina przedstawienia z Chodorowa czy Krakowa (synagoga Kupa). *Cheszwan* – Skorpion, przedstawionego tu jako żuka, bardzo podobnie ukazał autor krakowskich malowideł z Synagogi Kupa. W tym czasie skorpion nie mógł być znany polskim malarzom (zakładając, że nie odwiedzali krajów, gdzie on występuje), powtarzali oni przedstawienia, jakie widzieli w innych bożnicach. Łuk ze strzałą, jako Strzelca, znaleźć można również w synagogach w Niebylcu i Sandomierzu. *Tewet* – Koziorek przedstawiony jako koza z rogami, analogicznie

ukazany został w Niebylcu i Chodorowie. Podobne do warszawskiego wyobrażenia Wodnika odnaleźć można w Niebylcu, Byka natomiast w Krakowie i Chodorowie (jako że zwierzę to znane w Polsce, malowidła różniły się od siebie nieznacznie). Bardzo ciekawe jest natomiast wyobrażenie Bliźniąt. Rzadko odnajdujemy podobny pomysł na ukazanie tego znaku. Pannę – miesiąc *Elul*, warszawski artysta namalował jako bukiet kwiatów, tak jak malarze działający w Małopolsce. Przedstawienia porównywalne do znaków zodiaku z drugiej sali pojawiają się wśród dekoracji z Małopolski. Bliźnięta jako dwa gołębie można odnaleźć w Będzinie, Kielcach i Łańcucie.

Powracając do pytania o autora malowideł z warszawskiej Pragi, należy rozważyć, czy wykonał je ten sam malarz oraz czy pracował on tylko w kręgu kultury żydowskiej. Bardziej prawdopodobne jest, że dekoracje z sali wschodniej i zachodniej są autorstwa dwóch różnych artystów. Pewne jest, że powstały one w bardzo podobnym czasie. Opierają się na powszechnie przyjętych wzorcach, jednak nie na konkretnym, tym samym szablonie. Wskazuje na to przede wszystkim styl. Pierwszy jest raczej oszczędny, drugi bardziej dekoracyjny. Cykle różnią się również precyzją wykonania.

W okresie przedwojennym w wielu kamienicach powstawały dekoracje zdobiące np. klatki schodowe czy mieszkania. Autor praskich malowideł był zapewne malarzem, który wykonywał różne prace zdobnicze. Tezy tej zdają się nie potwierdzać podpisy pod osiemnastowiecznymi malowidłami. W Gwoźdźcu autor polichromii Icchak syn Jehudy Lejba z Jaryczona napisał w 1729 r.: *patrzcie wszystko to zrobiła ręka dla oddania czci*³⁰. Maria i Kazimierz Piechotkowie podkreślają, że dawniej uznawano, iż malarz dekorujący synagogę wykonuje „świętą robotę”, a dekoracja malarska wnętrza modlitewni miała być wyrazem uwielbienia i podziękowania dla Boga. Wystrój malarski miał przekazywać wiernym określone treści religijne³¹. Jednak zachowane zdjęcia z Gwoźdźca czy Chodorowa pozwalają dostrzec różnicę pomiędzy owymi malowidłami i tymi praskimi. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z misternie wykonaną dekoracją. Niewątpliwie malarz zadbał tu o najdrobniejszy szczegół. Można zobaczyć tu bogactwo symboli. Dekoracja obfituje w motywy roślinne, zoomorficzne, napisy, ornamenty. Nie ma złudzeń, że praski malarz nie podchodził do swojej pracy tak, jak wykonawcy omawianych wyżej dekoracji. Może było to spowodowane nieznaną tradycją. Z drugiej jednak strony, autor malowidła w sali zachodniej umieścił pod przedstawieniem Ściany Płaczu napis dedykacyjny w języku hebrajskim. Komuś niezwiązanemu z tym kręgiem kulturowym trudno byłoby wykonać taki napis. Rozstrzygnięcie tej kwestii wymaga jeszcze wnikliwych badań.

Artykuł ten jest jedynie początkiem badań nad zabytkiem. Więcej informacji dostarczy na pewno analiza konserwatorska wykonana w trakcie obecnie trwających prac. Przede wszystkim jednak zabezpieczony zostanie obiekt unikatowy.

Tekst powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dra Artura Badacha.



Dom modlitwy, ul. Nalewki 27, Warszawa, 1940 r. Fotografia ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego

„DZIŚ SĄ MOJE URODZINY” OSTATNI SPEKTAKL TADEUSZA KANTORA

N

niejszy artykuł jest próbą interpretacji fragmentów ostatniej sztuki Tadeusza Kantora ze szczególnym uwzględnieniem teorii integracji pojęciowej. Będzie to syntetyczne ujęcie tematu i wyjaśnienie idei amalgamatu w kontekście twórczości artysty. Sam amalgamat jest konceptem zapożyczonym z lingwistyki kognitywnej. Postaram się ukazać możliwość zastosowania i przydatność nowego narzędzia na polu badań historii sztuki. Uważam, że może on pomóc w szerszym spojrzeniu na dorobek twórczy Kantora. Ponadto daje możliwość nowego podejścia do interpretacji dzieła sztuki.

Czym jest amalgamat kognitywny?

Amalgamat kognitywny¹, innymi słowy teoria integracji pojęciowej jest nowym zjawiskiem budzącym zainteresowanie wśród badaczy języka. Teoria ta powstała w latach 90. XX wieku, a za jej twórców uważa się Marka Turnera i Gillesa Fauconniera, badaczy zajmujących się lingwistyką kognitywną². Zauważyli, że stapianie pojęć (amalgacja) jest podstawową operacją umysłu, która angażuje twórczo wyobraźnię nawet w przypadku prostego myślenia. Amalgamat, podobnie jak metafora, jest narzędziem poznawczym, tyle że zamienia skomplikowane struktury na bardziej zrozumiałe. Model tworzenia amalgamatu zakłada istnienie co najmniej dwóch przestrzeni mentalnych, czyli niewielkich zespołów konceptualnych, powstających w toku myślenia i mówienia. Przestrzenie te zawierają podobne elementy; pewne odpowiedniki. W trakcie tworzenia amalgamatu, ustala się powiązania między wyżej wymienionymi zespołami mentalnymi. Fragmenty powyższych struktur zostają w sposób wybiórczy przeniesione w inny obszar i tam stapiają się w całość. Powstaje nowa struktura i znaczenie, których nie było w poprzednich domenach.

Teoria amalgamatu kognitywnego może być pomocna w badaniach nad szczególnym rodzajem dzieł sztuki, w których wyraźnie widać kilka przenikających się przestrzeni znaczeniowych bądź czasowych, dodatkowo zawierających w sobie pewne podobne elementy zaczerpnięte ze wskazanych obszarów konceptualnych. Z punktu widzenia integracji pojęciowej, interesującymi elementami w dziele sztuki będą na przykład: kwestia przestrzeni, konstrukcja postaci, użyte motywy, toposy oraz symbole. Dodatkowym atutem tej teorii są diagramy, które powstają podczas interpretacji. Należy podkreślić, że obecnie są one jedynym narzędziem graficznym pozwalającym w usystematyzowany sposób przedstawić złożone zależności w dziele wizualnym.

Zjawisko jest niezwykle interesujące, ponieważ znajduje zastosowanie w wielu dziedzinach, między innymi: w badaniach nad językiem, w interpretacji dzieł i zjawisk w sztuce. Może służyć także jako studium nad rozumieniem obrazów w badaniach socjologicznych oraz zmian zachodzących w procesie interpretacji historycznej (interpretacja przekazów). Jako narzędzie historyka sztuki ma ambicję stać się syntezą metodologii historii sztuki, łączącą: psychologię widzenia z psychologią postaci, ogólną teorię znaku, ikonografię, ikonologię, naukę o języku (uznanie przede wszystkim funkcji komunikacyjnej sztuk wizualnych), hermeneutykę (problem rozumienia i interpretacji, przeżycia i traktowania sztuki jako gry), dekonstrukcję oraz postmodernizm.

Tekst jest próbą interpretacji spektaklu Tadeusza Kantora z wykorzystaniem teorii integracji pojęciowej oraz diagramów, konstruowanych według modelu tworzenia

amalgamatu kognitywnego, opracowanego przez Fauconniera i Turnera. Niestety, na potrzeby artykułu będą to tylko fragmenty szerszej interpretacji, dotyczące dwóch bardzo ważnych elementów sztuki.

Dziś są moje urodziny Tadeusza Kantora

Sztuka ta bardzo wyraźnie nawiązuje do arcydzieł kultury europejskiej. Według Jarosława Suchana, artysta w malarstwie wiele czerpie z twórczości Velázquez, Goi, Matejki; w happeningu od Jeremy, Rembrandta i Gericaulta, natomiast w teatrze wyraźnie widać wpływy Malczewskiego, Wojtkiewicz i Stwosza. Co ciekawe, nawiązania są nie tylko silne, ale i bezpośrednie. Kantor mówi o nich wprost, nadając swoim obrazom sugestywne tytuły (np. *Pewnego razu weszła do mego pokoju Infantka Velázquez*). To świadome i naoczne nawiązanie do innych artystów staje się elementem znaczeniowym, a jednocześnie łączy jego twórczość z innymi kontekstami. Suchan zaproponował intertekstualną interpretację dorobku Kantora. Pojęcie to związane jest z badaczką Julią Kristevą, która zwraca szczególną uwagę na relacje pomiędzy tekstami, a ponadto zakłada, że każdy nowy tekst powstaje w związku z już istniejącymi³. Ten aspekt można przenieść na pole sztuk wizualnych. W myśl takiego założenia można wnioskować, że sztuka powstaje w oparciu o już istniejący materiał wizualny. Jest swego rodzaju samoprzetwarzającą się działalnością. W opisywanym przypadku amalgamat jako metoda zapożyczona z zakresu nauk lingwistycznych, może poprzez proponowaną przez Suchana tezę o „intertekstualności” sztuki Kantora.

Marek Pieniążek, badacz zajmujący się dorobkiem artysty, również interpretuje ostatni spektakl Kantora podkreślając fakt, że artysta świadomie łączy i miesza ze sobą na scenie wiele przestrzeni czasowych. Napisał następująco: *Artysta uzyskuje skoncentrowane na malej przestrzeni otoczenie dla własnej egzystencji, stworzone z wielu odmian czasu. Podczas pracy nad przedstawieniem „Dziś są moje urodziny” Kantor bardzo często wykorzystuje owo zjawisko nakładania się pamięci na horyzont świata wyobraźni. Lista wspomnień wkomponowanych w świat wyobraźni i następnie teatralizowanych na scenie jest bardzo rozbudowana. Jej zrekonstruowanie może doprowadzić do wniosków, które potwierdzą niesformułowaną tezę, że ostatni spektakl, który Kantor chciał przed sobą uobecnąć, miał powstać wyłącznie w wyniku fuzji jego pamięci i przestrzeni twórczo ukierunkowanej wyobraźni*⁴.

