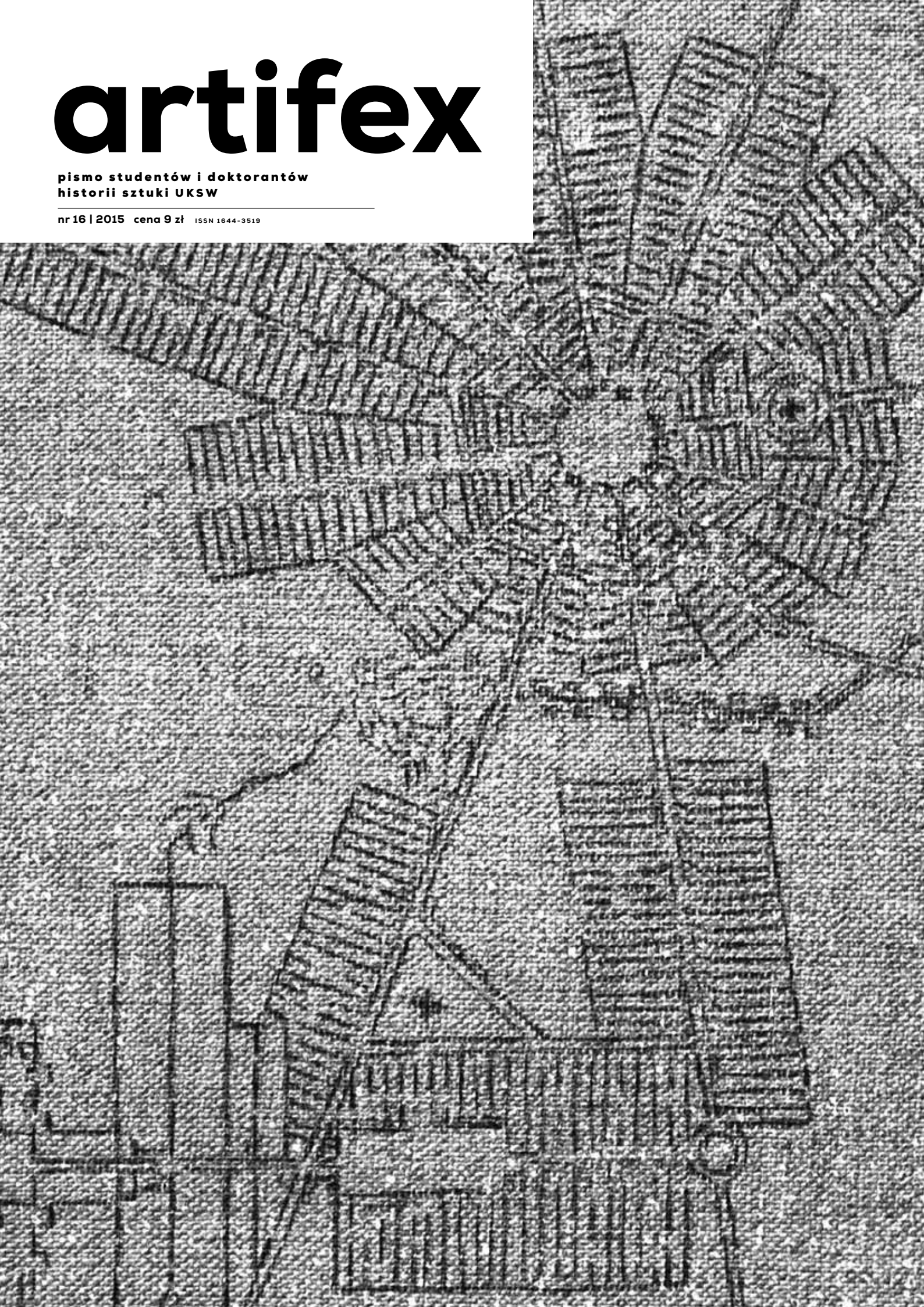


artifex

pismo studentów i doktorantów
historii sztuki UKSW

nr 16 | 2015 cena 9 zł ISSN 1644-3519



2. Katarzyna Jachimowicz
Malarstwo monumentalne.
Malowidła ściennie w apsydzie
zachodniej kolegiaty
w Tumie pod Łęczycą oraz
dawnym kościele Kanoników
Regularnych w Czerwińsku

8. Olga Cała
Wybrane zagadnienia
z emblematyki niderlandzkiej
i niemieckiej w epoce
nowożytnej, i ich odwzorowania
w sztuce terenów Pomorza

18. Paulina Wiśniewska
Fotografia *post mortem*.
Charakterystyka zjawiska
w oparciu o wybrane przykłady
dzieł ze zbiorów The Thanatos
Archive

30. Katarzyna Węglika
Pamięć miejsc kresowych.
Nowogródzczyzna

38. Katarzyna Lipińska
Sztuka zaangażowana
w przestrzeni miejskiej
Warszawy po roku 2000

46. Justyna Wróbel
Prawnoautorska „adopcja”.
Problematyka tzw. *dział osieroconych*

**51. Blanka Burnat
Zuzanna Potocka**
Recenzje wystawy.
*Wersal Marii Leszczyńskiej.
Sztuka dworska we Francji
XVIII wieku*

Oddajemy w Państwa ręce kolejny, szesnasty już numer *Artifexu*, zachęcając do zapoznania się z artykułami o różnorodnej tematyce.

Katarzyna Jachimowicz omawia ciekawy program ikonograficzny zachowanych romańskich malowideł ściennych kolegiaty pw. Najświętszej Marii Panny i św. Aleksego w Tumie pod Łęczycą oraz w dawnym kościele Kanoników Regularnych w Czerwińsku pw. Zwiastowania Najświętszej Marii Panny. Olga Cała prezentuje wybrane zagadnienie dotyczące emblematyki niderlandzkiej i niemieckiej, w kontekście sztuki luterańskiej, w epoce nowożytnej, na terenach obecnej północnej Polski. Paulina Wiśniewska przedstawia problem fotografii *post mortem*, której początki sięgają pierwszej połowy XIX wieku, natomiast największa popularność tego rodzaju sztuki przypada na drugą połowę wieku. Autorka prezentuje ciekawe przykłady znanych w tym czasie fotografii zmarłych. Omawia także stosunek ówczesnych ludzi do śmierci, a także ich fascynację jej tajemnicą. Katarzyna Węglika zabiera czytelników w podróż na Kresy. Wędrujemy z Autorką po Nowogródzczyźnie, poznając pokrótce historię miejscowości oraz zabytki, po których często pozostało jedynie wspomnienie. Katarzyna Lipińska, na przykładzie twórczości Joanny Rajkowskiej oraz Pawła Althamera, prezentuje *sztukę zaangażowaną*, powstałą na terenie Warszawy po 2000 roku. Justyna Wróbel przybliży problemy prawne związane z tzw. dziełami osieroconymi, czyli utworami o nieustalonym statusie prawnoautorskim. Dodatkowo, zachęcamy do zapoznania się z dwoma omówieniami wystawy *Wersal Marii Leszczyńskiej. Sztuka dworska we Francji XVIII wieku* prezentowanej na Zamku Królewskim w Warszawie.

Życzymy miłej lektury.

W imieniu Redakcji
Magdalena Olszewska

artifex

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

OPIEKA NAUKOWA:	dr Bartłomiej Gutowski
REDAKCJA:	Olga Cała Katarzyna Figura Paweł Drabarczyk Magdalena Olszewska Marta Rola
WSPÓLPRACA:	Alicja Kisiel Magdalena Piecyk
OPRACOWANIE GRAFICZNE:	Joanna Rzezak Piotr Karski
SKŁAD I ŁAMANIE:	Adam Gut
Odpowiedzialność za przestrzeganie praw autorskich reprodukcji ponoszą autorzy artykułów. Numer wydany dzięki dofinansowaniu przez Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.	
Na okładce: Iza Rogucka, <i>Krynki</i> , 2013, papier transferowy na płótnie, 24 x 18 cm, fot. archiwum artystki.	

30 września 2015 roku pracownicy IHS UKSW: prof. Jakub Lewicki, dr Anna Sylwia Czyż, dr Bartłomiej Gutowski otrzymali odznakę Zasłużony dla Kultury Polskiej przyznaną za wybitne osiągnięcia w upowszechnieniu i ochronie kultury. Wyróżnienia wręczył dyrektor Departamentu Dziedzictwa Kulturowego w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego Jacek Miler. Serdecznie gratulujemy!

Z przyjemnością informujemy, że prof. Zbigniew Bania oraz dr Anna Czyż, 21 listopada 2014 roku w Krakowie, podczas jubileuszu 80-lecia Stowarzyszenia Historyków Sztuki, otrzymali pamiątkowe medale SHS.

Serdecznie gratulujemy Paniom Katarzynie Chrudzimskiej-Uherze i Małgorzacie Wrześniak uzyskania stopnia naukowego doktora habilitowanego.

Czasopismo „Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art” (ISSN 1733-5787) wydawane przez Instytut Historii Sztuki UKSW pozytywnie przeszło proces ewaluacji IC Journals Master List 2013, której wynikiem jest przyznanie wskaźnika ICV (Index Copernicus Value) w wysokości 34.25 pkt. Uzyskana punktacja wyliczona została na podstawie złożonej przez Redakcję ankiety oraz oceny dokonanej przez specjalistów Index Copernicus. W ten sposób nie tylko potwierdzono wysokie znaczenie czasopisma „Series Byzantina”, które znalazło się na elitarnej liście, ale także doceniono wysiłki jego założyciela i redaktora prof. Waldemara Delugi.

Wyniki prac inwentaryzacyjnych projektu Cmentarz na Rossie w Wilnie przeprowadzone w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki są już dostępne na stronie <http://rossa.sztuka.edu.pl>. Badania były prowadzone pod kierunkiem pracowników Instytutu Historii Sztuki UKSW we współpracy z badaczami z Polski i Litwy oraz doktorantami i studentami. Projekt rozpoczęto w 2013 roku, a zakończenie nastąpi w 2016 roku.

Ostatnio ukazały się następujące publikacje książkowe pracowników IHS UKSW:



Małgorzata Wrześniak
Florencja – muzeum.
Miasto i jego sztuka w oczach polskich podróżników
Kraków 2013



Małgorzata Wrześniak wspólnie z **Katarzyną Flader-Rzeszowską, Dagmarą Jaszewską, Witoldem Kaweckim, Beatą Kłoczek di Biasio, Elżbietą Mazur, Norbertem Mojżymem, Janem Stanisławem Wojciechowskim, Dominiką Żukowską-Gardzińską**

Miejsca teologiczne w kulturze wizualnej
Kraków-Warszawa 2013



Małgorzata Wrześniak wspólnie z **Katarzyną Flader-Rzeszowską, Dagmarą Jaszewską, Witoldem Kaweckim, Beatą Kłoczek di Biasio, Elżbietą Mazur, Norbertem Mojżymem, Janem Stanisławem Wojciechowskim, Dominiką Żukowską-Gardzińską**

Wierzyć i widzieć
Sandomierz 2013

Knechtsteden (Nadrenia), *Maiestas Domini*, malowidło ściennie w apsydzie zachodniej kościoła Premonstratensów, XII w., fot. za: T. Dobrzeński, *Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polską związanych. Część trzecia*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, R. XIX, 1975, s. 143



Psalterium nocturnum z opactwa cysterek w Trzebnicy, fragment miniatury *Deesis-Sąd Ostateczny*, 1 poł. XIII w., fot. za: R. Mazurkiewicz, *Deesis*, Kraków 1994

portalem z półkolistym tympanonem, w polu którego zachowała się, wykonana w XII w., grupa rzeźbiarska przedstawiająca tronującą Marię z Dzieciątkiem, adorowanych przez dwa anioły z symbolami Zwiastowania (lilia) i Męki Chrystusa (krzyż) w dłoniach³.

Część badaczy przypisuje powstanie kościoła inicjatywie arcybiskupa gnieźnieńskiego, Janika oraz wdowy po Bolesławie Krzywoustym, księżnej Salomei, którzy wraz z książętami juniorami (w następstwie rozbitcia dzielnicowego) skupili wokół siebie opozycję wobec stolicy senioralnej w Krakowie i urzędującego w niej seniora. Potwierdzeniem tego były organizowane w Łęczycy częste zjazdy o charakterze politycznym i kościelnym. W tym kontekście nie bez znaczenia wydaje się być również i to, że tumska realizacja swoim układem nawiązywała do drugiej katedry na Wawelu. Niewykluczone też, że w początkowej fazie wznoszenia nowej świątyni, jednym z doradców księżnej był biskup płocki Aleksander z Malonne⁴.

W latach 1161-1294 kolegiata funkcjonowała w romańskim kształcie. U schyłku XIII w. książę litewski Witenes najechał ziemię łęczyczą, niszcząc okolicę i pałac kościół. Zniszczeniu uległo wówczas jego wnętrze, natomiast ocalały mury zewnętrzne. Kolejny pożar miał miejsce w 1475 r. W trakcie odnawiania, wnętrzu nadano formy gotyckie. Prace związane z rozbudową trwały z przerwami, do XX w. W wyniku działań wojennych w latach 1939-1945 obiekt zniszczono, zaś obecny stan jest wynikiem prac prowadzonych pod kierunkiem architekta Jana Koszyc-Witkiewicza⁵.