Chciałabym rozszerzyć oba sposoby interpretacji i spojrzeć na sztukę Kantora z punktu widzenia amalgamatu kognitywnego, czyli „zjawiska”, które w sposób twórczy stapia w sobie elementy innych pojęć, często umożliwiając w ten sposób rozumienie skomplikowanych aspektów w kategoriach tego, co jest bardziej znane i „namacalne”.

Świadomą amalgamatyczność dzieł Kantora potwierdza jego wypowiedź: w *spektaku* [...] *proces oglądania konkretnego stanu, gestu, sytuacji osiągnąć można poprzez powtarzanie. Powtarzanie tych samych gestów, stanów sytuacji. Więcej, poszczególne sytuacje zachęcają do kolażu w fotografii, do tego, co nazywamy montażem. Montażem zatrzymanych gestów, powtórzonych działań. Pozornie tych samych. Ale tylko pozornie*⁵.

Spektakle artysty, szczególnie te zaliczane do cyklu *Teatru Śmierci*, łączą w sobie elementy malarstwa oraz teatru. Autor *Umarłej klasy* traktował i budował spektakl jak obraz. Z powodzeniem można stwierdzić, że jego metodą twórczą był montaż – kombinacja postaci, sytuacji i przestrzeni znaczeniowych. Siegał po wspomnienia, które nazywał „kliszami pamięci”, z których konstruował swoje spektakle. Postaci były najczęściej odbiciami jego Drogich Umarłych, członków najbliższej rodziny, bądź przyjaciół, osób ważnych i zasłużonych, które wprowadzał do konkretnych sytuacji, umieszczając je w specyficznej przestrzeni „biednego pokoju wyobraźni”. Z podobną lekkością siegał po konteksty artystyczne oraz istniejące dzieła sztuki. Mówił: *Dla mnie jest to ready-made. Na przykład obraz Rembrandta Lekcja anatomii jest dla mnie właśnie takim ready-made, którym mogę manipulować. Podobnie jak Tratwa Meduzy*⁶. Fragmenty słynnych dzieł pojawiają się właściwie jako części innych rzeczywistości, są jednocześnie cytatami i „uczestnikami” akcji spektaklu.

¹ Pojęcie to zostało omówione przez autorkę w artykule publikowanym na łamach „Artifexu”, I. Sobiczewska, *Duda gra w amalgamaty. Wyjaśnienie teorii amalgamatu i interpretacja pierwszej stacji Drogi Krzyżowej Jerzego Dudy-Gracza*, „Artifex”, nr 13, 2011, s. 65-69.

² Lingwistyka kognitywna (kognitywizm) – kierunek we współczesnym językoznawstwie, który odwołując się do psychologii, socjologii i innych dyscyplin zajmuje się opisem języka uwiklanego w kontekst kulturowy i badaniem w jaki sposób w języku odzwierciedla się rzeczywistość. Por. *Kognitywizm*, w: *Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl>, z dn. 11.11.2013.

³ J. Suchan, *Happening jako ready-made*, w: *Tadeusz Kantor. Niemożliwe*, red. J. Suchan, Kraków 2000, s. 70.

⁴ M. Pieniążek, *Akt twórczy jako mimesis*. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora, Kraków 2005, s. 194-195.

⁵ K. Miklaszewski, *Tadeusz Kantor. Między wiecznością a śmiertelnością*, Warszawa 2007, s. 104.

⁶ G. Scarpetta, *Kantor la peche, les pubelles, l’etermite*, „Art Press” 1983, nr 71, za: Suchan, *Happening jako ...*, s. 73.

Spektakl *Dziś są moje urodziny* powstał przy współpracy Festivalu d' Automne, Centrum Pompidou w Paryżu, Teatru Garonne w Tuluzie z berlińskim Hebbel Theater, mediolańskim C.R.T. Artificio i z miastem Nicea w 1991 roku.

Jedną z ważniejszych inspiracji do jego powstania był utwór Zbigniewa Uniłowskiego *Wspólny pokój*, gdzie od początku powieści widz jest świadkiem umierania bohatera. Kantor był zafascynowany tym procesem. Chciał, by owo „umieranie” stało się spoiwem spektaklu, jak w przypadku *Niech szczenią artyści*. Dodatkowo interesował go fakt, że Uniłowski w tym utworze „przewidział”, czy też opisał swoją śmierć. Paradoksalnie doszło do podobnego zbiegu okoliczności w przypadku Kantora, który zmarł przed premierą swojego przedstawienia.

Kantor świadomie podchodził do przedsięwzięcia jak do rozrachunku z własnym życiem. Powodowało to nakładanie się na siebie wspomnień, i jak mawiał „klisz pamięci”. W fabule spektaklu można znaleźć ślady dzieciństwa, wielkie postaci z historii, sztukę i zmarłych bliskich.

Głównym motywem tego spektaklu jest próba meblowania pokoju wyobraźni autora. Ów pokój jest sceną teatralną, jednak sam Kantor pisze w notatkach oraz mówi w nagraniu, będącym częścią fabuły (powtórzy to również na początku sztuki, aktor grający Kantora), że właściwie akcja dzieje się nie „na scenie” a na granicy⁷. Myśl tę rozwija następująco: *Scena jest też – bo się ustawia na scenie – scena jest też domem. Jest miejscem świętym, co więcej, że granica między sceną a widownią to jest linia Maginota, to jest taka linia zwycięstwa. Ta linia jest – dlaczego jest zwycięska? Zwycięska – ponieważ absolutnie to jest jedyna linia – do ciebie do domu mogę, może wejść, może wejść urzędnik, może wejść policjant [...]. Natomiast tutaj, tutaj wykluczone, ażeby widownia weszła na scenę. To jest jedyne miejsce, gdzie jest niemożliwe przejście tej granicy⁸*. Kantor wyraźnie odgradza i dzieli przestrzeń na autonomiczną sceniczną i publiczności.

Jak powiedział artysta, ten pokój to *ciemna dziura, do której wpadają przedmioty z zewnątrz⁹*. Pomieszczenie jest pracownią malarską, w której obok trzech obrazów stojących na sztalugach są inne meble, przywodzące na myśl kantorowską „realność najniższej rangi”, mianowicie: stolik z lampą naftową, krzesło przygotowane dla Kantora, łóżko, na którym śpi Cień. Obrazy stojące na sztaludze są niedokończone, komponowane podczas spektaklu. Postaci wchodzi do środka ram i swobodnie je opuszczają. Zmieniają swoje położenie, lawirują między kilkoma „rzeczywistościami”: akademickim światem wnętrza obrazu oraz iluzją akcji dziejącej się na scenie, w domyśle rzeczywistością realną, ale tylko dla postaci. Dodatkowo bohaterowie spektaklu wchodzi w kontakt z realnym światem, z publicznością, według słów Kantora: *Przedem mną: widownia – / Wy Państwo, czyli / (wedle mojego słownika) – / Realność, / Za mną – tak zwana scena, / W moim słowniku zastąpio-na / Słówkami: / Iluzja, Fikcja /¹⁰*.

W głębi sceny, na wprost publiczności umieszczono drzwi. Były to wrota, przez które wchodził do sztuki umarli. Przed nimi stał obraz, wypełniany przez nieżyjących już członków rodziny Kantora. Stał się on niejako rekonstrukcją rodzinnej fotografii, która leżała na stoliku, obok lampy naftowej, przy którym miał siedzieć sam reżyser. W ramie po lewej, znajdował się Autoportret. W obrazie po prawej pojawiła się Infantka, inspirowana malarstwem Velázquez, jednak jej wizerunek mocno odbiegał od oryginału. Przed sztalugami, na podłodze leżeli aktorzy owinięci w koce, kojarzące się z ambalazami, które Kantor wykonywał w latach 60. XX wieku, tzw. „ludzkie ambalaze”. Istotą spektaklu miał być dialog między samym Kantorem i jego postaciami, interpretowanymi przez aktorów, umieszczonymi we wnętrzu obrazów stojących na sztalugach – postaciami namalowanymi, które buntują się przeciwko swojemu autorowi i stopniowo wychodzą z ram.

Według słów Krzysztofa Pleśniarowicza jedną oś akcji spektaklu wyznaczało daremne meblowanie pokoju, porządku Sprzątaczkki i interwencje Cienia, a także ożywianie obrazów i ambalaz, co miało odsyłać do artystycznej biografii Tadeusza Kantora. Natomiast drugą, interwencje „z zewnątrz”, które polegały na pojawianiu się na scenie cytatów z historii XX wieku. Działania te zmierzały niewątpliwie do destrukcji pokoju, jako azylu bezpieczeństwa, wolności i autonomiczności twórczej¹¹.

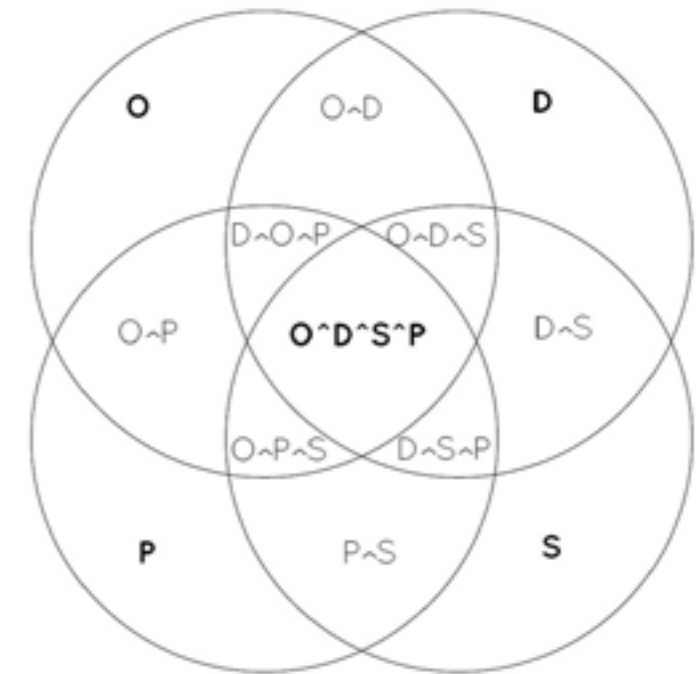
¹² Kantor, *Notatki do spektaklu...*, s. 251.

¹³ Tamże, s. 256.

Schemat przedstawiający operację logiczną na zbiorach zawierających przestrzenie znaczeniowe znajdujące się w sztuce „Dziś są moje urodziny”
Legenda:
O – przestrzeń obrazu
P – przestrzeń realności reprezentowana przez publiczność
D – przestrzeń historii, kultury, przodków. Uogólniając przestrzeń tworząca historyczno-kulturalny kontekst
S – przestrzeń działań scenicznych
 \cap – iloczyn (znak operacji na zbiorach)
 $\cap \cap \cap \cap \cap$ – część wspólna zbiorów – właściwy amalgamat

Niewątpliwie w sztuce Kantora mamy do czynienia z mnogością kontekstów, z wątkami zaczerpniętymi z różnych przestrzeni znaczeniowych i czasowych, które zostały ze sobą splecione. Aby lepiej nakreślić tę sytuację posłużę się operacją logiczną na zbiorach. Otóż zakładam, że w spektaklu mamy cztery przestrzenie znaczeniowe (zbiory), które nazwał kolejno: publiczność, scena, obraz oraz duchy przeszłości (przestrzeń rozumiana szeroko jako tradycja i kultura).

Publiczność, czyli kantorowska REALNOŚĆ, goście przychodzący na spektakl, reprezentanci świata rzeczywistego. Scena, razem z tym co się na niej dzieje, czyli kantorowska ILUZJA, będąca zarazem rzeczywistością dla postaci grających na scenie, czyli pracownia malarska, „biedny pokój wyobraźni” artysty. Obraz, czyli świat wnętrza obrazu, jak pisze Kantor „więzienie sztuki”¹², [...] w którym osiadł akademicki kurz¹³. Duchy przeszłości, to ostatnia przestrzeń znaczeniowa, z której Kantor przywołuje postaci umarłe, swoich bliskich: matkę, Ojca, Wuję Stasia, Księdza Śmietanę, Jonasza Sterna, Marię Jareme, a także postaci historyczne takie jak Wsiewołod Emilewicz Meyerhold, rosyjski reżyser i twórca teatru eksperymentalnego. Dalej pojawiają się uogólnione, anonimowe postacie z historii: sekretarze, generałowie, dygnitarze. Całość możemy rozpatrywać jako zbiór zawierający elementy historii, tradycji, szeroko pojętej kultury.



Przykłady stapiania się poszczególnych przestrzeni mentalnych:

$O \cap S \cap D$ – część wspólna przestrzeni Obrazu, Sceny i Świata Duchów reprezentuje postać Wuję Stasia, lub matki. Postaci te swobodnie poruszają się między przestrzeniami. Wchodzi na scenę, by następnie „zaludnić” obraz, po czym go ponownie opuszczają. Komunikują się z postaciami w obrazie i z poza obrazem oraz biorą udział w wydarzeniach dziejących się zarówno na scenie jak i w środku ram;

$O \cap D$ – część wspólna przestrzeni Obrazu i Świata Duchów obrazuje kaźń Wsiewołoda Emilewicza Meyerholda, personifikowanego przez Autoportret. Schwytany i wrzucony do obrazu Autoportret staje się w tej przestrzeni rosyjskim reżyserem, który zostanie zakatowany. Istotne jest to, że Meyerhold nie wychodzi na obszar sceny;

$O \cap S \cap D$ – część wspólna przestrzeni reprezentowana przez *Infantkę* Velázquez, która według Kantora jest postacią inspirowaną jego malarstwem. Obraz ten jest jednym z wyraźniejszych motywów w kulturze europejskiej, a także ważną figurą w sztuce Kantora. Jej postać lawiruje między przestrzeniami obrazu i sceny;

$S \cap P$ – scenę z publicznością łączy postać Marii Jaremy, która opowiada o abstrakcji i próbuje przysporzyć jej nowych zwolenników;

⁷ T. Kantor, *Notatki do spektaklu Dziś są moje urodziny*, w: T. Kantor, *Dalej już nic...* Teksty z lat 1985-1990, red. K. Pleśniarowicz, Wrocław 2005, s. 251.

⁸ T. Kantor, *Dziś są moje urodziny. Zapis prób*, 22.11.1990, za: Pieniążek, dz. cyt., s. 170.

⁹ Kantor, *Artysta końca wieku*, red. K. Pleśniarowicz, Wrocław 1997, s. 275.

¹⁰ Kantor, *Notatki do spektaklu...*, s. 251.

¹¹ Kantor, *Artysta...*, s. 276.

S N P N D – Duchy, postacie z historii, dygnitarze i sekretarze, „wysypują się” kilkakrotnie na scenę i krzyczą do publiczności, próbując nawiązać z nią kontakt;

S N D – Cień, który porusza się na scenie, komunikując się tylko z osobami, które również na niej się znajdują. Cień idealnie też reprezentuje zaświaty, ponieważ jest śladem nieżyjącego artysty, Tadeusza Kantora;

O N S N P – przestrzeń obrazu, sceny i publiczności spaja postać Biednej Dziewczyny, której jak twierdził Kantor, nie ma. Porusza się ona zarówno w obrazie jak i po scenie, komentuje akcję i mówi do publiczności;

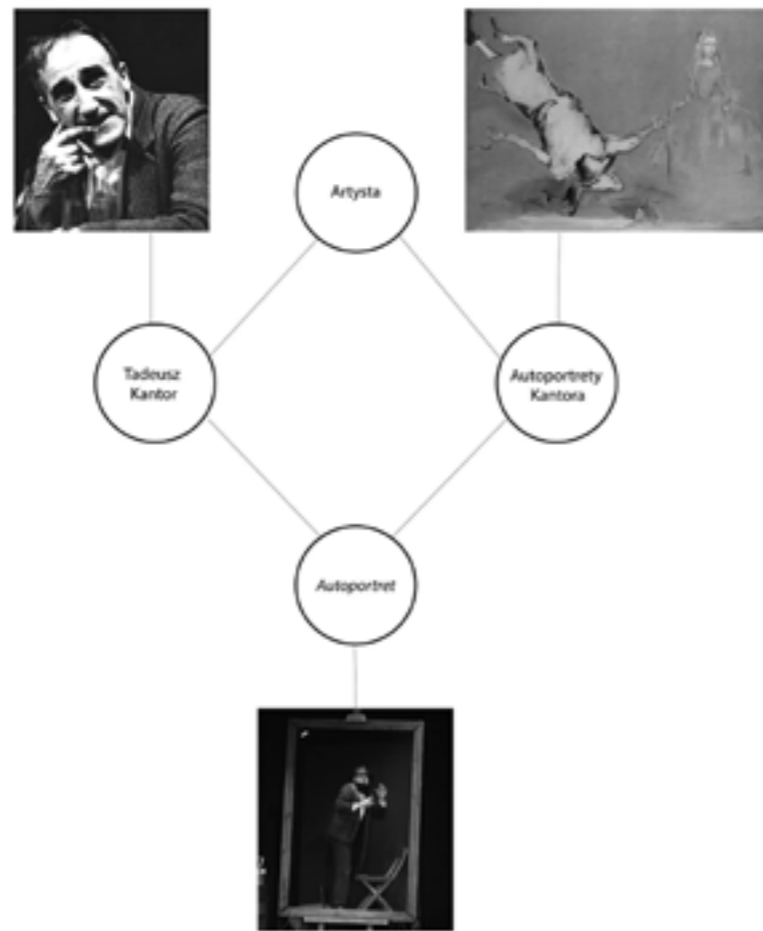
O N P N D – przykładem może być Sobowtór Ojca, który pojawia się w przestrzeni obrazu i kradnie Ojcu twarz. Co za tym idzie, rozpoczyna się gonitwa Ojca za Sobowtorem, który wyraźnie prezentuje publiczności z zadowoleniem skradzioną twarz. Przestrzeń duchów łączy dlatego, że jest odbiciem lustrzanym nieżyjącego ojca Kantora;

P N D – wspólną częścią przestrzeni publiczności i duchów jest kontekst – publiczność uwikłana w historię;

O N S N P N D – część wspólna wszystkich przestrzeni ilustruje właściwy amalgamat.

Tę skomplikowaną sytuację postaram się przybliżyć za pomocą diagramów ilustrujących obecne amalgamaty.

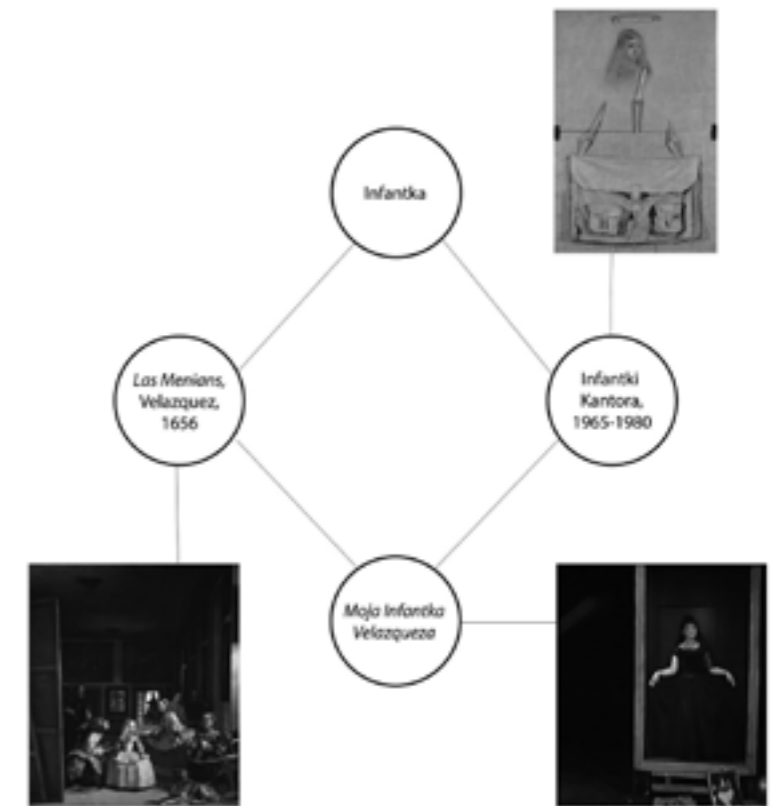
Diagram nr 1, Autoportret



Rozpatrzmy kontekst diagramu nr 1. Na scenie, po lewej stronie w stojącym na sztaludze obrazie znajduje się Autoportret Kantora. Artysta ubrany jest w czarny garnitur, białą koszulę, kapelusz i charakterystyczny czarny szal. Autoportret¹⁴ jak sama nazwa wskazuje jest odbiciem, wizerunkiem autora sztuki. Na scenie miał być również on, czego niestety nie doczekał, ponieważ po pierwszej próbie generalnej do spektaklu zmarł. Na scenie stał stolik z krzesłem, na którym miał siedzieć reżyser. Mamy już do czynienia z symbolicznie podwójną obecnością artysty. Aby jeszcze bardziej zwielokrotnić jego wizerunek na scenie, postanowił wprowadzić kolejną postać – Cień. Oczywiście jest to Cień autora sztuki, a zarazem cień Autoportretu. Całej sytuacji towarzyszy nagranie głosu Kantora, który czyta tekst otwierający spektakl. Oryginalny tekst leży na stoliku, przy którym miał siedzieć artysta. Jest on również czytany przez postać Autoportretu.

¹⁴ Źródłem ikonograficznym postaci Autoportretu jest namalowana postać Kantora z obrazu *Pewnego dnia weszła do mojego pokoju Infantka Velázquez* (1988).