W 1952 r. na terenie świątyni Karol Dąbrowski odkrył polichromię⁶. Malowidło, wykonane techniką *al fresco*, znajduje się w konsze apsydy zachodniej. Dzieło powstało prawdopodobnie przed zjazdem i konsekracją kościoła w Tumie w 1161 r., w obecności książąt: Bolesława Kędzierzawego i Henryka Sandomierskiego⁷.

Nieznanym autor dwustrefowej dekoracji malarskiej przedstawił, w jej części górnej, tronuującego i błogosławiącego Chrystusa w trójpaśmie mandorli, z gwiazdami wewnątrz. Zbawicielowi towarzyszą: stojąca po jego prawej stronie Maria, z uniesionymi ku górze rękami, po lewej zaś, w podobnej pozycji – św. Jan Chrzcziciel. Te trzy postacie tworzą razem scenę *Deesis*. W pobliżu, dodatkowo umieszczono wyobrażenia czterech tetramorfów z głowami: orła, wołu i lwa oraz człowieka. Istoty te mają po dwie pary skrzydeł z oczami i ustawione są na osiach łączących cztery koła. W dolnej części malowidła, widnieją zarysy półpostaci w nimbach, zapewne dwunastu apostołów, z których, ze względu na zły stan zachowania tej części dekoracji, zachowało się jedynie sześć figur. Całość kompozycji tworzy tzw. *Maiestas Domini*.

Józef Dutkiewicz, w artykule poświęconemu tumskiej polichromii, zwrócił uwagę na sposób ujęcia obrazowanej tu wizji apokaliptycznej i łączy ją z tzw. „typem liturgicznym”⁸, który, według niego, wykształcił się na Wschodzie i był wykorzystywany głównie w kaplicach egipskich klasztorów V w. Jako przykład wskazał kaplicę XXVI klasztoru Apollina w Bawit, niszę klasztoru Jeremiasza w Sakkara, a także apsydę gruzińskiego kościoła Dawido-Geredja w grocie Dodo. Autor wyobrażenie *Maiestas Domini* wiąże nie tylko z wizją apokaliptyczną. Jego zdaniem Chrystus-Sędzia, wraz z towarzyszącymi mu apostołami, przypomina cesarza w otoczeniu dworu, a taki sposób przedstawienia Chrystusa na majestacie był niezwykle popularny w jedenasto- i dwunastowiecznej Europie. Jak podkreślił badacz, przedstawiony typ, określaniany mianem *cesarskiego lub imperatorskiego*⁹,

MALARSTWO MONUMENTALNE Malowidła ściennie w apsydzie zachodniej kolegiaty w Tumie pod Łęczycą oraz dawnym kościółce Kanoników Regularnych w Czerwińsku

KATARZYNA JACHIMOWICZ

M

Malowidło ściennie w apsydzie zachodniej kolegiaty w Tumie pod Łęczycą

Jednym z czołowych dzieł architektury romańskiej w Polsce jest kolegiata pw.

Najświętszej Marii Panny i św. Aleksego w Tumie pod Łęczycą. Budowę rozpoczęto w latach 40. XII w., konsekracji dokonano w 1161 r.¹ Ten oblicowany granitową kostką kościół jest trójnawową, filarową bazyliką emporową bez transeptu z wyodrębnionym prezbiterium zamkniętym apsydą, z niewielką apsydiolą na osi. Nawy boczne, od wschodu również posiadają apsydy, a do ścian bocznych, od strony północnej i południowej, przylegają dwie cylindryczne wieże. Nawę główną od zachodu zamyka szeroka apsyda oraz dwie, dostawione do naroży korpusu, kwadratowe wieże. Umiejscowione w północnej ścianie nawy bocznej wejście do kościoła² obramiono profilowanym i bogato dekorowanym

1. Budowlę wzniesiono na miejscu istniejącego tu w okresie przedromańskim, prawdopodobnie opackiego kościoła Benedyktynów. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, F. Sulimierski, W. Walewski, t. 12, Warszawa 1880-1914, s. 621, [hasło: Tum].

2. Wejście główne i portal osłania wzniesiona w 1569 r. kruchta. Z. Świechowski, *Architektura romańska w Polsce*, Warszawa 2000, s. 261.

3. Portal główny w Tumie zaliczany jest do jednych z najlepiej zachowanych zespołów portalowych w Polsce. Z. Świechowski, *Sztuka Polska. Romanizm*, Warszawa 2004, s. 234.

4. J. Zachwatowicz, *Architektura*, w: *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*, red. M. Waliński, Warszawa 1971, t. 1, cz. 1, s. 114; M. Waliński, *Dekoracja architektury i jej wystrój artystyczny*, w: *Sztuka polska...*, s. 203-205; Z. Świechowski, *Sztuka romańska w Polsce*, Warszawa 1990, s. 31.

5. Z. Świechowski, *Budownictwo romańskie w Polsce. Katalog Zabytków*, Wrocław 1963, s. 298-305.

6. Tamże, s. 303.

7. J. E. Dutkiewicz, *Romańskie malowidła ściennie w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. 28, 1966, nr 3-4, s. 287.

8. Tamże, s. 285-286.

9. Tamże.



Salzburg, *Biblia Gebharda z opactwa Admont w Styrii*, miniatura *Maiestas Domini z tetramorfami*, 2. poł. XII w., fot. za: Dobrzeński, dz. cyt., s. 138

miał związek z *umacniającym się stanowiskiem i wyobrażeniem władcy i przyjął się także w ośrodkach władzy książęcej i siedzibach władców grodowych*¹⁰. Rozwiązanie to można odnaleźć między innymi w rzymskiej bazylice S. Maria in Domnica, kościołach S. Angelo w Formis oraz śś. Piotra i Pawła w Niederzell na wyspie Reichenau¹¹.

Umieszczenie środkowej grupy *Deesis* w zachodniej partii kolegiaty w Tumie nie było przypadkowe. Ta przestrzeń, w średniowiecznych kościołach Europy zarezerwowana była dla przedstawień *Sądu Ostatecznego* ze wskazaniem na stojących po obu stronach Chrystusa Marii oraz św. Jana Chrzciciela jako orędowników i pośredników ludzkości¹². Na Wschodzie najstarszym przykładem jest pochodząca z początku X stulecia polichromia pokrywająca konchę zachodniej apsydy gruzińskiego kościoła w Ateni koło Gori. W Europie Zachodniej i Środkowej scena *Deesis*, jako istotna część *Sądu Ostatecznego* pojawia się dopiero w XII w., o czym świadczą między innymi mozaika w katedrze w Torcello we Włoszech (przed 1200 r.) oraz malowidło w apsydzie kościoła pw. śś. Piotra i Pawła w Alberchticach na terenie Czech (3. ćw. XII w.)¹³. Jednocześnie, analizując zachodni chór tumskiej kolegiaty, badacze podkreślili jego szczególne przeznaczenie.

Tu znajdował się ołtarz Salwatora, a także miejsce pochówku duchownego, związane go prawdopodobnie z fundacją bazyliki. Na tym miejscu odprawiano rocznicowe msze żałobne za duszę zmarłego¹⁴. W obszernej publikacji poświęconej *Maiestas Domini*, Tadeusz Dobrzeński przyznaje, że lokalizowanie w partii zachodniej grobów, należących do wysokich rangą dostojników kościelnych oraz świeckich dobroczyńców, nie było wyjątkowe. Uczony, szukając, pod względem funkcjonalnym, wzorów dla tej części bazyliki w Tumie – jej wyposażenia i dekoracji, dostrzegł bliskie związki z dziełami powstałymi na terenie Niemiec, w Nadrenii. Zwrócił szczególną uwagę na apsydę zachodnią kościoła Premonstratensów w Knechtsteden¹⁵. Na tym miejscu znajdował się nagrobek akwizgrańskiego proboszcza Alberta von Sponheim, inicjatora ostatniej fazy budowy świątyni i fundatora fresku, przedstawiającego Chrystusa na majestacie w otoczeniu świętych Piotra i Pawła, symboli czterech ewangelistów oraz pozostałych apostołów. Duchowny ten, o czym świadczy napis na malowidle, upamiętnił również siebie, umieszczając u stóp Chrystusa, w błagalnej pozie, niewielką postać męską w habicie¹⁶. W przeciwieństwie do polichromii w Tumie, nie odnajdziemy tu postaci Marii i św. Jana Chrzciciela. Zjawisko zastępowania ich innymi patronami lub świętymi w Europie Zachodniej występowało bardzo często; tendencje te nasiliły się szczególnie w okresie późnego średniowiecza. W Anglii, miejsce zarezerwowane dla św. Jana wielokrotnie zajmował św. Piotr, co interpretowano jako swoistą rywalizację między rytem wschodnim, którego przedstawicielem był Jan Chrzciciel, a zachodnim, reprezentowanym przez Księcia Apostołów. We Francji i Skandynawii, Prodomosa zastępował św. Jan Ewangelista¹⁷. Wizerunki Marii i św. Jana Chrzciciela, a także tetramorfów, pojawiają się w sztuce bizantyńskiej, i tam, zdaniem Dobrzeńskiego, należy szukać związków ikonograficznych. Jednocześnie autor zauważył, że nawiązujący do wizji proroka Ezechiela¹⁸ motyw tetramorfów i połączonych kół, nie był wcześniej znany w sztuce zachodnioeuropejskiej. To dzięki znajdującym się na Wschodzie ośrodkom, zwłaszcza w Syrii, poruszany w malarstwie monumentalnym i miniaturowym apokaliptyczny wątek ze Starego Testamentu, przeniknął do świata zachodniego, w którym odczytywano go jako *symbol poczwórnej zbawczej działalności Chrystusa*¹⁹. Szukając analogii dla łęczycyckiego malowidła, Dobrzeński zwrócił uwagę na powstałą w 2. poł. XII w. w Salzburgu *Biblię Gebharda* z opactwa Admont w Styrii – środowiska będącego wówczas pod silnymi wpływami bizantyńskimi. Na jednej z biblijnych kart nieznanego z imienia iluminator ukazał siedzącego na łuku Chrystusa w mandorli, w obecności stojącego w ukłonie anioła i leżącego na ziemi proroka. Na miniaturze autor umieścił również cztery cherubiny-tetramorfy, które, podobnie jak na fresku w Tumie, posiadają głowy: człowieka, wołu, lwa i orła. Kolejność ich przedstawienia, podkreśla Dobrzeński, odpowiadała porządkowi tajemnic chrystusowych, tj. narodzeniu,

10. Tamże.

11. Tamże.

12. Świechowski, *Sztuka Polska...*, s. 271.

13. R. Mazurkiewicz, *Deesis*, Kraków 1994, s. 89-90.

14. T. Mroczko, *Polska sztuka przedromańska i romańska*, Warszawa 1978, s. 134; Świechowski, *Sztuka romańska...*, s. 30.

15. T. Dobrzeński, *Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polską związanych. Część trzecia*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, R. XIX, 1975, s. 149-152.

16. Tamże, s. 150-151.

17. Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 82-83.

18. Ez 1,1-28; 10,1-22.

19. Dobrzeński, dz. cyt., s. 112-142.



Tum pod Łęczycą, *Deesis-Maiestas Domini*, malowidło ściennie w apsydzie zachodniej kolegiaty pw. NMP i św. Aleksego, ok. 1161 r., fot. M. Gartkiewicza, za: Z. Świechowski, *Sztuka Polska. Romanizm*, Warszawa 2004, s. 272

20. Tamże, s. 137-138.

21. Świechowski, *Sztuka Polska...*, s. 271.

22. Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 132-134, 170 i nn.

23. T. Mroczko, *Czerwiński romański*, Warszawa 1972, s. 8-9.

24. Tamże, 22-30; Walicki, dz. cyt. 201-203; Świechowski, *Sztuka Polska...*, s. 232-234.

śmierci, zmartwychwstaniu i wniebowstąpieniu²⁰. Powyższy pogląd podzielił Zygmunt Świechowski, który dodatkowo przywołał tu postać Ruperta z Liège – dwunastowiecznego erudyty i teologa, komentatora *Księgi Ezechiela*. Na podstawie treści ikonograficznych uczony dodatkowo ustalił, że źródłem inspiracji dla twórcy tumskiego malowidła mogła być, wykonana po 1153 r., iluminowana strona z *Biblii* należącej do premonstratenskiego opactwa we Floreffe nad Mozą w pobliżu Liège²¹. W Polsce, realizacja tematu *Deesis* i *Maiestas Domini* nie ograniczyła się wyłącznie do polichromii w Tumie. Odkryte, w trakcie prowadzonych prac konserwatorskich, fragmenty sugerują, że podobne dzieła malarstwa ściennego mogły istnieć między innymi w kościołach pw. śś. Andrzeja Świerada i Benedykta w Tropiu (1. poł. XII w.), Ścięcia św. Jana Chrzciciela w Siewierzu (około połowy XII w.) i św. Jana Chrzciciela w Mościsku (XIII w.). Wspomnieć należy również o powstałym w latach 40. XIII w. *Psalterium nocturnum* z opactwa cysterek w Trzebnicy, a także staropolskim piśmiennictwie religijnym, z których największymi wyrazicielami idei *Deesis* jest legenda o błogosławionej Kindze oraz *carmen patrium – Bogurodzica*²².