Diagram nr 2, Infantka



Czynności, które wykonuje są zmultiplikowane i łączą się ze sobą. Postać Autoportretu to najsilniejsze stopienie znaczeń. Proponowanymi przestrzeniami wyjściowymi będzie: autentyczna postać Tadeusza Kantora, postać grającego go aktora oraz seria dwudziestu ośmiu autoportretów namalowanych w latach 1987-1990. Dziewięć z nich tworzy cykl *Dalej już nic* (1987-1988), sześć nosi tytuł *Cholernie spadam!* (1988-1990), jeden *Jestem niesiony przez dziewczynę* (1988), trzy *Nie zagląda się bezkarnie przez okno* (1988), dwa upamiętniają dwusetną rocznicę rewolucji francuskiej (1989), trzy zatytułowane *Mój dom* (1989), dwie repliki obrazów z *Żołdakiem napoleońskim i z Infantką* (1990), replika *Człowieka ze stołem* (1990) oraz ostatni autoportret *Jakaś postać wypadła z obrazu i okazało się, że była fikcją*¹⁵. W 1987 roku Kantor po raz pierwszy postanowił użyć siebie samego jako tworzywa do swojej sztuki jako *ready-made*. Widzimy, że „fizycznie” próbuje wejść do swojej twórczości. Zarówno w teatrze, gdzie podczas spektaklu jest obecny na scenie, jak i w malarstwie, domontowuje do płócien obrazów elementy z tworzyw sztucznych. Były to najczęściej plastikowe części ciała: ręce i nogi manekinów, które stają się rzeczywistym przedłużeniem jego wizerunku. Namalowana postać Kantora wychodzi z obrazu, w przestrzeń realną, co może się kojarzyć również z manekinami, które pojawiały się w jego teatrze.

Postać rzeczywista i namalowana współistnieją w ostatnim spektaklu. Autoportret przynależy do świata sztuki. Jednak ten „twór” opuszcza ramy obrazu, tak jakby nie mieścił się już w tej artystycznej przestrzeni.

¹⁵ Z. Gohubiew, „Mam wam coś do powiedzenia”. *Tadeusz Kantor – autoportrety*, Kraków 2000, s. 10.

¹⁶ Kantor, *Dalej już nic...*, s. 230.

(warto tu przypomnieć *Emballage Hołdu Pruskiego* według Jana Matejki, namalowany w 1975 roku). Od 1965 do 1981 roku powstało kilka obrazów-ambalaży Infantek, z realistycznie namalowanymi głowami i torbą listonosza w miejscu obfitej spódnicy¹⁷. Mamy tutaj do czynienia z wprowadzaniem do dzieła sztuki elementów rzeczywistości. Na obrazie z 1988 roku *Pewnej nocy weszła do mojego pokoju Infantka Velázquezowa*, Infantce towarzyszy Tadeusz Kantor w charakterystycznym kapeluszu, z rozwianym szalikiem i nieodłącznym papierosem. Ten wizerunek Kantora można uważać za źródło ikonograficzne postaci Autoportretu w omawianym spektaklu. W 1990 roku powstało kolejne płótno z Infantką: *Po raz drugi weszła do mojego pokoju Infantka Velázquezowa, tym razem wyraźnie zniecierpliwiona*, jednak tu przedstawienie sceny jest inne. We wnętrzu „pokoiku wyobraźni” widać nagiego, siedzącego na krześle przed sztalugą autora. Przed nim stoi Infantka, pozująca do obrazu. Na koniec, postać Velázquezowska pojawiła się w omawianym spektaklu. Można zaobserwować ewolucję jej przedstawienia w twórczości Kantora. Najpierw jako mocno inspirowany oryginałem, pokazywał młodzicutką dziewczynę zamkniętą w sztywnej sukni na stelażu. Następnie w ambalazach przełamował owo zamknięcie, zamieniając *verdugado* na torbę listonosza, wykonaną z lichego materiału, a z drugiej strony będącą częścią rzeczywistości wprowadzonej do obrazu. Natomiast po 1987 roku zaczął przedstawiać Infantkę jako żywą, delikatną dziewczynę, bez żadnego elementu zniewolenia czy przytwierdzenia.

Infantka w omawianym spektaklu zdaje się być wynikiem wizerunków z całej twórczości Kantora. Postać ta nie jest już małą dziewczynką ubraną w biel, lecz dojrzałą, eteryczną kobietą w czarnej sukni, której metalowy stelaż z jednej strony więzi ją niczym klatka, a z drugiej strony usztywnia ją w blichtrze ceremoniału dworskiego.

Tadeusz Kantor, artysta, malarz, performer, scenograf, twórca spektakli teatralnych wierzył w swobodne przenikanie się sztuk oraz ich ewolucję. Mówił: *Nie oddzielałem nigdy tych dwóch obszarów działania*¹⁸. *Naszymi idolami byli Mondrian, Malewicz i twórcy Bauhausu*. [Ale] *wtedy powiedzieliśmy sobie, że abstrakcja nie jest adekwatna do rzeczywistości nas otaczającej*. [...] *Myśmy wtedy [...] włączyli tę niebezpieczną realność do dzieła sztuki*¹⁹. Podsumowując próbę interpretacji fragmentów spektaklu *Dziś są moje urodziny*, powołałam się na tekst Mladena Ovadiji, zatytułowany *Teatr Informel Tadeusza Kantora i futurystyczne rozpoznanie materialności dźwięku/koloru/znaku*. Pisze w nim, następująco: [...] *wszystkie elementy przedstawienia – aktorzy, przedmioty, przestrzeń, tekst i dźwięki – pełnią funkcję elastycznego, plastycznego materiału, ukazującego zderzenie się emocji i wspomnień ze stanami i właściwościami materii*²⁰. Wskazuje również obecność amalgamatu w sztuce teatralnej Kantora, jako wynik hybrydyzacji sztuk, który rozpoczął się już w działalności futurystów. Dalej zwraca uwagę na techniczną stronę spektaklu. Mianowicie, przypominając sposób działania futurystów, w dalszej kolejności tasczystów, stwierdza, że Kantor przyjął jako metodę budowy spektaklu manierę zaczerpniętą od malarzy gestu. Mamy do czynienia z bardzo ciekawą konstrukcją dzieła sztuki będącego na pograniczu wielu przestrzeni znaczeniowych, wielu płaszczyzn czasoprzestrzennych, kontekstów, a także łączące w sobie konstrukcje dzieła sztuki malarskiej z dziełem teatralnym, zaś sam amalgamat kognitywny może być odpowiedzią na postmodernistyczne przemiany w sztuce, których znakomitym przykładem jest twórczość Tadeusza Kantora.

17 Infantka wedle Velázquezowa z cyklu *Persyflaże muzealne* (1966-1970).

18 T. Kantor, *Il teatro imposible*, w: *El Teatro de la Muerte*, red. D. Bablet, Buenos Aires 1984, s. 233, cyt. za: M. Ovadija, *Teatr Informel Tadeusza Kantora i futurystyczne rozpoznanie materialności dźwięku/koloru/znaku*, w: *Amalgamaty sztuki. Intermedialne uwikłania teatru*, red. J. Limon, A. Żukowska, Gdańsk 2011, s. 170.

19 K. Miklaszewski, *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*, Kraków 1989, s. 8.

20 Ovadija, dz. cyt., s. 170.



Adam Walas, z cyklu „Ludzina”

REGULACJE PRAWNE WYWOZU ZABYTKÓW ZA GRANICĘ

Prawna ochrona zabytków ruchomych w Polsce przed nielegalnym wywozem – zmiany w ustawie o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami

D

ziela sztuki jako dobra kultury stanowią dziedzictwo kulturowe narodu i z tego względu podlegają ustawowej ochronie ze strony państwa. Protekcja ta polega na podejmowaniu środków prawnych, mających głównie na celu przeciwdziałanie kradzieżom oraz nielegalnemu przywozowi i wywozowi dzieł sztuki poza granice państw.

Ochronie dzieł sztuki poświęcone są uregulowania prawne zarówno krajowe, jak i międzynarodowe. W sposób rygorystyczny traktowana jest sprawa wywozu dóbr kultury za granicę, co jest zrozumiałe szczególnie w kraju, takim jak Polska, gdzie ogromna liczba zabytków została w wyniku wojen zniszczona, zrabowana, czy też właśnie nielegalnie przetransportowana poza Rzeczpospolitą. Kradzieże i przemyt dzieł sztuki stanowią jedno z największych zagrożeń dziedzictwa kulturowego. Dotyczy to zarówno artefaktów w muzeach państwowych, kościołach, czy galeriach, ale także w prywatnych kolekcjach.

W lipcu 1993 r. weszła w życie *Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami*¹. Za jej pośrednictwem wprowadzono daleko idące zmiany, w stosunku do ustawy z 1962 r., w zakresie przepisów dotyczących wywozu zabytków za granicę. Przede wszystkim zmianie uległa podstawowa zasada regulująca te kwestie. Do czasu wprowadzenia ustawy, wywóz dóbr kultury z kraju na stałe był zabroniony. Można było jedynie starać się o pozwolenie na eksport zabytku w przypadku, gdy jego brak nie powodował uszczerbku dla dorobku kultury polskiej.

Kluczową jednak dla ochrony dóbr kultury przed nielegalnym wywozem okazuje się być *Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami dnia 23 lipca 2003 r.* (znowelizowana 18 marca 2010 r.). Jej głównym celem stała się liberalizacja przepisów dotyczących wywozu zabytków². Zgłoszone przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego zmiany miały na celu między innymi dostosowanie prawa polskiego do przepisów Unii

¹ Dz. U. Nr 162, poz. 1568.

² Dz. U. z 2010 r. Nr 75, poz. 474.

Europejskiej. Nie wprowadzono jednak żadnych zmian odnośnie wydawania pozwoleń na wywóz dzieł sztuki za granicę (art. 51, ust. 1 i 3)³. W związku z tym nadal obowiązują: jednorazowe pozwolenia na stały oraz czasowy wywóz zabytku za granicę, jak i wielokrotne pozwolenia indywidualne i ogólne na czasowy wywóz zabytku za granicę.

Pierwszą instancją, która wydaje pozwolenie jest Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków lub jego delegatura najbliższa miejscu zamieszkania ubiegającego się o dokument. W przypadku materiałów bibliotecznych pozwolenie wydawane jest przez Bibliotekę Narodową.

Jednakże gruntownej zmianie poddane zostały przede wszystkim przepisy dotyczące wywozu zabytków za granicę. W przypadku antyków eksportowanych na stałe wprowadzono katalog składający się z 15 kategorii. Wśród nich wyróżnia się między innymi: zabytki archeologiczne, które mają więcej niż 100 lat i wchodzą w skład zbiorów archeologicznych lub zostały pozyskane w wyniku badań archeologicznych bądź przyrodniczych odkryć; elementy stanowiące integralną część zabytków architektury, wystroju wnętrza, pomników, posągów i dzieł rzemiosła artystycznego, które mają więcej niż 100 lat; wykonane dowolną techniką i na dowolnym materiale dzieła malarstwa, które mają więcej niż 50 lat i ich wartość jest wyższa niż 40000 zł; zabytki wykonane na dowolnym materiale akwareli, gwaszy i pasteli, które mają więcej niż 50 lat i ich wartość jest wyższa niż 16000 zł; mozaiki oraz wykonane dowolną techniką i na dowolnym materiale rysunki, które mają więcej niż 50 lat i ich wartość jest wyższa niż 12000 zł; oryginalne dzieła grafiki i matryce do ich wykonania oraz oryginalnych plakatów, które mają więcej niż 50 lat i ich wartość jest wyższa niż 16000 zł; oryginalne rzeźby, posągi lub ich kopie wykonane tą samą techniką co oryginał, które mają więcej niż 50 lat i ich wartość jest wyższa niż 20000 zł; rękopisy, które mają więcej niż 50 lat i ich wartość jest wyższa niż 4000 zł; kolekcje o znaczeniu historycznym, paleontologicznym, etnograficznym lub numizmatycznym, których wartość jest wyższa niż 16000 zł⁴ oraz inne.

Z powyższego zbioru dzieł sztuki należy wyłączyć obiekty wpisane do rejestru zabytków oraz do inwentarzy muzealnych, a także te wchodzące w skład zbiorów publicznych, które stanowią własność Skarbu Państwa, jednostek samorządu terytorialnego czy też innych jednostek organizacyjnych zaliczanych do sektora finansów publicznych, których wywóz jest zakazany.

Wnioskując z powyższego, obowiązek uzyskania pozwolenia na wywóz uzależniony jest od wieku i wartości zabytku, w zależności od przypisania do wspomnianych kategorii. Warto nadmienić, iż eksport obiektów poniżej wskazanej wartości może odbywać się poza kontrolą organów konserwatorskich. Według artykułu 59. ust. 1 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami pozwolenia na wywóz za granicę nie wymagają także inne kategorie zabytków, tj. przywiezione z terytorium państwa niebędącego członkiem Unii Europejskiej, które są objęte procedurą odprawy czasowej lub procedurą uszlachetniania czynnego⁵; zabytki przywiezione spoza terytorium UE, które były objęte procedurą dopuszczenia do obrotu ze zwolnieniem od należności celnych przywozowych, jeżeli wywóz tych zabytków następuje przed upływem 5 lat od dnia dopuszczenia do obrotu; zabytki przywiezione z terytorium państwa członkowskiego UE na okres nie dłuższy niż 3 lata, jeżeli wywozu tych zabytków dokonuje się na terytorium państwa członkowskiego; zabytki przywiezione z zagranicy przez osoby korzystające z przywilejów lub immunitetów dyplomatycznych, w tym przywiezione w celu urzędzenia wewnątrz przedstawicielstw dyplomatycznych i urzędów konsularnych; dzieła twórców żyjących; zabytki przemieszczane przez terytorium Rzeczypospolitej Polskiej z terytorium UE na terytorium państwa niebędącego członkiem Unii Europejskiej i objęte kategoriami wymienionymi w załączniku do rozporządzenia Rady (EWG) nr 116/2009 z dnia 18 grudnia 2008 r. w sprawie wywozu dóbr kultury (Dz. Urz. WE L 39 z dnia 10.02.2009); zabytki, które posiadają potwierdzenie wywozu wystawione przez organ celny lub Straż Graniczną (zgodnie z art. 59 ust. 3 pkt 4 omawianej ustawy).

Wywóz zabytku w uzasadnionych przypadkach (np. jeśli cechy zabytku wskazują, że jego wywóz wymaga pozwolenia) może być uzależniony od okazania właściwemu

³ Ustawa z 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. z dnia 17 września 2003 r.)

⁴ Dz. U. Nr 75, poz. 474, art. 51. 1.

⁵ Zgodnie z regulacją zawartą w art. 121 § 1 pkt 1 i 2 Kodeksu celnego (Dz. U. nr 75 z 2001 r. poz. 802) oraz odpowiednich przepisach rozporządzenia Ministra Finansów w sprawie gospodarczych procedur celnych (Dz. U. nr 18 z 2001 r. poz. 214) procedura uszlachetniania czynnego pozwala na poddanie na polskim obszarze celnym jednemu lub większej liczbie procesów uszlachetniania:
– towarów niekrajowych przeznaczonych do powrotnego wywozu poza polski obszar celny w postaci produktów kompensacyjnych, bez obciążania tych towarów cłem lub stosowania wobec nich środków polityki handlowej (system zawieszni);
– towarów dopuszczonych do obrotu ze zwrotem lub umorzeniem cła należnego do zapłacenia za takie towary, jeżeli zostaną one wywiezione poza polski obszar celny w postaci produktów kompensacyjnych (system cel zwrotnych).

organowi dokumentu potwierdzającego fakt, że nie wymaga on stosownego pozwolenia. Takim dokumentem według art. 59. ust. 3 może być⁶: ocena wskazująca czas powstania zabytku wykonana przez instytucję kultury wyspecjalizowaną w opiece nad zabytkami, rzeczoznawcę ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, podmiot gospodarczy wyspecjalizowany w zakresie obrotu zabytkami na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej lub organ administracji publicznej.

Należy pamiętać, iż dokument oceny wskazującej czas powstania zabytku powinien zawierać takie dane jak: pieczęć instytucji wystawiającej go oraz miejsce, nazwę i datę wystawienia dokumentu; dane podmiotu dla którego został wystawiony; nazwę obiektu wywożonego z tytułem i jego wymiary; informację o tym kto jest autorem i kiedy powstał zabytek; opis materiału i techniki wykonania, cech charakterystycznych stanu zachowania zabytku; zdjęcie o wymiarach 10 x 15 cm; imię i nazwisko oraz podpis osoby sporządzającej dokument.

W przypadku dokumentów oceny czasu powstania zabytku podmiotem uprawnionym do ich wydania jest: organ administracji publicznej, czyli np. Wojewódzkie Urzędy Ochrony Zabytków i ich delegatury.

W przypadku gdy dokument oceny czasu powstania zabytku datowany jest np. na XIX w., służby graniczne mają prawo żądać okazania dokumentu stwierdzającego, że wartość dzieła sztuki jest niższa niż wartość progowa wskazana w ustawie, w związku z czym nie jest wymagane pozwolenie⁷.

Warto wspomnieć w tym miejscu, że wyceny antyków dokonywane są przez instytucje kultury wyspecjalizowane w opiece nad zabytkami, rzeczoznawcę ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego lub podmiot gospodarczy wyspecjalizowany w zakresie obrotu zabytkami na terytorium Rzeczypospolitej⁸. Wycena taka musi zawierać dane podobnie jak w przypadku oceny oraz dodatkowo informację na temat wartości rynkowej przedmiotu, czyli ceny jaką musiałby zapłacić nabywca chcący go kupić.

Ustawodawca określił także podmioty, które mogą wydawać wyżej wymienione dokumenty. Należą do nich: instytucje kultury wyspecjalizowane w opiece nad zabytkami, czyli np. muzea, rzeczoznawca ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, czy choćby podmiot gospodarczy wyspecjalizowany w zakresie obrotu zabytkami na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, czyli innymi słowy działające w naszym kraju antykwarjat, galerie, jak i domy aukcyjne⁹.

Istotnym dokumentem jest również faktura zawierająca dane pozwalające na identyfikację przedmiotu, wystawiona przez podmiot gospodarczy wyspecjalizowany w zakresie obrotu zabytkami na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej¹⁰. Warto pamiętać, iż dokument ten musi pozwalać na identyfikację wywożonego przedmiotu. W związku z tym, jego integralną częścią powinno być świadectwo autentyczności przedmiotu, na którym znajdowałby się np. nr faktury, zdjęcie zabytku, jego datowanie, itp.

Kolejnym dokumentem jest potwierdzenie wwozu zabytku na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, zawierające fotografię zabytku, wystawione w przejściach granicznych przez organ celny, a w przypadku jego braku przez organ Straży Granicznej. Potwierdzenie jest wystawiane jedynie wtedy, gdy z załączonych dokumentów umożliwiających jednoznaczną identyfikację zabytku oraz jego wiek i wartość wynika, że należy on do kategorii zabytków, o których mowa w art. 51 ust. 1¹¹. Potwierdzenie wwozu może być wystawiane jedynie na przejściach granicznych, czyli np. na lotniskach, w portach, czy na granicy z państwami nie będącymi członkami UE. Wystawia się go na podstawie np. faktury pozwalającej na identyfikację dzieła sztuki wykluczającą go jako przedmiot objęty w piętnastu wcześniej wymienionych kategoriach.

Należy wspomnieć także o ubezpieczeniu przewozu zabytku z zagranicy na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej¹². Dokument ten wystawiany jest za granicą i dotyczy tylko przewozu zabytku do Polski.

Należy pamiętać, że dokumenty honorowane w innych państwach, nie koniecznie są uznawane w naszym kraju, wyjątkiem są pozwolenia na wywóz zabytku¹³. W przypadku transportu z terytorium innego państwa członkowskiego Unii Europejskiej wystawiane jest ono dla najcenniejszych przedmiotów. Pozostałe zabytki podróżują dość swobodnie, choćby na podstawie ubezpieczeń, dowodów zakupów itd. lub wręcz bez dokumentów.

W tym miejscu warto wskazać na ust. 4 artykułu 51 omawianej ustawy, określono w nim bowiem, jakie zabytki nie mogą być wywożone na stałe¹⁴. Są to antyki wpisane do rejestru, ale także te wchodzące w skład zbiorów publicznych, które stanowią własność Skarbu Państwa, jednostek samorządu terytorialnego oraz innych jednostek organizacyjnych zaliczanych do sektora finansów publicznych. Zabytki znajdujące się w inwentarzach muzeów lub narodowym zasobie bibliotecznym również nie mogą opuścić terytorium Polski na stałe.

Mimo że do ścigania przestępstw przeciw zabytkom w przypadku nielegalnego wywozu zastosowanie mają przepisy kodeksu karnego, to przedmiot przestępstwa został określony w ustawie o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Przewiduje ona sankcje za eksport zabytków bez pozwolenia oraz w sytuacji wcześniejszego wywozu na podstawie pozwoleń czasowych i nie przywiezienia zabytku w okresie ważności pozwolenia.

W myśl artykułu 109 ustawy, *kto bez pozwolenia wywozi zabytek za granicę podlega karze pozbawienia wolności od trzech miesięcy do pięciu lat. Jeśli ww. działanie było nieumyślne, to sprawca podlega grzywnie, bądź karze ograniczenia lub pozbawienia wolności do lat 2*¹⁵.

Nowelizacja tejże ustawy aostrzyła także przepisy odnośnie powrotu zabytków wywożonych na pozwolenia czasowe. W myśl art. 113a, *Kto w terminie 14 dni od dnia upływu ważności pozwolenia, o którym mowa w art. 51 ust. 3, nie powiadomił o przywiezieniu zabytku na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, podlega karze grzywny*¹⁶.

Prawna ochrona dzieł sztuki przed nielegalnym handlem i wywozem poza granice Unii Europejskiej

Nieco inaczej przedstawia się kwestia wywozu dzieł sztuki poza granice wspólnoty Europejskiej. Tutaj największe zastosowanie ma Rozporządzenie (EWG) nr 3911/92 z dnia 9 grudnia 1992 r. w sprawie wywozu dóbr kultury. Określa ono bowiem procedury realizacji postanowień Komisji w sprawie wywozu dóbr kultury, mające być stosowane w Państwach Członkowskich oraz określa kategorie przedmiotów objętych ochroną. Ustala zasady współpracy między Komisją, a stosownymi jednostkami administracyjnymi odpowiedzialnymi za ochronę dóbr kultury w poszczególnych państwach Wspólnoty. Rozporządzenie to pozostawia dość duży margines swobody ustawodawstwu narodowemu Państw Członkowskich, nie wymagania zezwoleń, jak i odmowy ich wydawania. Pozwolenie ważne jest na obszarze całej UE i przedstawiane w odpowiednich urzędach celnych, które wskazane są przez Państwa Członkowskie i opublikowane w części „C” Dziennika Urzędowego Unii Europejskiej¹⁷ oraz w Internecie¹⁸.