Malowidła ściennie w dawnym kościele Kanoników Regularnych w Czerwińsku, obecnie kościół pw. Zwiastowania Najświętszej Marii Panny i klasztor Salezjanów

Najstarszym zachowanym dokumentem, wystawionym dla Czerwińska, jest bulla protekcyjna papieża Hadriana IV z 1155 r., z której dowiadujemy się, że w ośrodku istniał już kościół pw. Panny Marii z klasztorem Kanoników Regularnych. Konwent swoją obecność na Mazowszu oraz fundację całego założenia zawdzięczał biskupowi płockiemu Aleksandrowi z Mallone, którego związki z diecezją w Liège sugerują, że bracia zakonnicy mogli pochodzić z tamtejszego opactwa pw. św. Idziego. Na podstawie piętnasto- i szesnastowiecznych kopii dokumentów ustalono również, że udział w fundacji mieli książęta Henryk Sandomierski i Bolesław Kędzierzawy²³.

Wznoszona w latach 1129-1155 świątynia pw. Zwiastowania Najświętszej Marii Panny jest trójnawową, orientowaną bazyliką bez transeptu, z wyodrębnionym i półkolistym zamkniętym prezbiterium, z parą kaplic po jego bokach. Od zachodu, korpus nawowy zamyka dwuwieżowa fasada wraz z gotycką kruchtą, wewnątrz której znajduje się dwunastowieczny portal główny. Częściowo zrekonstruowany w latach 1907-1913 przez Stefana Szyllera, zdaniem badaczy zaliczany jest do jednych z najważniejszych zabytków monumentalnej konstrukcji portalowej w Polsce²⁴.

Pierwszą poważną przebudowę kościoła przeprowadzono w 1. poł. XIII w., kiedy przekształcono wschodnią część południowej nawy bocznej. Następne zmiany nastąpiły w latach 70. XIII w., dzięki zapoczątkowanym przez biskupa chełmińskiego Wernera pracami na terenie klasztoru. W 1328 r. pożar strawił wnętrze bazyliki, w wyniku czego rozpoczęła jej modernizację w duchu gotyku. Rozbudowa trwała do XVI w. i obejmowała partię



Czerwińsk, fasada główna kościoła pw. Zwiastowania NMP, XII w., fot. K. Węglińska



Czerwińsk, malowidła ściennie na wschodniej ścianie kaplicy południowej, sceny ze Starego i Nowego Testamentu w kościele pw. Zwiastowania NMP, XIII w., fot. K. Węglińska



Czerwińsk, malowidła ściennie na wschodniej ścianie kaplicy południowej, sceny ze Starego i Nowego Testamentu w kościele pw. Zwiastowania NMP, XIII w., fot. K. Węglińska

wschodnią kościoła (przedłużenie prezbiterium), a także dobudowę przedsionka. Ostatnia faza prac datowana jest na lata 1622-1633, kiedy urząd opata sprawował Mikołaj Szyszkowski, który świątynię *naprawił i dodał sklepienia ceglane w świetniejszym stanie oddał ponownie*²⁵. Remont prowadzono do ponownej konsekracji w 1651 r. i później z przerwami, aż do 1819 r., tj. do czasu, kiedy dokonano kasy zakonu kanoników regularnych. Na ich miejscu osadzono, sprowadzone z Płocka, norbertanki, które przebywały w Czerwińsku do 1902 r. Od lat 20. XX w., opiekę nad zabudową kościelno-klasztorną sprawują nieprzerwanie ojcowie salezjanie²⁶.

Podczas prac konserwatorskich prowadzonych na terenie świątyni w 1951 r. Karol Dąbrowski odkrył dwa, pochodzące z XIII w., malowidła. Pierwsze z nich, pierwotnie umiejscowione na ścianie tęczowej, po jego uprzednim zabezpieczeniu i zdjęciu, przeniesiono na południową ścianę kaplicy południowej. Na podstawie niewielkich, ocalałych fragmentów, badacze przyjmują, że dekoracja mogła przedstawiać scenę *Ukrzyżowania* lub *Sądu Ostatecznego*. Bardzo zły stan zachowania polichromii pozwolił rozpoznać jedynie pozostałości nimbu i płaszcza Marii, atrybuty Męki Pańskiej oraz fragmenty kolistych obręczy ujmujących zamknięte w medalionach sceny, z których najbardziej czytelny jest wątek związany z *Umyciem rąk*. Szukając wzorców dla malowidła, Teresa Mroczo zwróciła uwagę, że motyw Arma Christi pojawił się w kościele pw. św. Jerzego w Oberzell na wyspie Reichenau, gdzie elementem świadczącym o męce Chrystusa są przebite dłonie i anioł z drzewem krzyża, nato-

miast kompozycję medalionową autorka odnosi do ikonografii *Sądu Ostatecznego*, pojawiającej się w miniaturze angielskiej u progu XI w.²⁷

Drugie malowidło, wykonane techniką *al secco*, odsłonięto na ścianie wschodniej kaplicy południowej kościoła. Na, podzielonej na pięć poziomych stref, polichromii, nieznanemu autorowi udało się zacytować cykl zaczerpnięty ze Starego i Nowego Testamentu. Dwa górne pasy tworzą medaliony ze scenami z księgi *Genesis*. W najwyższej partii, znacznie uszkodzonej, znajdują się wyobrażenia kolejnych etapów *Stworzenia Świata*, poniżej zaś, tematy z życia Adama i Ewy: *Grzech Pierworodny*, *Wygnanie z raju* i *Praca na roli*. Między medalionami widoczni są aniołowie oraz niewielkie sceny biblijne, w tym najlepiej zachowane *Zabójstwo Abela*. W środkowej części ukazano historię Noego wraz z pomocnikami, pracującymi przy wyrębie drzew do budowy arki, a także epizody z dziejów Abrahama. W najniższej strefie przedstawiono wydarzenia i postaci obrazujące wątki martyrologiczne, związane z męczeństwem świętych: Szczepana i Wawrzyńca, ukrzyżowaniem Piotra i porażeniem Szawła. Ze względu na znaczne uszkodzenia dolnych partii polichromii, ich właściwe odczytanie dostarcza wiele trudności. Zachowane niewielkie fragmenty koła i miecza wskazują, że jedną z czterech postaci była św. Katarzyna, pozostałe zaś, są nieczytelne²⁸.

Szukając wzorców dla czerwińskiej polichromii, Mroczo podkreśla, że zarówno pod względem techniki, jak i sposobu wykonania, dekoracja, na tle powstałych w tym czasie w Europie dzieł malarstwa ściennego, nie posiada bezpośrednich analogii, co świadczy o ich lokalnym pochodzeniu²⁹. Zjawisko to, w swoim artykule wyjaśnił Świechowski, który zwrócił uwagę na strukturę organizacyjną kanoników regularnych. Dopuszczała ona możliwość posiadania przez zakonników własności prywatnej, stąd hipoteza, że malowidła mogły stanowić osobistą fundację któregoś z braci. Świadczy o tym późniejsze,

30. Świechowski, *Ścienne malowidła...*, s. 72.

31. Tamże, s. 68; Dutkiewicz, dz. cyt. 289; Mroczo, *Czerwińsk...*, s. 37.

32. Hbr 1,1-13,25.

33. Świechowski, *Ścienne malowidła...*, s. 69.

umieszczone na ścianach świątyni, polichromie³⁰. Jednocześnie badacze zgodnie przyznają, że źródłem inspiracji dla twórcy całego cyklu mogła być, zaginiona w czasie drugiej wojny światowej, *Biblia czerwińska*³¹. Świechowski zwrócił też uwagę na znajdującą się w norymberskiej Germanisches Museum zasłone z 1200 r., posiadającą podobną kompozycję i ikonografię. Badacz, interpretując przedstawione na polichromii sceny martyrologiczne, odniósł się również do *Listu św. Pawła do Hebrajczyków*³² i komentarzy takich teologów jak Alcuin i Rabanus, którzy wpłynęli na rozwój tego tematu w malarstwie miniaturowym i monumentalnym epoki karolińskiej³³.

Zarówno kolegiata pw. Najświętszej Marii Panny i św. Aleksego w Tumie pod Łęczycą, jak i dawny kościół Kanoników Regularnych pw. Zwiastowania Najświętszej Marii Panny nie są jedynymi świątyniami w Polsce, w których znajdują się malowidła ściennie doby romańskiej. Jednakże, na tle pozostałych polichromii, są jednymi z najlepiej zachowanych. Zawierają też najbogatszy i, w wielu aspektach, nietypowy program ikonograficzny, co świadczy o ich wyjątkowości.

Tekst powstał na podstawie pracy semestralnej napisanej pod kierunkiem dra Pawła Freusa.

Biblia czerwińska, fragment inicjału IN, pol. XII w., niezachowana,
fot. za: Świechowski, *Sztuka Polska...*, dz. cyt., s. 294



WYBRANE ZAGADNIENIA Z EMBLEMATYKI NIDERLANDZKIEJ I NIEMIECKIEJ W EPOCE NOWOŻYTNEJ, I ICH ODWZOROWANIA W SZTUCE TERENÓW POMORZA

OLGA CAŁA

T

ekst porusza problem emblematyki niderlandzkiej oraz niemieckiej w kontekście sztuki luterńskiej w epoce nowożytnej na terenach obecnej, północnej Polski.

Emblematyka swoją popularność zyskała w XVI wieku jako rozrywka wyższych warstw społecznych. Ta słowno-liryczna gra posiada wiele funkcji. Emblemat to ilustracja połączona z liryczną inskrypcją będącą wytworem autora, słowo i obraz, między którymi zachodzi pewna zależność i powiązanie. Sztuka ta jest ściśle powiązana z literaturą i za zwyczaj w jej kontekście jest omawiana. Jednak często była wykorzystywana przez religię. Grafika emblematów jest materiałem doskonałym do wyrażania treści ideowych, z czego korzystano głównie w XVII wieku. Pozwala ona wyrazić treść w sposób niedosłowny, metaforyczny. Uzupełniona o cytat stanowi idealny sposób wyrazu. Zyskała ogromną popularność i odwzorowania w całej Europie, a jej echo jest widoczne do dzisiaj.

Każdy z regionów posiada styl, który odróżnia go na tle innych. Podczas, gdy południowa Europa korzystała z wzorów Andrei Alciatego, włoskiego twórcy książek emblematycznych, Północ wzorowała się na Hermannie Hugo pochodzącym z Niderlandów.

Luteranie, jako jeden z odłamów religii protestanckiej, wypracowali swój własny sposób odnoszenia się do sztuki sakralnej. Nie był on tak surowy i rygorystyczny jak u kalwinistów, lecz zbliżony do sztuki spotykanej w kościołach rzymsko-katolickich. Specyfika sakralnej sztuki luterńskiej zasługuje jednak na osobne miejsce. Niedługo po pojawieniu się tej doktryny teologicznej otrzymała ona poparcie patrycjatu i pospólstwa mieszkańców Pomorza¹. Należy zaznaczyć, że omawiane w niniejszym artykule tereny nie łączą się ściśle z kulturą polską tamtego okresu, ponieważ większość z tych ziem nie należała w tym czasie do Rzeczypospolitej.

Luteranie i Katolicy toczyli między sobą spór związany z przedstawianiem wizerunku Boga (tzw. kwestia obrazów). Kult obrazów w kościołach katolickich jest przez protestantów uważany za bałwochwalstwo. Trzeba jednak pamiętać, że wchodzący na ziemię

1. A. Kucharski, *Kwestia sztuki w pismach polskich protestantów XVI i pierwszej połowy XVII wieku. Wybrane zagadnienia*, w: *Studia nad reformacją*, Białystok 2010, s. 167.



Kamień Pomorski, katedra, Johann Grundmann, ambona, ok. 1682 r.,
fot.: M. Wisłocki, za: Wisłocki, *Sztuka protestancka...*, s. 430

Karsibór, ambona, 4. ćw. XVII w.,
fot.: Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie, za: Wisłocki, *Sztuka protestancka...*, s. 431

2. Tamże, s. 168.

3. Tamże, s. 169.

4. Tamże, s. 169.

5. K. Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000, s. 244.

6. M. Wisłocki, *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535-1684*, Szczecin 2005, s. 115.

7. Cieślak, dz. cyt., s. 254, 256.

8. Tamże, s. 326.

9. Wisłocki, dz. cyt., s. 169.

10. Cieślak, dz. cyt., s. 264.

11. Tamże, s. 273.

12. Wisłocki, dz. cyt., s. 135.

13. Tamże, s. 134.

Rzeczypospolitej Luteranie nie budowali własnych, lecz adaptowali kościoły katolickie dla swoich potrzeb. Bardzo często wcale nie niszczyli dorobku sztuki katolickiej, ale zachowywali i wykorzystywali go². Chętnie przedstawiali w świątyniach sceny biblijne, wyobrażenia świętych, opatrywali ilustracje wersetami z Biblii oraz innymi inskrypcjami nawołującymi do życia zgodnie z zasadami wiary, z czasem częściej odwoływali się do alegorii. Wykluczone zaś było oddawanie czci obrazom czy figurom. Z kościołów usuwane były świece, nie wolno było modlić się przed obrazem i klękać³. Funkcją obrazów w kościele luterńskim, była więc dydaktyka i oddziaływanie na psychikę wiernych.