W prawodawstwie unijnym istnieją trzy rodzaje pozwoleń na wywóz dzieł sztuki poza granice UE. Pierwszym jest pozwolenie standardowe, stosowane do każdego wywozu dóbr kultury, które podlega rozporządzeniu nr 3911/92. W Polsce pozwolenie takie wydawane jest przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Drugim jest szczególne pozwolenie otwarte, a obejmuje ono wielokrotny czasowy wywóz niektórych dóbr kultury, dokonywany przez konkretną osobę lub organizację. W Polsce wydawane jest przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków na okres nie dłuższy niż 5 lat. Trzecim rodzajem pozwolenia jest ogólne pozwolenie otwarte, które obejmuje każdy czasowy wywóz wszelkich dóbr kultury, będących częścią stałej kolekcji muzeum lub innej

¹³ Na podstawie www.nimoz.org.pl (pobrano 10.04.2011)– Omówienie zmian w ustawie o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami.

¹⁴ Dz. U. Nr 75, poz. 474, art. 51 ust. 4.

¹⁵ Ustawa z 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. z dnia 17 września 2003 r. art. 109 ust. 1-2).

¹⁶ http://nimoz.pl/aktualnosci_pliki/f-13-1219_KOBiDZ.pdf– Nowe zasady wywozu zabytków za granicę, s. 9. (pobrano 10.04.2011).

¹⁷ Council Regulation (EEC) No 3911/92 of 9 December 1992 on the export of cultural goods (2006/C 187/03).

¹⁸ http://eurlex.europa.eu/LexUriServ/site/en/oj/2006/c_187/c_18720060810en00100013_z_dn_13.04.2011.

instytucji. W Polsce wydawane jest przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków na okres do 5 lat. Natomiast wszystkie trzy pozwolenia w zakresie materiałów bibliotecznych wydawane są przez Dyrektora Biblioteki Narodowej.

Dodatkowo państwa członkowskie przekazują aktualny wykaz organów upoważnionych do wydawania pozwoleń na wywóz dóbr kultury, który publikowany jest w serii „C” Dziennika Urzędowego Unii Europejskiej¹⁹. Polska zamieściła 48 jednostek zajmujących się wydawaniem takich pozwoleń.

Wśród pozostałych aktów prawnych regulujących kwestię wywozu dzieł sztuki poza granice UW są: Rozporządzenie Komisji (EWG) nr 752/93 z dnia 30 marca 1993 r. ustanawiające przepisy w celu wykonania rozporządzenia Rady (EWG) nr 3911/92 w sprawie wywozu dóbr kultury; Rozporządzenie Komisji (WE) nr 1526/98 z dnia 16 lipca 1998 r. zmieniające rozporządzenie Komisji (EWG) nr 752/93 z dnia 30 marca 1993 r. ustanawiające przepisy w celu wykonania rozporządzenia Rady (EWG) nr 3911/92 w sprawie wywozu dóbr kultury; Rozporządzenia Komisji (WE) nr 656/2004 z 7 kwietnia 2004 r. zmieniające rozporządzenie (EWG) nr 752/93 o wykonywaniu rozporządzenia Rady (EWG) nr 3911/92 o eksporcie dóbr kultury (wersja polska); Rozporządzenia Komisji (WE) nr 656/2004 z 7 kwietnia 2004 r. zmieniające rozporządzenie (EWG) nr 752/93 o wykonywaniu rozporządzenia Rady (EWG) nr 3911/92 o eksporcie dóbr kultury (wersja angielska); Ustawa z dnia 16 listopada 2006 o opłacie skarbowej (Dz.U.06.225.1635); Rozporządzenie Rady (WE) nr 116/2009 z dnia 18 grudnia 2008 r. w sprawie wywozu dóbr kultury. Określają one wymogi formalne wydawania pozwoleń, wprowadzają nowe rodzaje formularzy wywozowych oraz ujednolicają kontrole na zewnętrznych granicach Wspólnoty.

Wymienione wyżej przepisy uzupełniają dodatkowo następujące akty prawa krajowego, które regulują wywóz zabytków za granicę: Ustawę z 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162, poz. 1568 ze zm.) znowelizowaną 18 marca 2010 r. oraz rozporządzenie Ministra Kultury z 19 kwietnia 2004 r. w sprawie wywozu zabytków i przedmiotów o cechach zabytków za granicę (Dz. U. Nr 84, poz. 789).

Obecne polskie regulacje dotyczące wywozu zabytków za granicę na stałe, są jednymi z najbardziej restrykcyjnych w Europie. Ustawowe obostrzenia w tej materii mają służyć skutecznemu zwalczaniu nielegalnego eksportu zabytków.

Przyczyn nielegalnego wywozu należy dopatrywać się w stale rosnącym na świecie popycie na dzieła sztuki. Według ekspertów, sztuka to inwestycja, na której nie można stracić.

Tekst powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. Andrzeja K. Olszewskiego.

¹⁹ Council Regulation (EEC) No 3911/92 of 9 December 1992 on the export of cultural goods (2006/C 187/02).



ROY LICHTENSTEIN: A RETROSPECTIVE

„Jak sztuka nowoczesna została uratowana przez Kaczora Donalda?”¹

W

następstwie drugiej wojny światowej nowa sytuacja polityczna zdawała się być bodźcem wstecznym dla środowisk kulturowych Europy. Wielu wybitnych artystów zdecydowało się na emigrację do Stanów Zjednoczonych, a Nowy Jork zastąpił Paryż jako nowa stolica sztuki współczesnej. Na scenę artystyczną zaczęli wypływać północnoamerykańscy malarze, stając naprzeciw wielowiekowemu dziedzictwu Starego Kontynentu. Podczas konfrontacji pomiędzy kulturą amerykańską i europejską różnice zdawały się znacząco uwydatniać. W miarę pogarszania się sytuacji w Europie całe środowisko artystyczne zaczęło szukać schronienia po drugiej stronie oceanu, Ameryka stała się nowym domem między innymi dla Pieta Mondriana, George Grosza, Maxa Ernsta czy Salvadora Dalego. Ich przybycie stało się impulsem dla rozwoju sceny artystycznej Stanów Zjednoczonych. Środowisko twórców i znawców sztuki poczuło na sobie obowiązek uratowania tradycji sztuki współczesnej. Ameryka była wówczas fabryką trendów nawiązujących do zwyczajów europejskich, jednak przystosowanych do amerykańskich standardów².

Okres lat 40. XX wieku, jako czas przemian i różnych insynuacji w sztuce dał początek Szkole Nowojorskiej, która skupiała artystów wokół koncepcji ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Ich prace zostały zdefiniowane jako nowe oblicze Ameryki, przez co zajmowały honorowe miejsce w największych nowojorskich galeriach, a sami byli silnie popierani przez krytykę oraz całe środowisko historyków sztuki. W ramach Szkoły Nowojorskiej możemy wyróżnić dwa nurty: *action painting*, który swoją istotę opierał na gwałtownym i spontanicznym akcie twórczym oraz *color field painting*, w którym najważniejszą rolę odgrywały barwy. Wielkoformatowe dzieła, antyfiguratywna estetyka, poszukiwanie abstrakcyjnych form wyrażania emocji to cechy, które łączyły oba te nurty. Jak to często bywa, w przypadku działań awangardowych i nowatorskich, przeważnie uznawanych za obrazoburcze, ekspresjonizm abstrakcyjny znalazł zarówno zwolenników, jak i przeciwników. Jednak bezdyskusyjnie przyczynił się do ugruntowania pozycji malarstwa amerykańskiego w świecie sztuki, w którym dotychczas wiodącą pozycję zajmowała sztuka europejska³.

Na tle tych przemian w sztuce, swoich sił próbowało wielu artystów, stawiających pierwsze kroki wśród środowisk kulturowych Stanów Zjednoczonych. Jednym z nich był Roy Lichtenstein, który w okresie wczesnej twórczości zajmował się abstrakcjonizmem⁴. Artysta długo zadawał sobie pytanie – czym tak naprawdę jest sztuka i w jaki sposób należy ją tworzyć? Jeden z jego najlepszych przyjaciół Allan Kaprow, twórca *Happeningu* uświadomił mu, że jego twórczość wcale nie musi być prezentacją zjawisk zachodzących w sztuce. Ta myśl wywarła największy wpływ na postępowania artysty⁵. Odtąd poszukiwał indywidualnego stylu, którym mógłby przekonać do siebie ówczesne społeczeństwo. Stał się obserwatorem dnia codziennego, zwracał uwagę na środki masowego przekazu – bujnie rozwijający się świat reklam, których twórcy kupują zwolenników prostymi sloganami, komiksy z banalną fabułą i pointą podaną na tacy oraz kreskówki. Spostrzeżenia dotyczące kultury popularnej znalazły natychmiastowe odzwierciedlenie w jego pracy twórczej. Namalowany w 1961 roku obraz *Spójrz Miki*, przedstawiający Kaczora Donalda i Myszki Miki łowiących ryby, okazał się być przełomowym w jego dotychczasowej karierze. Twórca metamorfoza artysty

wywołała natychmiastowe reakcje ze strony środowisk artystycznych – od zachwytów po stanowcze oburzenie. W 1964 roku amerykański magazyn *Life* poświęcił Lichtensteinowi artykuł zatytułowany: *Czy to najgorszy artysta w Ameryce?*, tym samym nie pozostawiając na artyście suchej nitki. Kolejne prace zaczęły już prosperować jako odrębny nurt w sztuce zwany *pop-artem*, a sam Lichtenstein stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych artystów drugiej połowy XX wieku.

Wystawa *Roy Lichtenstein: A Retrospective*, jak sama nazwa wskazuje, stanowi przegląd dzieł artysty ze wszystkich etapów pracy twórczej. Ekspozycję, która trwała od 21 lutego do 27 maja 2013 roku mogliśmy podziwiać w Tate Modern Gallery w Londynie. Podzielona była na trzynaście sal wystawowych, z których każda stanowiła oddzielny wątek podejmowany przez artystę w trakcie kariery.

Pop-artowa twórczość Lichtensteina była niekonwencjonalna, nie tylko ze względu na tematykę. Jego prace wyróżniały się charakterystycznymi regularnymi, małymi kropkami pokrywającymi niemal całe płótno. Artysta posłużył się metodą tzw. *benday dots*, która naśladuje przemysłową technikę wykonywania komiksów. Sama metoda polega na użyciu podstawowej palety kolorów, wyraźnego konturu, rastra drukarskiego (kropek), dzięki któremu osiąga się wrażenie istnienia półtonów już z niewielkiej odległości oraz stymulujące cienie, wprowadzające wrażenie głębi dzieła. Samo stosowanie tej techniki było apelem do abstrakcyjnych ekspresjonistów, dla których sposób malowania obrazu był gwałtownym i samodzielnym aktem. Lichtenstein uważał zaś, że proces twórczy powinien być zaplanowany i statyczny. Artysta tą metodą nawiązywał również do ówczesnego społeczeństwa, które na rzecz kultury masowej zrzekło się indywidualizmu, stało się zhomogenizowane i zmechanizowane. Ta technika była utożsamiana z osobą artysty. Lichtenstein stopniowo udoskonalał ją przy swoich kolejnych pracach i bez względu na rodzaj wykonywanego dzieła towarzyszyła mu ona do samej śmierci.