Luteranizm jako jedyny odłam protestantyzmu ukształtował swoją własną ikonografię, a także, w opozycji do papieża, sięgał po grafikę⁴. Luteranie cenili prostotę i naukę płynącą z obrazu. Nie byli jednak tak rygorystyczni jak Kalwiniści, Bracia Czescy czy Arianie w zdobieniu wnętrza kościelnego.

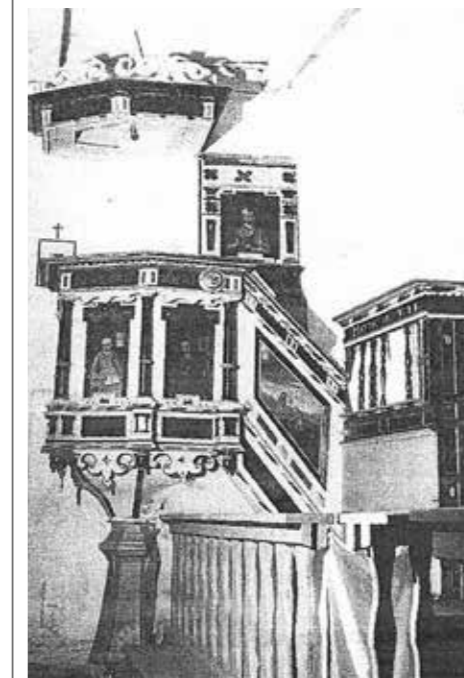
Ambona w kościele luterńskim była jednym z najważniejszych, obok ołtarza, elementów wyposażenia sakralnego. Zwykle była współfinansowana przez wiernych⁵ lub wyjątkowo fundowana przez osoby prywatne. Jej funkcją ideową było przypomnienie o tym, że jest to miejsce głoszenia Słowa Bożego, dlatego też treści przez nią wyrażane były związane z tematem kazania⁶. Często wyobrażano postaci ewangelistów (jako proroków starotestamentowych), cnoty oraz osobę Chrystusa. Przedstawieniom towarzyszyły inskrypcje. Zaplecze oraz bramka ambony były urozmaicane zdobieniami odnoszącymi się do urzędu kaznodziei⁷.

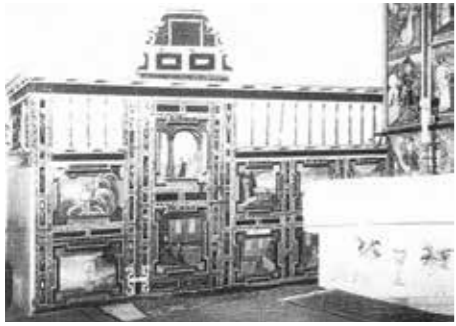
Drugim ważnym miejscem w luteranizmie był konfesjonał, ponieważ spowiedź była bardzo ważnym obrzędem, dlatego też konfesjonał stał się nieodzownym elementem wyposażenia kościoła. Zwykle jego miejsce znajdowało się w dobudowanej zakrystii lub w prezbiterium⁸. Zdobienia konfesjonałów miały za zadanie obrazować wyrazy pocieszenia i napomnienia⁹.

Chrzcielnica to trzeci element, tak samo ważny jak ołtarz i ambona. Zwykle stawiano ją przed ołtarzem lub z boku prezbiterium, ponieważ u Luteranów istniał zwyczaj dawania sakramentu chrztu przed całą gminą¹⁰. Warto dodać, że była najczęściej fundowanym, przez osoby prywatne, obiektem¹¹. Mimo że element ten pełnił tak ważną funkcję, to rzadko zdarzało się by otrzymywał bogaty program ideowy. Treści ściśle łączyły się

z liturgią chrztu, który daje życie wieczne, a chrzcielnica to pierwszy szczebel docierania do niego¹². Jej program miał uświadamiać przyjęcie do wspólnoty chrześcijańskiej i gminnej oraz przypominać wiernym o ich własnym chrzcie¹³.

Okres reformacji wprowadził przymus uczestniczenia w nabożeństwie, tym samym zapewniając każdemu wiernemu miejsce siedzące w kościele. W średniowieczu był to przywilej tylko nielicznych i wysoko postawionych osób. W kościele luterńskim każda z ław zarezerwowane była dla poszczególnych grup społecznych. Początkowo był to podział na trzy stany: *politia*,





Karsibór, konfesjonal, XVII/XVIII w.,
 fot.: Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków
 w Szczecinie, za: *Sztuka protestancka...*, s. 468



Jarszewo, konfesjonal, 1681 r., stan przed 1945 r.,
 fot. Archiwalna ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie,
 za: Wisłocki, „*Swą skórę starą zrzuci i stań się znowu młody*...”, s. 30

ecclesia oraz *economia*. Kobiety, mężczyźni oraz dzieci zajmowali inne, określone dla nich miejsca. Dekoracje malarskie ław były z kolei znakiem rozpoznawczym poszczególnych stanów i grup, dzięki nim wierni wiedzieli, które miejsce jest im przydzielone¹⁴.

W czasach średniowiecza przeznaczenie empor było kojarzone z dostojnikami kościelnymi i świeckimi. Reformacja musiała zmienić ten zwyczaj, ponieważ przez wydłużenie czasu kazania i przymusem zapewnienia każdemu miejsca siedzącego, zaczęto szukać nowych miejsc ulokowania wiernych. Empory stały się najodpowiedniejszym miejscem. Brak jest jednak informacji dla kogo były dedykowane¹⁵. Niemal wyłącznie zdobione były scenami biblijnymi staro- i nowotestamentowymi, natomiast w ławach wręcz przeciwnie – raczej odwoływano się do emblematyki i alegorii¹⁶.

Dekoracje malarskie we wnętrzach kościołów luteranckich są bardziej liczne niż u wyznawców innych religii chrześcijańskich. Znajdują się one na obiektach będących wyposażeniem wnętrza sakralnego, emporach oraz stropach. Często malowidła te układają się w dobrze przemyślane cykle. Ich celem była edukacja religijna i budowanie moralności wśród ludzi. Dekoracje, w tym także emblemy ułatwiały prowadzenie nabożeństwa pastora, którzy odwoływali się do nich w trakcie kazania, natomiast wiernym, szczególnie ludziom prostym i dzieciom miały pomagać w interpretowaniu i odczytywaniu prawd, które przekazywała im wiara. Idea ta była zgodna ze średniowiecznymi poglądami Grzegorza z Damaszku i Grzegorza Wielkiego¹⁷. Luter pochwalał funkcję dydaktyczną obrazów w kościele, nie miały one jednak według niego zastępować Biblii w formie czytanej, ale ułatwiać zapamiętywanie treści. Bogato zdobione wnętrza kościołów luteranckich miały genezę w tradycji tego odłamu protestantyzmu, natomiast luterancka ortodoksja starała się mocno trzymać tych norm, co wiązało się z celem propagowania prawd wiary, ale nie jest wykluczone, że w ten sposób przejawiała się także chęć konkurowania z kościołami katolickimi¹⁸, pod tym względem skromniejszymi. Luteranie wierzyli w pobożną serdeczność, powstawały katechizmy tzw. dobrego chrześcijaństwa.

Lutrowi zleżało na tym, by słowo przekazywane wiernym było czytelne i jednoznaczne, dlatego też w kościołach można odnaleźć ogromną liczbę cytatów¹⁹. W swoim rozumieniu odwoływał się do średniowiecznej *Biblii Pauperum*. Doskonale obrazuje to cytat z traktatu *Przeciw niebiańskim prorokom o obrazach i sakramencie: Lepszym mi się zda namalować na ścianie jak Bóg Stworzył świat, jak Noe budował arkę i wiele dobrych historii, niż żeby namalować tam jakąś bezwstydną świecką rzecz. Powiem więcej – dałby Bóg, iż bym mógł przekonać ludzi bogatych, aby namalowali całą Biblię dokładnie dla wszystkich na domach – to byłoby chrześcijańskie dzieło. Wiem również z całą pewnością, iż Bóg chce, aby słuchano i czytano o jego dziełach, zwłaszcza o męce Chrystusa. Jeżeli mam o tym słuchać i myśleć, to niemożliwe abym w sercu mym nie czynił sobie o tym wyobrażeń. Czy tego chcę, czy nie chcę, gdy słyszę o cierpieniach Chrystusa, to w sercu mym powstaje obraz człowieka wiszącego na krzyżu, tak jak i moja twarz w naturalny sposób pojawia się w lustrze wody, gdy w nie spoglądam*²⁰.

Sztuka miała umacniać w wierze Luteranów i wspomagać prowadzącego nabożeństwo. Wyeliminowano jednak funkcje wotywnie i kultowe sztuki. Dla prostego człowieka słowo musiało być uzupełnione obrazem, gdyż inaczej nie byłoby łatwo przyswajalne. Sztuka była niemalże uzależniona od tekstu Biblii. Dlatego można powiedzieć, że także i ikonografia protestancka ma swoje źródło w Piśmie Świętym.

Dekoracja emblematyczna urozmaicająca wnętrza kościelne stosunkowo wcześniej pojawiła się na omawianych terenach²¹. W Gdańsku pierwsze dekoracje tego typu zastosowano już w 1639 roku, jest to dużo wcześniej niż w innych miastach luteranckich na Zachodzie²².

Emblematyka i alegoria przeplatają i uzupełniają się w programach wyposażenia kościelnego w czasach reformacji. Często występuje przemieszanie motywów emblematycznych i alegorii ze scenami biblijnymi.

Ambona w Witnie powstała w 1664 roku. Przedstawienia Ewangelistów połączone tutaj zostały z przedstawieniami emblematycznymi, które dodano w 1698 roku. Łączenie emblematów, bądź przedstawień o wydźwięku alegorycznym z wyobrażeniami Ewangelistów, było popularne także w Brandenburgii²³.

Nieistniejąca kazalnica z Błotna zawierała nieokreślone przedstawienia odnoszące się do wersety *On zaś rzekł: Błogosławieni są raczej ci, którzy słuchają Słowa Bożego i strzegą go* (Łk 11, 28) oraz *Czy moje słowo nie jest jak ogień – mówi Pan – i jak młot, który kruszy skalę?* (Jr 23, 29). Prawdopodobnie była ona ozdobiona emblematem Mollesco, Daniela Cramera²⁴.

Na ambonie konkatedry Najświętszej Marii Panny, św. Jana Chrzyciela i św. Faustyny w Kamieniu Pomorskim, zaprezentowano program, którego przedstawienia inspirowane były drugim wydaniem dzieła rostockiego teologa, Heinricha Müllera (1673) *Geistlicher Dank-Altar*. Program bramki ambony obejmował kwatery ukazujące: mężczyzn sadzących i podlewających drzewo, z lemmą: *DEUS DAT INCREMENTUM*; Chrystusa przyjmującego duszę prowadzoną przez dwa anioły do niebiańskiej Jerozolimy z hasłem: *HAEC REGNA CAPESSE*; ręce wysunięte z nieba, podtrzymujące szkatułę z koroną z lemmą: *SERVATUR IN ASTRIS*; głowy aniołów skierowanych do siebie twarzami, zapewne wypowiadających słowa *Erbarm dich mich (Zmiłuj się nade mną)* oraz *DULCE ASSONAT ECHO*. Pod schodami znajduje się płycina wyobrażająca postaci niosące krzyże, zmierzające w kierunku Chrystusa. Wyobrażeniu towarzyszy lemma: *CRUCEM PORTANDO SEQUIMINI*²⁵. Drzewo wyobrażone na emblemacie pierwszym może być w tym przypadku interpretowane jako pielęgnowanie Słowa, które pochodzi od Boga. Kazalnica tej katedry została przyozdobiona emblematem pochodzącym również z *Geistliche Dank-Altar* Müllera. Wyobrażał on lecącego ku niebu orła opatrzonego napisem: *PORTAMUR AB ILLO* oraz drugi, przedstawiający postać anioła w obłokach, podtrzymującego księgę z inskrypcją: *VENITE*²⁶.

Motyw mężczyzn sadzących i podlewających drzewo zdołał także parapet schodów ambony w Karsiborze pochodzącej z ok. 4. ćw. XVII wieku²⁷.

Na parapecie schodów ambony, w kościele pod wezwaniem Chrystusa Króla w Reczu, pochodzącej z 1696 roku możemy spotkać wyobrażenia emblematyczne²⁸. Na jednej z kwater, w półkolistym zamkniętym polu, ukazana jest dłoń trzymająca młotek, wyłaniająca się z obłoków. Poniżej rozciąga się pejzaż. Przedstawieniu towarzyszy inskrypcja.

W Pruszczu Gdańskim znajdowała się ambona ozdobiona uproszczonym emblemem *Mellifico* z *Emblemata Sacra Cramera* pochodząca z 1578 roku²⁹. Dekorację tę ambona otrzymała podczas renowacji w 1661 roku³⁰. Korpus kazalnicy jest ozdobiony wyobrażeniami ewangelistów i to one otwierają cykl, który poprzedza emblemem Cramera. Na pionowej belce krzyża widnieje ul z krążącymi dookoła pszczołami, przedstawieniu towarzyszy inskrypcja: *Ein geruch des Lebens zum Leben*. Motyw ten interpretuje się jako symbol ofiary Chrystusa³¹. Balustradę schodów ambony w Pruszczu Gdańskim ozdobiło scenami biblijnymi, którym towarzyszą cytaty Pisma Świętego. Pierwszą sceną jest wyobrażenie *Kazania św. Jana Chrzyciela* z cytatem *Głos wołającego na puszczy* (Iz 40, 3) nad obrazem, zaś pod ilustracją *Oto Baranek Boży, który gładzi grzechy świata* (J 1, 29b). Kolejna scena to wyobrażenie *Robotników pracujących w winnicy* z cytatami: *Winnicę ma*

14. Cieslak, dz. cyt., s. 296-298.

15. Tamże, s. 307.

16. Tamże, s. 307.

17. K. Cieslak, *Emblematyka „serdeczna” Daniela Cramera w dekoracji kościoła gdańskiego w XVII wieku, „Porta Aurea. Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego”*, Gdańsk 1994, t. 3, s. 139.

18. Cieslak, *Między Rzymem...*, s. 294-296.

19. Tamże, s. 10.

20. Cyt. za: J. Harasimowicz, *Sztuka jako medium nowożytnych konfesjonalizacji*, w: *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Wrocław, listopad 1999, Warszawa 2000, s. 59.

21. Cieslak, *Emblematyka „serdeczna”...*, t. 3, s. 139.

22. Tamże, s. 140.

23. Wisłocki, dz. cyt., s. 102.

24. Tamże, s. 102.

25. Tamże, s. 103.

26. Tamże, s. 108.

27. Tamże, s. 103.

28. J. Harasimowicz, *Sztuka reformacji na Pomorzu Zachodnim i Środkowym Nadodrzu. Stan i perspektywy badań*, w: „Biuletyn Historii Sztuki”, 1992, t. 3, s. 8.

29. Cieslak, *Między Rzymem...*, s. 250.

30. K. Cieslak, *Emblematyka w XVII-wiecznych wnętrzach kościelnych Gdańska*, w: *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków 1993, Warszawa 1994, s. 206.

31. Cieslak, *Między Rzymem...*, s. 250.



Wierzbno, konfesjonal (niezachowany), 1696 r., G. Pasche, stan sprzed 1945 r., fot. Archiwalna ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie, za: Wislocki, *Swą skórę starą zrzuci i stał się znowu młody...*, s. 32

miły mój na pagórku urodzajnym (Iz 5, 1b), [...] i rzekł im: Idźcie i wy do winnicy, a co będzie sprawiedliwego, weźmiecie (Mt 20, 7b). Cykl ten jest metaforą wybierania kaznodziei i głoszenia nauki³².

Bogatszy program posiada konfesjonal z Karsiboru (obecnie część Świnoujścia) pochodzący z przełomu XVII i XVIII wieku. Jest on podzielony dwoma rzędami kwater z przedstawieniami zaczerpniętymi z emblematyki, z inskrypcjami. Tablice prezentują od górnej prawej strony anioła z otwartą księgą, któremu towarzyszy napis: *VERBUM DOMINI*. Kolejne ukazują mężczyznę w pozycji klęczącej z workiem na plecach (*Winy moje bowiem wyrosły ponad głowę moją, Są jak wielki ciężar, zbyt ciężki dla mnie* (Ps 38, 5)); pokutującego św. Piotra (*Potem wziął kielich i podziękował, dał im, mówiąc: Pijcie z niego wszyscy* (Mt 26, 75)); Baranka Bożego z chorągwią (*Nazajutrz ujrzał Jezusa, idącego do niego, i rzekł: Oto Baranek Boży, który gładzi grzech świata* (J 1, 29)). Następnie ukazane jest serce z wyrastającym kwiatem, z kroplą rosy, zaś u góry widoczna jest ręka Boga wylaniająca się z nieba; pokutujący Dawid z inskrypcją (*Błogosław, duszo moja, Panu I nie zapominał wszystkich dobrodziejstw jego!* (Ps 103, 2)). Ostatnie przedstawienie, to drzewo i wbita w ziemię obok siekiera (*A już i siekiera do korzenia drzew jest przyłożona; wszelkie więc drzewo, które nie wydaje owocu dobrego, zostaje wycięte i w ogień wrzucone* (Mt 3, 10)). Zdobieniom poddana została również bramka, element sam w sobie bardzo alegoryczny. W Karsiborze zdoła ją wyobrażenie pokutującej kobiety (*Wtedy rzekł Dawid do Natana: Zgrzeszyłem wobec Pana. Natan zaś rzekł do Dawida: Pan również odpuścił twój grzech, nie umrzesz* (2Sam 12, 13)) i spowiedzi (*Siódmego dnia dziecię zmarło. Studzy Dawida bali się powiedzieć mu, że dziecię nie żyje, myśleli bowiem: Jeżeli oto, póki jeszcze dziecię żyło i my mówiliśmy do niego, on nie słuchał naszego głosu, to jakże mamy mu powiedzieć, że dziecię nie żyje? Gotów jeszcze zrobić sobie coś złego* (2Sam 12, 18)). Na bocznych polach bramki znajdowały się ścięte kwiaty. Zobrazowano tu wezwanie do pokuty oraz niedolę osoby, która dopuszcza się grzechu. We fryzie bocznej ścianki widniał cytat: *Pójdźcie do mnie wszyscy, którzy jesteście spracowani i obciążeni, a Ja wam dam ukojenie* (Mt 11, 28), a wewnątrz konfesjonau autor namalował Chrystusa i Cudzoziemca oraz Powrót Syna Marnotrawnego³³.

Empory dekorowano emblematami do lat 70. XVII wieku. Jednym z najwcześniejszych przykładów było dzieło z kościoła Mariackiego w Szczecinie. Dekoracja ta powstała po 1677 roku.

Konfesjonal, z Jarszewa pochodzący z 1681 roku, stanowi przykład nie do końca „emblematyczny”, jednak pozostaje pod silnym wpływem emblematyki, ponieważ ilustracje do jego programu ideowego były inspirowane miedziorytami Hermanna Hugo z jego książki *Pia Desideria*. Konfesjonal jest podzielony kwaterami z następującymi przedstawieniami: Grzesznik stojący przed kościołem w pozycji pokutnej z inskrypcją: *Kto się poniża, będzie wywyższony* (Łk 18, 14); Scena dobrej śmierci ze słowami: *Dosyć już, o Panie; weźmijże duszę moją, bom nie jest lepszym nad ojców moich* (1Krl 19, 4); postać kobiety klęczącej przed Chrystusem, który wypowiada słowa: *bądź pocieszona* z inskrypcją: *Albowiem pan Bóg jest słońcem i tarczą: tuć łaski i chwały Pan udziela, i nie odmawia, co jest dobrego, tym, którzy chodzą w niewinności* (Ps 84, 12); Chrystus wyswabdzający postać kobiety z kręgu piekielnego, której towarzyszą słowa: *Ogarnęły mię były boleści śmierci, a utrapienia grobu zjęły mię, ucisk i boleść przyszła na mię. I wzywałem imienia Pańskiego, mówiąc: Proszę, o Panie! Wybaw duszę moją* (Ps 116, 3-4); Bóg Ojciec celujący strzałą w stronę postaci kobiecej, z inskrypcją: *Panie! W popędliwości twojej nie nacieraj na mię, a w gniewie twoim nie karz mię. Albowiem strzały twoje utknęły we mnie, a ręka twoja dolega mię* (Ps 38, 2-3); postać męska klęcząca przed ołtarzem w kościele: *Kto się wywyższa, będzie poniżony* (Łk 18, 14); Niebo z tronującym Chrystusem i ukoronowaną chrześcijańską

32. Tamże, s. 250.

33. Wislocki, dz. cyt., s. 173-174.



Ciecholubie, chrzcielnica, ok. 1670 r., obecnie w kościele parafialnym w Miastku, fot.: M. Wislocki, za: Wislocki, *Sztuka protestancka...*, s. 440



Ciecholubie, chrzcielnica, ok. 1670 r., kwaterna z przedstawieniem dzieci przy źródłu życia, fragm., obecnie w kościele parafialnym w Miastku, fot.: M. Wislocki, za: Wislocki, *Sztuka protestancka...*, s. 440

34. M. Wislocki, „Swą skórę starą zrzuci i stał się znowu młody” – Idea „ponownego narodzenia” w programach ideowych protestanckich konfesjonau na Pomorzu u schyłku XVII i x XVIII w., „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego”, Wrocław 2007, t. 4, s. 25.

35. Tamże, s. 26.

36. Wislocki, *Sztuka protestancka...*, s. 171.

37. Tamże, s. 172.

38. Tamże, s. 171.

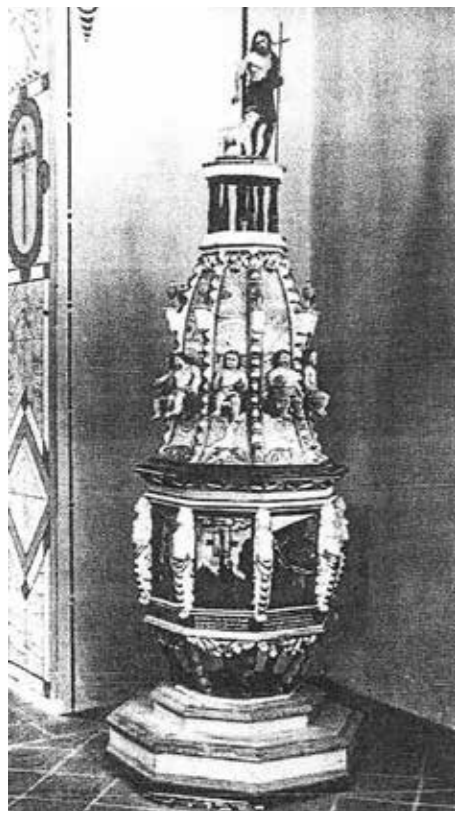
39. Tamże, s. 130.

animą (dusza), po bokach Bóg Ojciec i Duch Święty z inskrypcją: *Oznajmisz mi drogę żywota; obfitość wesela jest przed obliczem twojem, rozkoszy po prawicy twojej aż na wieki* (Ps 16, 11)³⁴. Program tego konfesjonau prawdopodobnie wzywa do pokory i daje nadzieję na wybawienie z grzechu.

Inspirowany emblematami z *Pia Desideria* Hermanna Hugo był także konfesjonal z Wierzbna pochodzący z 1696 roku. Niestety obiekt nie zachował się do dzisiaj. Kompozycje opatrzone są komentarzami z *Pieśni nad Pieśniami*. Dekoracje inspirowane emblematami zostały tutaj umieszczone w zapleckach konfesjonau. Pierwsza kwaterna od prawej ukazuje postać kobiecą uosabiającą chrześcijańską duszę, która obraca koło młyńskie i jest poganiana przez niebiańskiego Oblubieńca, którego tutaj uosabia postać anioła, przedstawieniu temu towarzyszy inskrypcja: *Obacz udręczenie moje, i pracę moją, a odpuść wszystkie grzechy moje* (Ps 25, 18). Następne pole obrazuje Duszę chrześcijańską tonącą w wodzie, którą ratuje anioł z inskrypcją: *Wysłuchajże mię, Panie! Boć dobre jest miłosierdzie twoje; według wielkiej łitości twojej wejrzyj na mię* (Ps 69, 17). Druga od lewej strony kwaterna przedstawia duszę chrześcijańską siedzącą na kuli ziemskiej, obserwującą krąg niebieski, z inskrypcją: *Kogożbym innego miał na niebie? I na ziemi oprócz ciebie w nikim innym upodobania nie mam* (Ps 73, 25). Na końcu ukazana jest dusza chrześcijańska myjąca stopy opatrzona inskrypcją: *Zwlekłam suknię moją jakoż ją oblec mam? Umyłam nogi moje, jakoż je zmyć mam?* (Pnp 5, 3)³⁵. Ostatnia kwaterna była prawdopodobnie inspirowana ilustracją z *Pieśni nad Pieśniami* Daniela Sudermanna, z wydania pochodzącego z 1622 r.³⁶. Interpretacja nawiązuje do udzielenia łaski przez Boga. W podniebiu baldachimu znalazły się ilustracje zegara, burzy, ruin i słońca również z inskrypcjami oraz na drzewczkach Chrystus jako *Fons Vitae* z inskrypcją: *Vor alle z cytatem Kommet her zur mir alle die ihr muth selig und beladen seyd ich wile uch erquicken* (Mt 11, 28), na parapecie bocznej ścianki konfesjonau zostało umieszczone przedstawienie Chrystusa jako *Dobrego Pasterza* oraz duchownego klęczącego przed krucyfiksem³⁷.