Pierwsza sala ekspozycji, nazwana *Brushstrokes*, stanowiła nawiązanie do pierwszej fazy twórczości. Komizm, jako jeden z głównych narzędzi artysty, witał nas już od progu. *Brushstrokes*, to nic innego, jak tylko próba sparodiowania abstrakcyjnego ekspresjonizmu, powodu chwały Ameryki lat 50. XX wieku. W przeciwieństwie do artystów wymienionego nurtu, takich jak Jackson Pollock, czy Willem de Kooning, Lichtenstein nie przedstawił tytułowych pociągnięć pędzla jako spontanicznego wyrazu uczuć artysty, ale raczej jako rezultat kontrolowanej pracy.

Pomimo rosnącej krytyki, Lichtenstein wcale się nie zniechęcał. Dalej brnął w świat kolorowych obrazków i wizerunków ówczesnej amerykańskiej pop-kultury. Co jednak najciekawsze, w toku przygotowań ekspozycji w Galerii Tate Modern wyszło na jaw, że artysta wcale nie był miłośnikiem komiksów. Nie był emocjonalnie związany z przedmiotami swojej pracy. Przygotowując kolejne dzieła, sięgał do gotowych egzemplarzy i wybierał obrazki, które według jego mniemania stanowiły najistotniejszy punkt w całej opowiedanej historii, a następnie przeprowadzał je na swój własny pop-artowy język. Te działania nie obeszły się jednak bez echa w świecie krytyków sztuki. Był oskarżany o plagiatowanie przez autorów książek, z których czerpał inspiracje. Jego dzieła były obrzucane poniżającymi wyzwiskami, określano je mianem żartu, niedorzeczności, czy bezwartościowości.

Kolejne lata przyniosły artyście zaskakujący rozgłos. Sam Lichtenstein podszedł z dystansem do burzy krzyków aprobaty i zniechęcenia, tworząc w 1962 roku dzieło o nazwie *Masterpiece*, które stanowiło żartobliwą aluzję do własnego sukcesu.

Rok 1963 wzbogacił dorobek artystyczny Lichtensteina o dzieła, które do dziś stanowią wizytówkę jego pracy twórczej. Opierając się na komiksie o tytule *All-American Man of War* i *Girls' Romances*, stworzył serię obrazów odnoszących się do melodramatycznych scen z udziałem kobiet, oraz drastycznych wojennych imaginacji ukazujących walecznych bohaterów. Te krótkie historie obrazują, jakie role przypisywano danej płci w ówczesnych środkach masowego przekazu. Jedna z sal ekspozycyjnych galerii Tate, nazwana: *Wojna i Romans* pozwalała nam przybliżyć tok myślenia amerykańskiego społeczeństwa trzeciej dekady XX wieku. Obrazy *Drowning Girl*, *Hopeless*, czy *Oh, Jeff... I Love You, Too... But...* nie tylko są synonimiczne ze względu na dramatyczne zbliżenie kobiecej twarzy, ale również na sens jaki

¹ A. Sookie, *Roy Lichtenstein. How modern art was saved by Donald Duck*, London 2013.

² P. G. Ponce de Leon, *Historia malarstwa*, Warszawa 2010, s. 234.

³ Tamże, s. 234.

⁴ N. Dunne, *Roy Lichtenstein*, New York 2012, s. 7-11.

⁵ S. Goldman Rubin, *Whaam! The art & life of Roy Lichtenstein*, New York 2008, s. 13-15.

niosą ze sobą banalne napisy w komiksowych chmurkach. Kobiety we wszystkich pracach są osamotnione, skonsternowane i przepełnione żalem z powodu nieobecności partnera⁶. W centralnej części sali widniał obraz w charakterze dyptyku o nazwie *Whaam!* Podchodząc na niewielką odległość od płótna czujemy się, jakbyśmy właśnie stanęli na polu walki i byli świadkami makabrycznych wydarzeń. W takie uczucia wprawia nas agresywna kolorystyka i sugestywne, onomatopeiczne wyrażenie, odnoszące się do tytułu obrazu. Ta batalistyczna scena ukazuje nam moment, w którym dzielny żołnierz likwiduje ognistym pociskiem swojego wroga.

Równoległe do prac inspirowanych współczesną kulturą wizualną, Lichtenstein rozpoczął dialog z artystami z przeszłości. Tworzył dzieła inspirowane twórczością rewolucyjnych artystów z przełomu XIX i XX wieku, przekładając je na język pop-artu. Te żywe reprodukcje dzieł skłoniły twórców wystawy do nazwania jednej z sali bardzo sugestywnym tytułem *Art about Art*. Na wstępie przed naszymi oczyma ukazywało się jedno z najbardziej rozpoznawalnych dzieł w historii malarstwa: seria trzech płócien przedstawiających *Katedrę w Rouen*. Stojąc w znacznej odległości, ulegamy wrażeniu, że są to impresjonistyczne dzieła powstałe pod koniec XIX wieku, autorstwa Claude Moneta. Podchodząc bliżej, widzimy małe, regularne kropki, tak dobrze nam znane z twórczości Roya Lichtensteina i czujemy się ofiarami jego żartu. Kolejny z obrazów znajdujących się w tej sali, nosi nazwę *Non-objective I*. Już tytuł sugeruje nam aluzję do neoplastycznych kompozycji Pieti Mondriana. Sam obraz to niemal dokładna kopia geometrycznych kształtów, jednak z zastosowaniem sieci kropek. W obrazie *Femme d'Algier*, Lichtenstein posłużył się wyraźną aluzją do dzieła Pabla Picassa, z powojennego okresu twórczości, zatytułowanego *Women of Algiers* z 1955 roku, który stanowi bezpośrednie nawiązanie do obrazu Eugène'a Delacroix. Przechodząc do kolejnej części sali, nie sposób nie zauważyć monumentalnego dzieła nawiązującego do hellenistycznej rzeźby *Grupa Laokoona*. Stając przed oryginałem, odczuwamy znaczący niepokój. Artysta w dosadny sposób chciał nam uświadomić okrucieństwo rozegranej sceny. Patrząc jednak na obraz Lichtensteina, doznajemy wrażenia lekkości. Kompozycja jest bardzo swobodna, a wielość barw, zarówno ciepłych jak i zimnych, wyzwala nas z uczucia lęku. Kolejną parafrazą w twórczości Lichtensteina jest portret kobiety namalowany w trzech odsłonach – pop-artowym, kubistycznym i abstrakcyjnym. W przeciwieństwie do „komiksowych banałów”, prace te spotkały się z ogromną pochwałą. Roy Lichtenstein został wówczas włączony do grupy artystów, nierozdzielnie związanych z dziedzictwem swoich poprzedników i oddającym, za pośrednictwem swoich prac, podziw i szacunek dla wielkich, malarskich autorytetów.

Tuż przed śmiercią Roy Lichtenstein odwrócił się od amerykańskiej pop-kultury, na rzecz sztuki Dalekiego Wschodu. W 1995 roku rozpoczął pracę nad pejzażami stylizowanymi na wzór malarstwa z czasów dynastii Song. Stworzył serię zaskakujących płócien, głęboko odróżniających się od jego wcześniejszej twórczości. Na tych subtelnym i horyzontalnych obrazach widzimy zdecydowaną przewagę natury nad człowiekiem. Niekiedy musimy z uwagą doglądać postaci rozmieszczonych na brzegu obrazu, które w całej kompozycji pełnią rolę miniaturowego sztafażu. Agresywne i podstawowe kolory znane nam z dotychczasowych prac ustąpiły miejsca delikatnym i zimnym pastelom. Pomimo tak znaczącej przemiany, autor nie dał nam zapomnieć o swoim duchu z okresu pop-artu. W dalszym ciągu płótno wypełnione jest mierzem niezliczonych kropeczek, które w tym przypadku nie służą tylko jako narzędzie do wypełniania kształtów, ale modelują kształty gór lub fal morskich, a także wprowadzają efekt światłocienia⁷.

Retrospektywa w Galerii Tate Modern dawała nam niepowtarzalną okazję aby przyjrzeć się warsztatowi Mistrza pop-artu. Każda sala prezentowała inną odsłonę twórczości artysty, uwidatniała jego talent, kreatywność, a także niezwykle warsztat. Dzięki doskonałej obserwacji, pomysłowości oraz znakomitemu poczuciu humoru, wszelkie instrumenty, z których czerpał inspirację zyskały nobilitację do rangi sztuki XX wieku. Jego konsekwencja i upór w wykonywaniu pracy sprawiły, że zamiast zostać zepchniętym na margines kulturowy – jak wielu artystów jego pokolenia – o jego prace zaczęły walczyć największe galerie sztuki na świecie. Ponadto przyczynił się do upowszechnienia zjawiska pop-kultury, która wcześniej była określana jako typ kultury praktykowany przez masy, powszechnie dostępny, a co za tym idzie – trywialny, nieskomplikowany, nie wymagający od społeczeństwa wkładu własnej pracy. Dzięki Lichtensteinowi, zyskała ona miano sztuki, a jego samego uczyniła jednym z największych artystów XX wieku.

⁶ Dunne, dz. cyt., s. 15-16.

⁷ Goldman Rubin, dz. cyt., s. 42-43.

Na następnej stronie: Adam Walas, z cyklu „Ludzina”





DOMINIKA MARIA MACIOS

SPRAWOZDANIE Z PROJEKTU INWENTARYZACJI CMENTARZA NA ROSSIE W WILNIE

Institut Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego już od kilkunastu lat bierze udział w pracach inwentaryzacyjnych polskich cmentarzy na Kresach. W tym roku, dzięki dofinansowaniu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki, rozpoczęto projekt *Cmentarz na Rossie w Wilnie. Badania inwentaryzacyjne, historyczne i językoznawcze*. Projekt prowadzony jest przez dr Annę Sylwię Czyż i dra Bartłomieja Gutowskiego we współpracy z badaczami z Polski i Litwy oraz doktorantami i studentami.

Zakres prac został rozpisany na trzy lata. W pierwszym roku zaplanowano dwumiesięczne prace inwentaryzacyjne na cmentarzu, w drugim miesięczny pobyt w Wilnie w celu sprawdzenia wykonanych prac i ewentualnej korekty oraz badania archiwalne, w trzecim prezentację wyników w postaci konferencji naukowej na temat polsko-litewskich relacji w kontekście wileńskiej Rossy, udostępnienie internetowej bazy cmentarza oraz wydanie publikacji z rezultatami badań.