Dwa konfesjonau, pochodzące z kościoła św. Mikołaja w Szczecinie, powstałe, jak twierdzi Wislocki, przed 1658 rokiem, zostały ozdobione emblematami wzorowanymi na Conradzie Tiburiusie Rango. Towarzyszyły im obrazy zawieszane nad konfesjonauami ze scenami zaczerpniętymi z Nowego Testamentu. Po prawej stronie ołtarza wisi obraz ze sceną *Zdjęcia z Krzyża*, po lewej *Zmartwychwstania*. Ich zadaniem było dopełnienie wymowy dekoracji³⁸.

Chrzcielnica z Ciecholubia z ok. 1670 roku zachowała się w stanie pozwalającym odczytać program ilustracyjny, nie przetrwały jednak inskrypcje. Obiekt ten przedstawia scenę *Potopu*, *Obrzezania*, *Dzieci przy źródłu życia*, *Dłoń trzymającą księgę z siedmioma pieczęciami*, *wylaniającą się z obłoków nieba*, *Dzieci oglądające oblicze Boga* oraz *Wnętrze świątyni*. Wyobrażenia stanowią połączenie historii zaczerpniętych ze Starego Testamentu oraz scen alegorycznych³⁹. Chrzcielnica jako element wyposażenia wnętrza kościelnego jest symbolem wstąpienia w nowy etap życia człowieka. W Ciecholubiu jej symboliczną wymowę podkreślił program narzucony przez artystę. Chrzest staje się metaforą potopu, scena obrzezania zaś być może symbolizuje rozpoczęcie nowego etapu w życiu człowieka właśnie przyjętego do grona Kościoła. Źródło życia, przy którym są dzieci, najprawdopodobniej jest przedstawieniem samego sakramentu chrztu, którego przyjęcie jest symbolem bycia blisko Boga, czerpania z owego „źródła życia”. Analogiczne przesłanie ma scena wyobrażająca dzieci oglądające oblicze Boga, w której chrzest staje się metaforą żywota prowadzącego do życia wiecznego. Księga z siedmioma pieczęciami nawiązuje do apokaliptycznej wizji świata i napomina do przestrzegania zasad wiary. Ostatnia kwaterna przedstawiająca wnętrze świątyni jest początkiem i końcem życia ziemskiego – to tutaj człowiek wstępuje do Kościoła i tu odbywa się jego ostatnia posługa.



Otok, chrzcielnica, po 1682 r., obecnie w kaplicy Arcybiskupiego Wyższego Seminarium Duchownego w Szczecinie; Martin Edleber, stan sprzed 1945 r., fot.: Muzeum Narodowe w Szczecinie, za: Wislocki, *Sztuka protestancka...*, s. 445

W chrzcielnicy z Otoku wykorzystano ilustracje z popularnej książki emblemacyjnej *Pia Desideria*. Poza wzorcami emblemacyjnymi skorzystano również z alegorii. Data powstania obiektu nie jest znana, natomiast stan zachowania pozwala na odczytanie programu ideowego oraz inskrypcji. Pierwsze przedstawienie ukazuje postać klęczącą przed krzyżem, na którym została wyobrażona noga deptająca węża, towarzyszy mu werset: *Derselbe soll dir den Kopf zertreten und du wirst ihm in die Ferste stechen* (*Ono zdepcze ci głowę, a ty ukąsisz je w piętę*) (Rdz 3, 15). Kolejna scena to Sąd nad Oblubienicą z inskrypcją: *Die Gerechtigkeit behuetet den Unschuldigen; aber das gottlose Wesen bringet einen zur Suende* (*Sprawiedliwość strzeże tego, kto postępuje nienagannie, lecz grzech wiedzie bezbożnych do zguby*) (Prz 13, 6). Tej kwarterze towarzyszyła druga inskrypcja, niestety uległa zamalowaniu podczas konserwacji dzieła. Następne sceny wyobrażają Oblubienicę pod postacią anioła. Oblubieniec uczący Oblubienicę chodzenia, Oblubieniec zasłaniający Oblubienicy oczy przed widokiem *Vanitas*, uosobionej tutaj pod postacią nierządnicę oraz Jeleń biegnący w kierunku skały, z której tryska woda, zaś z nieba rozświetlonego promieniami serca wychyla się dłoń wylewająca wodę z dzbanki w kierunku serca ułożonego na katafalku. Bogaty program chrzcielnicy kontynuują sceny Oblubienicy odchylającego kotarę objawiającego się Oblubienicy; słoneczniki, z których jeden jest zwrócony w kierunku słońca, a pozostałe są łamane podmuchem wiatru. Podobnie jak program otwiera postać klęczącą, tak w tym przypadku także cykl kończy. Postać klęczy przed ołtarzem, na którym widnieje ofiara – płonące serce, u góry natomiast znajduje się tęczą i ręka udzielająca „korony żywota”⁴⁰.

Inspiracje *Pia Desideria* wykorzystano także w chrzcielnicy w Konarzewie. Pierwsza kwarta ukazuje sakrament chrztu jako włączenie do chrześcijańskiego kościoła. Druga przedstawia świątynię wspartą na pięciu kolumnach z kopułą zwieńczoną wyobrażeniem postaci Chrystusa. Z Jego ran spływa krew na kolumny, które symbolizują części katechizmu. Są tam inskrypcje: *TAUFF, GLAUB, ABENDM(AHL), GEBET, GESETZ* oraz *Sie ist fest gegründet, a na kopule świątyni: Christi Blut, die rote fluht, Mein Seele(n) ruht*. Nad całym malowidłem widnieje napis: *Die Erste Gnaden Thuer, Ist diese Tauff alhier*⁴¹. W przypadku tej chrzcielnicy program ideowy jest mocno rozbudowany, o czym świadczy następny cykl uzupełniający wcześniejsze wyobrażenia. Otwiera go scena obrazująca Oblubienicę prowadzoną przez personifikację Sprawiedliwości przed oblicze Chrystusa, tuż za Nim widoczne są tablice Dziesięciu Przykazań. Przedstawienie opatrzone jest cytatem: *Gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht; Den(n) vor dir ist kein Leb(endiger) gerecht* (*Nie pozyci się przed sądem sługi swego, Gdyż nikt z żyjących nie okaże się sprawiedliwym przed tobą!*) (Ps 143, 2). Kolejno widzimy Chrystusa trzymającego dziecko na rękach z inskrypcją zaczerpniętą: *Lasse die Kindlein zu mir kom(m)e(n) und weh [...] ist das Reich Gottes* (*Pozwólcie dzieciom przychodzić do mnie i nie zabraniajcie im, albowiem takich jest Królestwo Boże*) (Mk 10, 14). Następna scena przedstawia Anioła zasłaniającego oczy Oblubienicy przed widokiem *Vanitas* wyobrażonej jako nierządnicę: *Wende meine Augen ab, daß sie die Eitelkeit nicht sehen* (*Odwróć oczy moje, niech nie patrzą na marność, Obdarz mnie życiem na drodze swojej!*) (Ps 119, 37). Na kolejnej kwarterze Oblubienica dosiada jelenia, na nią zaś spływa krew ran Chrystusa wyobrażonego jako *Fons Vitae* z inskrypcją: *Wie der Hirsch schreyet nach frischem Wasser, so schreyet mein Sele, Gott* (*Jak jeleń pragnie wód płynących, Tak dusza moja pragnie ciebie, Boże!*) (Ps 42, 2). Ostatnie przedstawienie ukazuje objawiającego się Oblubienicy Chrystusa (uchylającego kotarę), z inskrypcją: *Wenn werde ich dahin kom(men) das ich Gottes angesicht schaue* (*Dusza moja pragnie Boga, Boga żywego. Kiedyż przyjdę i ukazać się przed obliczem Boga?*) (Ps 42, 3)⁴².

Warto zwrócić uwagę, że programy chrzcielnic z Konarzewa i z Otoku są do siebie bardzo podobne. Widać tutaj silny wpływ dzieła Hermanna Hugo, *Pia Desideria*. Jednak, gdy w Otoku pierwowzory zostały zachowane, to w Konarzewie uległy one pewnym modyfikacjom.



Konarzewo, chrzcielnica, 1682 r.; Martin Edleber, fot.: M. Wislocki, za: Wislocki, *Sztuka protestancka...*, s. 443

Bardzo ważnym, jeżeli chodzi o emblematykę Daniela Cramera, jest dzieło z kościoła parafialnego pod wezwaniem Podwyższenia Krzyża Świętego w Pruszczu Gdańskim. Znajdują się tam stalle sześciosiedziskowe, pochodzące z 1682 roku, z przedstawieniami emblemacyjnymi zaczerpniętymi z *Emblemata Sacra*. W tym przypadku znany jest autor, gdyż drzwiczki stall na odrocie sygnowane są nazwiskiem Mathias Noach⁴³. Na zapleczkach umieszczone są we wszystkich przypadkach ilustracje serca pełniące funkcję flaszki z wyobrażeniem wewnątrz, natomiast na przedpiersiach przedstawiono sceny, które mają odpowiadać ilustracjom zamieszczonym powyżej. Od strony lewej przedstawione są pary w korespondencji zaplecek-przedpiersie: Oblicze Chrystusa w sercu z inskrypcją *Gieb mir mein Sohn dein Herz* oraz Noe klęczący pod tęczą na tle pejzażu (symbolizuje przymierze Noego z Bogiem) z cytatem *Der Zorn hat sich gelegt*. Druga para to Chrystus w sercu, niosący worki z inskrypcją *Ich full es an mit Heil* oraz orzeł wlatujący ku górze i fałszywe spadające orlecia z podpisem: *Er prüfet die er traegt*. Następne sceny to kwintet anielski w sercu uskrzydłonym z cytatem Müllera *Weg Kummer, Leid und Schmerz*; człowiek z workiem na plecach idący przez kładkę: *Die Last mich niederschlaegt*; kielich z pateną z Chrystusem Ukrzyżowanym (symbolizujące przeistoczenie Chrystusa) opatrzone inskrypcją: *Mein Jesus ist mein Theil* oraz korona podniesiona na mieczu z podmuchami czterech wiatrów: *Doch steht sie ubewegt*. Kolejną parą jest krzyż wsparty na sercu z cytatem: *Des Kreuzes Last mich druckt* i kotwica w formie masztu z rozwiniętym żaglem z cytatem: *Wer Glauben und Hoffnung haet*. Ostatnia korespondująca para ilustracji to przygotowana na stole uczta z uskrzydłonym sercem – prawdopodobnie *Uczta u Abrahama* z inskrypcją: *Des Himmels Lust er-quickt* i szkatuła z insygniami władzy cesarskiej: *Dem ist sie beigelegt*⁴⁴. Dziewięć spośród dwunastu zaprezentowanych tutaj emblemów pochodzi z księgi rostockiego pastora, Heinricha Müllera⁴⁵, a cytaty są zaczerpnięte z Müllera.

Ława w Brzesku, z końca XVII wieku, również była ozdobiona emblemami uzupełnionymi przedstawieniami biblijnymi. Całość zachowała się fragmentarycznie. Jesteśmy w stanie odczytać tylko kwatery z następującymi przedstawieniami: Słońce oświetlające pejzaż z inskrypcją: *Nicht für sich sondern für andere*; Ręka wyłaniająca się z nieba trzymająca węgielnicę na tle pejzażu z komentarzem: *Ich suche allein die Gerechtigkeit*; malowidła przedstawiające żaglowiec na morzu z podpisem: *Sorge für Beyde*; przyciętą winorośl z lemmą: *Auff die Thranen Folgen die Fruchte*; Samsona walczącego z lwem z przekształconym cytatem: *Herr, nicht mir, sondern Deinem Nahmen gib Ehre* (Ps 115, 1). Ostatnie kwatery to Sąd Salomona (1Krl, 3) oraz personifikacja Pokoju z psem i lwem (*Freide verneht*), które są komentarzem do wersetu Mądrości Syracha⁴⁶: *Jakiż pokój być może między hieną a psem i jakiż pokój być może między bogatym a ubogim? Dziki osioł na pustyni jest zerem dla lwów, a biedni są łupem dla bogatego* (Syr 13, 18-19).

Na parapacie empor organowych z kościoła parafialnego w Brzesku, z początku XVIII wieku⁴⁷, przedstawiona została na tle krajobrazu dłoń wyłaniająca się z obłoków z inskrypcją.

Aby dopełnić obraz emblemacyjnych dekoracji na Pomorzu, należy zwrócić uwagę, iż poza granicami naszego kraju występowały one w takiej samej formie, jaką spotykamy dzisiaj w Polsce. Obszar nadbałtycki jest bardzo spójny artystycznie, co ma związek z regionem jednej religii oraz wydarzeniami historycznymi i przesunięciami granic państw.

Na terenach Pomorza najpopularniejsze były zapożyczenia emblemów z książek niemieckich oraz niderlandzkich autorów. Powodów było co najmniej kilka. Pierwszym z nich była bliskość terytorialna zarówno Niemiec jak i Niderlandów, z którymi Polska utrzymywała stosunki handlowe oraz ekonomiczne.

40. Tamże, s. 131-132.

41. Tamże, s. 131.

42. Tamże, s. 131.

43. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. V: *Województwo gdańskie*, pod red. B. Roll, I. Strzelecka, z. 1, *Pruszcz Gdański i okolice*, oprac. B. Roll, I. Strzelecka, Warszawa 1986, t. 5, nr 1, s. 46.

44. Tamże, s. 46; Cieslak, *Między Rzymem...*, s. 396-397.

45. Cieslak, *Emblematyka „serdeczna”...*, t. 3, s. 208.

46. Wislocki, *Sztuka protestancka...*, s. 144.

47. Harasimowicz, *Sztuka reformacji...*, s. 8.

48. A. Kurkowa, *Grafika ilustracyjna gdańskich druków okolicznościowych XVII wieku*, Wrocław 1979, s. 19.

49. Tamże, s. 20.



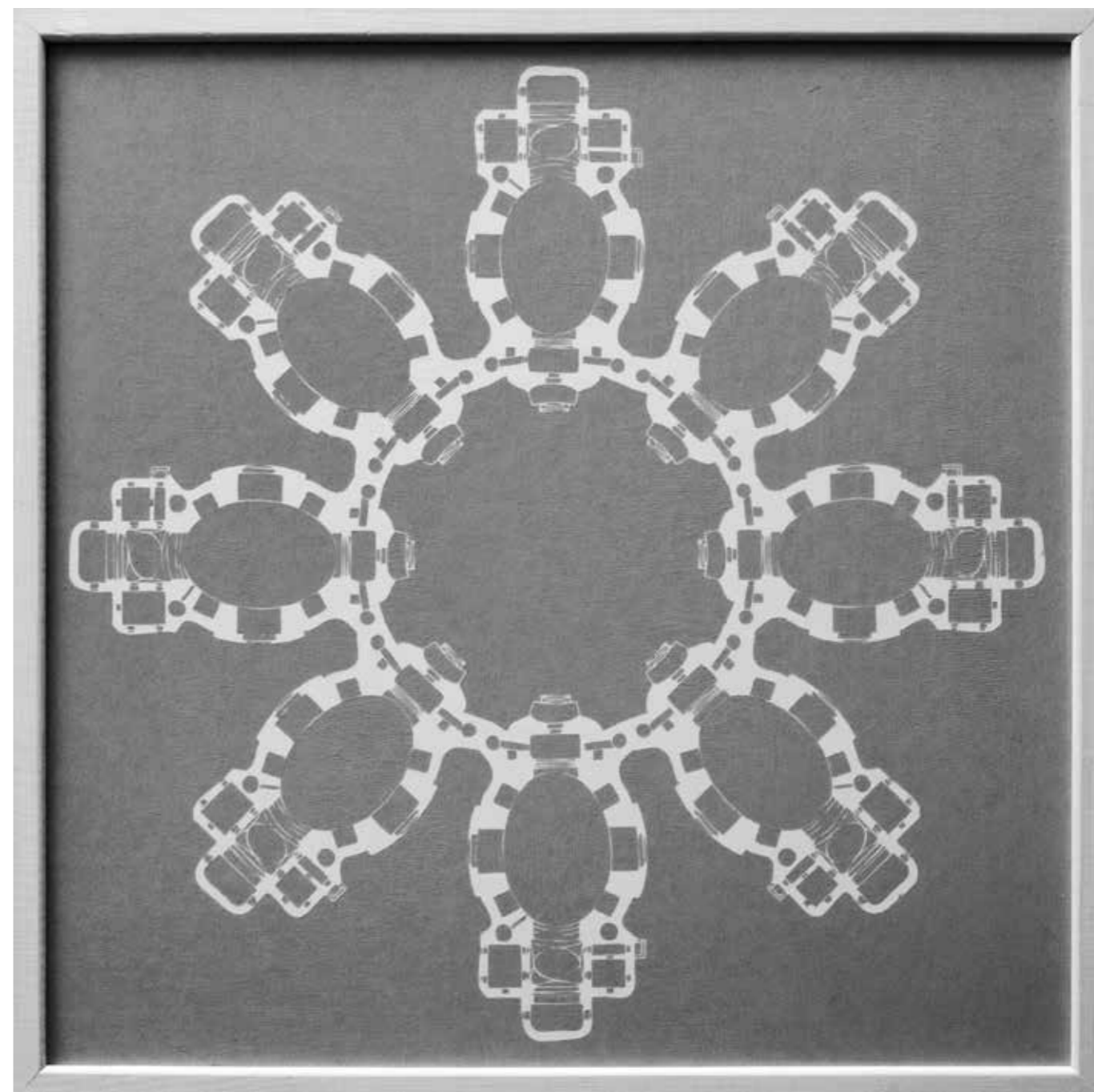
Brzesko, kwatery z ławy, z emblematem *Sorge für beyde*, fragm., koniec XVII w., fot.: J. Harasimowicz, za: Wisłocki, *Sztuka protestancka...*, s. 450

Pruszcz Gdański, poewangelicki kościół parafialny pw. Podwyższenia Krzyża Świętego, Mathias Noach, stalle sześciosiedziskowe, 1682 r., za: Cieślak, *Emblematyka „serdeczna”...*, s. 208

Analizując zaprezentowane tutaj przykłady uwypuklają się trzy nazwiska: Daniel Cramer, Heinrich Müller oraz Hermann Hugo. Każdy z wymienionych autorów był twórcą książek emblematycznych, które zysały ogromną popularność i doczekały się wielu powtórzeń w sztuce z wyraźnym natężeniem na Pomorzu. Przyczyną takiego zjawiska mogła być doskonale rozwijająca się książka gdańska oraz obecność wielu oficyn drukarskich w siedemnastowiecznym Gdańsku⁴⁸. Warto zaznaczyć, że był to szczególnie ważny okres dla emblematyki, ikonologii, a nauki te były traktowane z dużym szacunkiem. Dzięki nim zaczęto popularyzować ilustracje książkowe⁴⁹. Prawdopodobnie książki emblematyczne doczekały się wielu wydań, co wpłynęło na ich popularność i rozprzestrzenienie się nie tylko na całe Pomorze, ale także i Europę. Należy pamiętać, że *Pia Desideria* Hermanna Hugo zyskała popularność na miarę dzieła Andrei Alciatusa.

Powyższy artykuł jest zaledwie niewielkim wycinkiem obrazującym emblematykę pomorską epoki nowożytnej. Jego celem było także przedstawienie przykładów protestanckiej twórczości sakralnej, jak i stosunku Luteranów do sztuki.

Tekst powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. Waldemara Delugi.



Iza Rogucka, *Kościół św. Piotra*, z cyklu *Glify*, 2013, akryl na płycie typu dibond, 50 x 50 cm, fot. archiwum artystki

FOTOGRAFIA POST MORTEM

Charakterystyka zjawiska w oparciu o wybrane przykłady dzieł ze zbiorów The Thanatos Archive

PAULINA WIŚNIEWSKA

F

otografia *post mortem* była popularnym w epoce wiktoriańskiej rodzajem fotografii mortalnej, która przedstawiała wizerunek zmarłej osoby. *Fotografia pośmiertna była podgatunkiem dagerotypii [...] Dziś wydająca się czymś chorobliwym, była ona na tyle popularna, aby zrozpaczona rodzina zamawiała fotografa po to, aby ten wykonał zdjęcie nieżyjącego krewnego. Niestety, najbardziej powszechne okazały się zdjęcia dzieci. Wzruszającą i przykrą cechą pośmiertnych fotografii było to, że fotografowany ukazywany był jako pogrążony we śnie, lub w jakiegokolwiek innej pozycji, która miała zakamuflować prawdziwą naturę zaistniałej sytuacji*¹.

Historia fotografii *post mortem* sięga pierwszej połowy XIX wieku. Szacuje się, że pierwsze zdjęcia tego typu w technice dagerotypu powstały w 1841 roku, zaledwie dwa lata po wynalezieniu tej techniki².

Największa liczba fotografii pośmiertnych powstała w drugiej połowie XIX wieku. Epoka wiktoriańska cechowała się fascynacją śmiercią i wszystkim, co się z nią wiązało, toteż fotografia *post mortem* szybko zdobyła popularność. Od 1850 roku praktycznie każda rodzina mogła sobie pozwolić na wykonanie takiego zdjęcia, za kwotę około 25 centów³. Wraz z początkiem XX wieku zjawisko to zaczyna zanikać, a fotografowie przestają świadczyć usługi wykonywania fotografii *post mortem*. Zmienia się stosunek społeczeństwa do śmierci, która staje się tematem tabu. Fascynacja śmiercią ustępuje miejsca lękowi przed nią, a fotografie pośmiertne stają się niepożądane.

Jeszcze w ostatnich dekadach XX wieku zjawisko fotografii *post mortem* było trudne do opracowania. Badacze mieli problem z materiałem ikonograficznym, ponieważ w żadnej kolekcji fotograficznej muzeum, galerii czy archiwum fotografie pośmiertne nie stanowiły oddzielnej kategorii, a ich przykłady były przypisywane do różnych tematów⁴.

Stan badań nad tą dziedziną fotografii zmienia się wraz z końcem XX i początkiem XXI wieku. Powstają publikacje całkowicie poświęcone tematyce fotografii *post mortem*.

Najwięcej opracowań pojawia się w krajach anglosaskich, gdzie praktyka wykonywania tego typu fotografii była najbardziej rozwinięta. Zjawisko fotografii *post mortem* pojawia się, jako osobne hasło w leksykonach dotyczących historii fotografii⁵. Obecnie publikowanych jest coraz więcej artykułów poruszających tę kwestię, nie tylko pod kątem historycznym czy technicznym, ale także psychologicznym⁶.



Under the stars (Pod gwiazdami), lata 50. XIX w.
© Thanatos Archive



Broken doll (Popsuta lalka), 1918 r.
© Thanatos Archive

Do pogłębiania wiedzy na temat zjawiska fotografii *post mortem* przyczyniła się szczególnie działalność archiwum *Thanatos*. To amerykańskie archiwum, mieści się w Woodinville, w stanie Waszyngton, posiada obszerną kolekcję oryginalnych fotografii pośmiertnych, fotografii memorialnej, oraz memorabioliów. Ekspozaty pochodzą z XIX wieku i początku XX wieku, najstarsze datowane są na lata 40. XIX wieku. Fotografie w zbiorach archiwum *Thanatos* pochodzą głównie z terenów Stanów Zjednoczonych i Kanady, ale archiwum posiada także przykłady z innych krajów. Działający od 2002 roku, systematycznie powiększany zbiór online pozwala zarejestrowanym użytkownikom uzyskać dostęp do ponad 2000 fotografii⁷.

Fotografia post mortem. Tło historyczne i obyczajowe. Śmierć w wiktoriańskim domu

Mimo iż XIX wiek w historii świata charakteryzuje się zmniejszającym się współczynnikiem śmiertelności, to jednak śmierć w rodzinie nadal była zjawiskiem częstym. Zapoczątkowane w tym wieku procesy industrializacji i urbanizacji niosły ze sobą przeludnienie, złe warunki bytowe, ubóstwo i brak higieny, co przyczyniało się do szybkiego rozpowszechniania chorób. Epidemiami zbierającymi największe żniwo w epoce wiktoriańskiej były gruźlica i cholera.

Spółczesność była świadoma wszechobecności zjawiska śmierci⁸. Średnia długość życia w 1840 roku wynosiła 40 lat dla mężczyzn i 42 lata dla kobiet⁹. Ważnym faktem mającym wpływ na rozwój fotografii *post mortem* była wysoka śmiertelność dzieci. Na śmierć narażone były zwłaszcza te najmłodsze, w pierwszych latach życia. Utrata nawet kilkorga dzieci nie była niczym zadziwiającym w przeciętnym wiktoriańskim domu¹⁰. Chory zazwyczaj umierał w domu, a jego ciało pozostawało tam, aż do pochówku¹¹. Śmierć towarzyszyła człowiekowi na co dzień, była zjawiskiem niejako publicznym i obecnym w każdej rodzinie – był jej specyficzny społeczny odbiór w epoce wiktoriańskiej – przejawiający się, jako akceptacja, oswojenie z nią.

Trup

Mimo zaznajomienia się z samym zjawiskiem śmierci, doczesne szczątki osoby zmarłej i sposób zadbania o nie nadal były widziane, jako coś przykrego¹². Do przygotowania i ubrania ciała, czyli tzw. *lying out*, przykładano wielką wagę, był to wręcz niezbędny rytuał tuż po śmierci członka rodziny. Jak podaje M. Vovelle w Ameryce i Anglii zwyczaj ten urosł do rangi sztuki¹³. Mógł też być jedną z niewerbalnych form wyrażenia swojego żalu po stracie oraz sposobem na oswojenie się odejściem bliskiej osoby¹⁴. Od strony pragmatycznej, *lying out* zwalczalo odór śmierci i rozkładu, było korzystne pod względem higienicznym¹⁵. Miało na celu głównie przygotowanie ciała do ukazania go rodzinie i sąsiadom, aby mogli pożegnać się ze zmarłym. Było też konieczne do przeprowadzenia innej czynności – wykonaniem fotografii *post mortem*.