Współpraca przy realizacji projektu:
dr Anna Długozima (Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego)
Paweł Drabarczyk (Abbey House)
Tomasz Jakubowski (Zamek Królewski w Warszawie)
Piotr Jamski (Instytut Sztuki PAN)
prof. Jakub Lewicki (Instytut Historii Sztuki UKSW)
Dominika Macios (Instytut Historii Sztuki UKSW)
Magdalena Olszewska (Instytut Historii Sztuki UKSW)
prof. Krystyna Syrnicka (Uniwersytet Pedagogiczny, Wilno)

oraz absolwenci, doktoranci i studenci historii sztuki, archeologii, historii i innych kierunków UKSW

oraz innych uczelni:

Kaja Adamczewska
Aleksandra Adamska
Kamila Banach
Paulina Berkieta
Anastazja Bierzgalska
Michał Bogucki
Monika Borowik
Aleksandra Borowska
Magdalena Bryk
Katarzyna Brzozowska
Zuzanna Buzow
Marta Caban
Joanna Cap
Piotr Chabiera
Natalia Charkiewicz
Michał Chelis
Sandra Domańska
Martyna Dwojak
Bolesław Galkowski
Monika Gałwa
Zuzanna Głuszczyk
Tomasz Gołaszewski
Dorota Gołębiewska
Karina Gręda
Justyna Horoch
Katarzyna Jachimowicz
Monika Jacygrad
Małgorzata Jaroszczyk
Marta Jedynek
Jan Juskowiak
Michalina Kardynał
Aleksandra Kaźmierak
Karolina Kołodziejczyk
Marianna Konarzewska
Rafał Krawczyński
Monika Krzepińska
Marlena Kucharska
Joanna Kulesza
Marta Kurec
Emilia Kurpińska
Karolina Kuzka
Jan Lewiński-Woźnica
Maja Lipiec
Katarzyna Lipińska
Magdalena Luto
Agnieszka Łońska
Natalia Łukasiewicz
Marta Marczak
Izabela Miecznikowska
Sylvia Możdżonek
Aleksandra Nasiorowska
Iza Niemira
Marta Norenberg
Magdalena Oleszak
Jan Orliński
Agnieszka Pabian
Małgorzata Pasięka
Magdalena Piecyk
Oliwia Pietras
Joanna Proskien
Olga Przybylińska
Agnieszka Robakiewicz
Elżbieta Sadoch
Paulina Sawicka
Katarzyna Skut
Weronika Soltysiak
Marcin Sosnowski
Urszula Staszko
Mariola Sztorc
Hubert Szulakowski
Łukasz Tarkowski

Tegoroczne prace rozpoczęły się 1 lipca i trwały przez dwa miesiące. Wzięło w nich udział stu wolontariuszy (studentów i doktorantów, między innymi z Instytutu Historii Sztuki, Instytutu Historii i Instytutu Archeologii). Podzieleni w dwuosobowe grupy pracowali po osiem godzin dziennie od poniedziałku do piątku, w dwutygodniowych „turnusach”.

W celu usprawnienia dokumentowania obiektów, sektory nekropolii podzielono na mniejsze. Każda grupa wykonywała opisy nagrobków, zdejmowała wymiary, sporządzała dokumentację fotograficzną oraz nadawała numer, który nanosiła na mapę podsektora wraz z oznaczeniem odpowiadającym typowi architektonicznemu obiektu.

Podczas tegorocznego wyjazdu, prace na Starej Rossie rozpoczęto w najdalej położonych sektorach cmentarza, systematycznie przesuając się do tzw. „Górki Literatów”. Na nekropolii sporządzono opisy wszystkich znajdujących się tam nagrobków, niezależnie od daty ich powstania oraz przynależności narodowej zmarłych. Natomiast na cmentarzu Nowa Rossa opracowano wszystkie założenia zrealizowane do 1945 roku oraz późniejsze, mające wysoką wartość kulturową i artystyczną. Łącznie wykonano około 13 000 opisów inwentaryzacyjnych.

Równolegle z pracami inwentaryzacyjnymi, stworzono komputerową bazę danych cmentarzy, do której wolontariusze po powrocie do Polski wprowadzili sporządzoną na Litwie dokumentację opisową oraz fotograficzną.

Prace prowadzone na Rossie znacznie różniły się od prac prowadzonych na cmentarzach dawnego województwa tarnopolskiego. Praca wymagała bardzo dużego skupienia, zwłaszcza przy nanoszeniu numeru i odpowiednim oznaczeniu nagrobka. W tym roku studenci po raz pierwszy nie zapisywali swoich notatek w zeszytach, ale pracowali na specjalnie w tym celu przygotowanych kartach inwentaryzacyjnych, dostosowanych do opisu założenia pomnikowych.

Największym zaskoczeniem w stosunku do inwentaryzacji z poprzednich lat były inne typy nagrobków. Przede wszystkim ścianki zwieńczone krzyżem, krzyże żeliwne na stelach i głazach oraz opaski w formie wieka trumny – formy bardzo rzadko spotykane na Podolu. Ze względu na ukształtowanie terenu, wiele założenia zostało wzmocnionych wysokimi opaskami lub dodatkowymi fundamentami, aby zabezpieczyć je przed osunięciem się ziemi (przez co bardzo łatwo można było je pomylić z często występującymi tam grobowcami). Prawidłowa identyfikacja była dużym wyzwaniem dla inwentaryzatorów. Zadziwiła też bardzo mała ilość realizacji rzeźbiarskich na cmentarzu.



Katarzyna Węglińska
Milena Wielgo
Anna Wigura
Paulina Wiśniewska
Paweł Włodarski
Agata Worsztynowicz
Agnieszka Woźniak
Łukasz Wójcik
Sebastian Wójcik
Paweł Zaborowski
Sandra Zagajna
Agnieszka Zaleska

Dziękujemy za pomoc w realizacji projektu:

Panu Jarosławowi Czubińskiemu, Ambasadorowi RP w Wilnie
Pani Grażynie Drémaité
Pani Magdalenie Frątczak
Pani dr Magdalenie Gutowskiej
Panu Wojciechowi Kalwatowi
Pani Alicji Marii Klimaszewskiej
Pani Zofii Macios
Pani Magdalenie Ślebiodzie
Pani Audronė Vyšniauskienė

Więcej informacji o projekcie na stronie internetowej:
rossa.sztuka.edu.pl

Utrudnienie w pracy stanowiły również zbrocza, które wymagały od inwentaryzatorów umiejętności zachowania równowagi w niełatwych warunkach terenowych. Pracom sprzyjał natomiast w miarę dobry stan zachowania nekropolii (brak wysokich i kłujących krzewów, z którymi często spotykaliśmy się na cmentarzach Podola).

Swoją dwumiesięczną pracą studenci wzbudzali zainteresowanie nie tylko polskich wycieczek, odwiedzających nekropolie, ale przede wszystkim mieszkańców Wilna. Litwini bardzo pozytywnie odnieśli się do prowadzonej przez nas działalności, udzielając wielu cennych wskazówek dotyczących pochowanych tam osób. Informacje na temat projektu ukazały się również w mediach wileńskich oraz na portalach kresowych. Dodatkowo zostaliśmy zaproszeni do zwiedzania placówki ambasady polskiej, która mieści się w pałacu Paca. Po zabytkowych wnętrzach oprowadził nas Ambasador RP na Litwie pan Jarosław Czubiński.

Projekt inwentaryzacji Rossy jest bardzo dużym przedsięwzięciem. Pierwszy etap i wykonanie zadań na czas było możliwe przede wszystkim dzięki wytrwałości i odpowiedzialności studentów, którzy pracując czasami w trudnych warunkach (upały, deszcze, brak toalety), spisali się znakomicie. Dzięki wynikom ich pracy można poprowadzić kolejne badania dotyczące kwestii artystycznych małej architektury funeralnej oraz jej historii. Pojawiły się także nowe wątki, między innymi problem lokalizacji kolumbariów, pierwotna lokalizacja alejek cmentarnych oraz związane z nią późniejsze zmiany w usytuowaniu poszczególnych nagrobków, kwestie działań wojennych prowadzonych na cmentarzu podczas II wojny światowej oraz sprawa wtórnego wykorzystania macew z cmentarza żydowskiego.

Dla wielu z nas współpraca przy inwentaryzacji Rossy była nie tylko kolejnym doświadczeniem przygotowującym nas do zawodu historyka sztuki, ale także szansą przyczynienia się do ocalenia od zapomnienia historii wielu ludzi pochowanych na wileńskiej nekropolii.

Zdjęcia z prac inwentaryzacyjnych na cmentarzu
Rossa w Wilnie, lipiec-sierpień 2013



ogłoszenia:

ZAPRASZAMY
DO WZIĘCIA UDZIAŁU
W KONFERENCJI

HISTORIA RZEMIOSŁA ARTYSTYCZNEGO NA PRZESTRZENI WIEKÓW

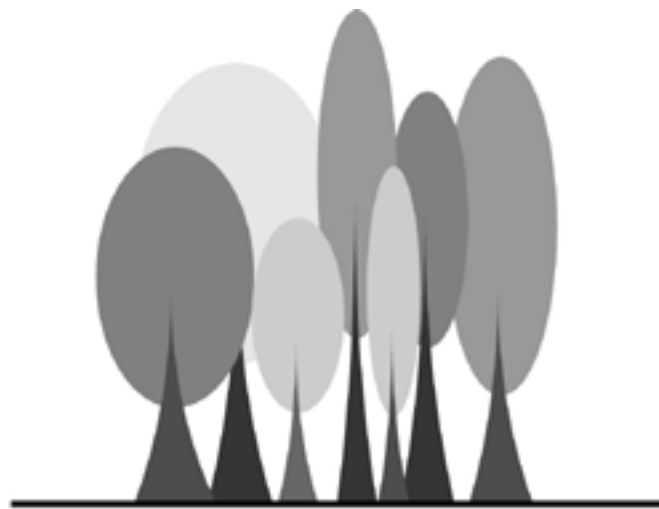
15-16 MAJA 2014 ROKU

WIĘCEJ INFORMACJI WKRÓTCE NA
STRONACH

KOŁA NAUKOWEGO STUDENTÓW
HISTORII SZTUKI UKSW
([KOLONAUKOWESH.S.WIX.COM/UKSW](http://kolonaukoweshs.wix.com/uksw))

I

INSTYTUTU HISTORII SZTUKI UKSW
([WWW.IHS.UKSW.EDU.PL](http://www.ihs.uksw.edu.pl))



LASU SPRZĄTANIA CZAS!

ZAPRASZAMY WSZYSTKICH CHĘTNYCH DO POMOCY W SPRZĄTANIU LASU

W OKOLICACH UKSW W SOBOTĘ 26 KWIETNIA 2014 ROKU

Organizatorzy:

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Samorząd Mieszkańców Młocin

Współpraca:

Urząd Dzielnicy Bielany m. st. Warszawy
[Facebook.com/lasywarszawy](https://www.facebook.com/lasywarszawy)
Galeria przy Automacie / Instytut Historii Sztuki UKSW
Koło Naukowe Sozologów UKSW
Samorząd Studentów UKSW

SZCZEGÓŁY JUŻ WKRÓTCE!