Fotografia, zarys historii

Era fotografii rozpoczęła się w Ameryce Północnej wraz z pojawieniem się dagerotypu, pierwszy raz wykonany w Stanach Zjednoczonych w 1839 roku. Ta technika zdominowała pierwsze 20 lat fotografii za Atlantykiem¹⁶.

7. www.thanatos.net.

8. J. M. Strange, „She cried a very little”: death, grief and mourning in working-class culture, c.1880-1914, „Social History”, R. 27, 2002, nr 2, s. 145.

9. R. Woods, J. Woodward, *Urban Disease and Mortality in 19th Century England*, 1984, cyt. za: D.P. Helm, „A Sense of Mercies”: End of Life Care in the Victorian Home, Worcester 2012, s. 15.

10. Helm, dz. cyt., s. 15-16.

11. Strange, dz. cyt., s. 145.

12. Tamże, s. 144.

13. M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji zachodu: Od roku 1300 po współczesność*, Gdańsk 2004, s. 589.

14. Strange, dz. cyt., s. 144-152.

15. Tamże, s. 152.

16. Bowser, dz. cyt., s. 11.

17. A. Linkman, *Inside Jobs: Commercial Portrait Photography in the Victorian Home*, <http://historiesofhomessn.files.wordpress.com, z dn. 20.03.2013>.

18. D. Meinwald, *Memento mori: Death and Photography in Nineteenth Century America*, „California Museum of Photography Bulletin”, t. 9, nr 4, 1990, <http://vv.arts.ucla.edu, z dn. 12.06.2013>.

19. G. Antoniewicz, *Odeszli, lecz na zdjęciach post mortem nie przemięli. Fotografie pośmiertne*, „Dziennik Bałtycki”, 11 stycznia 2012, <http://www.dziennikbaltycki.pl, z dn. 24.04.2013>.

20. F. i M. Rinhart, *Rediscovery: An American Way of Death [1967]*; cyt. za: D. Meinwald, *Memento Mori: Death and Photography in Nineteenth Century America*, „California Museum of Photography Bulletin”, t. 9, nr 4, 1990.

21. Bowser, dz. cyt., s. 13.

22. Meinwald, dz. cyt.

Wraz z wynalezieniem fotografii rozpoczęła się moda na wykonywanie fotograficznych portretów. Początkowo, aby wykonać taki portret trzeba było przybyć do pracowni fotograficznej. Tylko przedstawiciele najbogatszych klas stać było na sprowadzenie fotografa do domu. Jednakże z biegiem lat, wraz z pojawieniem się nowych technik fotograficznych i zmniejszaniem się kosztów wykonania fotografii, coraz więcej wiktoriańskich rodzin zamawiało fotografa, aby wykonał portrety w ich domostwach¹⁷. Istniał taki typ portretu, który niezależnie od statusu materialnego rodziny musiał być wykonany w domu. Był to portret *post mortem*.

Fotografia pośmiertna była zjawiskiem powszechnym w Stanach Zjednoczonych i Europie w XIX wieku. Istnieją opinie badaczy utrzymujących, że praktyki te były ograniczone tylko do Ameryki, jednakże Dan Mainwald kategorycznie temu zaprzecza twierdząc, że były one powszechne także w innych częściach świata, choć może nie w tak rozwiniętej formie, jak w Stanach Zjednoczonych¹⁸. Potwierdzają to zbiory archiwum *Thanatos*, które zawierają przykłady fotografii *post mortem* z innych krajów np. Wielkiej Brytanii czy Japonii. Także i w Polsce zjawisko to było obecne¹⁹.

Fotografia pośmiertna nie należała do rzeczy tanich i łatwo dostępnych dla wszystkich, przynajmniej w pierwszych latach jej istnienia. Początkowo fotografia *post mortem* w technice dagerotypu kosztowała ok. 75 dolarów, co w pierwszej połowie XIX wieku było sumą znaczną²⁰. Inne źródło podaje, że portret pośmiertny mógł być dziesięciokrotnie droższy, od portretu zrobionego osobie żyjącej²¹.

Ta wysoka cena była spowodowana nie tylko kosztem materiałów potrzebnych do wykonania fotografii, ale także problemami technicznymi. W przypadku wykonania zwykłego portretu, model przyjeżdżał do atelier fotografa. W przypadku fotografowania nieboszczyka fotograf był zmuszony wykonać powierzone mu zadanie w domu zmarłego. Musiał zorganizować przewóz sprzętu potrzebnego do wykonania fotografii, do tego pracował w niesprzyjających warunkach, chociażby ze względu na trudności związane z uzyskaniem odpowiedniego oświetlenia.

Fotografowie zdawali sobie sprawę, że jest to produkt, na który jest niezwykle zapotrzebowanie. Dużą rolę odgrywał tu czynnik emocjonalny. Rodzina była w stanie wydać ostatnie pieniądze, aby mieć pamiątkę po zmarłej osobie²². W początkowej fazie rozwoju zjawiska fotografii *post mortem*, jej wykonanie musiało nadszarpnąć budżet rodziny. Dlaczego więc fotografia ta była tak pożądana?



Window light (*Światło okienne*), 1900 r.
© Thanatos Archive

23. Fernandez, dz. cyt., s. 346-347.

24. Bowser, dz. cyt., s. 12.

25. Guynn, dz. cyt., s. 1164.

26. Brown, dz. cyt., s. 18-19.

27. Meinwald, dz. cyt.

28. Guynn, dz. cyt., s. 1165.

29. Linkman, dz. cyt.

30. Tamże.

31. Guynn, dz. cyt., s. 1165.

Przyczyny zapotrzebowania na fotografię post mortem

Fotografia *post mortem* miała za zadanie uchronić wspomnienie o bliskiej osobie, zmarłemu nadać pozory życia. Można powiedzieć, że fotografia pełniła podobne zadania jak balsamizacja – zabezpieczała ciało przed dalszym rozkładem, aby mogło funkcjonować w przestrzeni żywych²³.

Często także taka fotografia była jedynym obrazowym udokumentowaniem istnienia zmarłej osoby i jedyną szansą na zapamiętanie jej wyglądu. To dotyczyło zwłaszcza zmarłych dzieci. Dlatego też najobszerniejszą kategorię fotografii *post mortem* stanowią właśnie przedstawienia najmłodszych członków rodzin. Niejednokrotnie po wykonaniu takiej fotografii, wysyłano je do dalszych krewnych – dystans dzielący rodziny były często duży i zdarzało się, że członkowie dalszej rodziny nie zdążyli zobaczyć dziecka przed jego śmiercią. Fotografia *post mortem* była w takich sytuacjach jedyną istniejącą podobizną zmarłego krewnego, jaka zostawała rodzinie na pamiątkę²⁴. Często do wysyłanych fotografii był dołączany opis śmierci²⁵.

Drugim czynnikiem wpływającym na popularność zjawiska był fakt, że fotografia pośmiertna stała się sposobem na wyrażenie żalu po zmarłej osobie i ukojeniem bólu. Była jedną z wielu praktyk żałobnych, wysoko cenioną w kulturze wiktoriańskiej.

Fotografia *post mortem* w jakiś sposób wypełniała puste ręce rodziców, była namacalnym śladem po ich dziecku.

Kolejną zaletą fotografii, jako elementu rytuału żałobnego była jej fizyczność. Fotografię można dotknąć, trzymać przy sobie, oplakiwać. To także było formą ukojenia żalu po stracie²⁶. Dan Meinwald, jako czynnik psychologiczny zjawiska podaje ogromny ból po stracie bliskiej osoby i często pojawiającą się w takiej sytuacji chęć zanegowania prawdy o jej śmierci. Niemożność powrotu do normalnego trybu życia w konfrontacji ze śmiercią członka rodziny doprowadza do chęci zaprzeczenia zaistniałej sytuacji i próby wmówienia sobie, że bliska osoba dalej żyje²⁷.

Podejście fotografa, aspekty techniczne

Wraz z wzrostem zapotrzebowania na fotografię *post mortem*, wzrosła liczba fotografów świadczących tę usługę. W czasopiśmie poświęconych profesjonalnej fotografii zamieszczano artykuły na temat wykonywania portretów pośmiertnych. Zawierały praktyczne wskazówki dotyczące tego, jak uzyskać najlepsze światło w niekorzystnych warunkach, jak ustawić ciało, czy zalecenia odnoszące się do obchodzenia się z rodziną zmarłego podczas wykonywania fotografii. Można było spotkać także dużo bardziej „nietypowe” porady, m.in. jak otworzyć oczy zmarłego za pomocą łyżki²⁸.

Ten otwarty stosunek fotografów do praktyki wykonywania fotografii *post mortem* nie oznaczał jednak, że uważali oni portretowanie zmarłych, za tożsame z pracą z żywym modelem. Mimo wszystko, wielu fotografów decydowało się na wykonanie takich fotografii, o czym świadczy ich istnienie. Stanowiły istotne źródło dochodów. Kiedy fotograf przybywał do domu, musiał pracować w pomieszczeniu, w którym przygotowano ciało po uprzednim *laying out*²⁹. Musiał tak operować światłem i sposobem ułożenia ciała, aby na twarzy nie było widać śladu po chorobie, czy bólu³⁰. Fotografie *post mortem* charakteryzują się wysoką jakością i ostrością obrazu, wynika to z faktu, iż fotograf mógł pozwolić sobie na długi czas potrzebny do naświetlania, co było problematyczne w przypadku portretowania osób żyjących³¹.



Posed with a book (Upozowany z książką), ok. 1848 r.
© Thanatos Archive



Well-dressed man (Dobrze ubrany mężczyzna), 1860 r.
© Thanatos Archive

Fotografia post mortem. Symbolika, ikonografia, aspekty psychologiczne

Konwencja wiecznego snu

Najwcześniejsze przykłady fotografii *post mortem*, z lat 1840-1850, to przede wszystkim dagerotypy i ambrotypy. Charakteryzują się prostym zaaranżowaniem przedstawienia. Ukazywano jedynie zmarłego, bez obecności członków rodziny, czasem towarzyszyły mu pojedyncze przedmioty³². Dominującym motywem w fotografii *post mortem*, w okresie 1840-1880, była konwencja wiecznego snu³³. Motyw śmierci, jako snu ma swoją długą tradycję sięgającą antyku. Obecny był już u Homera i Wergiliusza, w średniowiecznej chrześcijańskiej liturgii i wszystkich kolejnych epokach, funkcjonuje również w kulturze współczesnej. W XIX wieku konwencja snu wiecznego miała wyraz sentymentalny, chciano w ten sposób chociaż symbolicznie utrzymać zmarłego w kręgu rodzinnym³⁴. Skoro nie umarł tylko śpi, to jest wciąż obecny między żyjącymi. Ponadto kto śpi, ten w końcu się obudzi, konwencja snu niejako zaprzeczała śmierci. Pozwalała także uwolnić się od myśli związanych z procesami rozkładu i gnicia, jakiemu zostanie poddane ciało bliskiej osoby³⁵. W tej podwójnej symbolice łóżko stawało się naturalnym i oczywistym tłem dla portretowanych³⁶.

Konwencja snu była chętnie wykorzystywana w przypadku aranżowania fotografii dzieci. Często, aby stworzyć iluzję, że fotografia przedstawia śpiące dziecko, ukazywano je przykryte kocem lub kołdrą, z głową złożoną na poduszce. Fotografia *Under the stars* przedstawia zmarłą dziewczynkę ułożoną na zasłanym łóżku, bądź kanapie i przykrytą kocem. Jeżeli odbiorca nie zostałby poinformowany, że jest to fotografia *post mortem*, nie domyśliłby się, że dziecko na niej przedstawione nie żyje. Wydaje się, że dziewczynka ukazana na fotografii *Broken doll*, zasnęła podczas zabawy. Portretowanie dzieci z zabawkami było częstym zabiegiem w tej dziedzinie fotografii, niosły one ze sobą treści symboliczne. Rozrzucone lalki, porzucone w momencie zabawy miały być symbolem nagłej śmierci dziecka³⁷.

Fotografia *Window light* jest z kolei przykładem wzajemnej korespondencji między aspektami technicznymi a ideologicznymi. Przedstawia ona dziewczynkę leżącą na łóżku przy oknie. Z jednej strony wykonanie fotografii przy oknie zapewniało naturalne oświetlenie, z drugiej zaś światło padające z okna na zmarłego miało symbolizować światło z Niebios³⁸.

Przy omawianiu fotografii *post mortem* przedstawiających dzieci w konwencji snu pojawia się jeden zasadniczy problem badawczy. W XIX wieku, kiedy wykonywano fotografie żywego dziecka, robiono to często podczas jego snu, aby zminimalizować efekt poruszenia i nieostrości obrazu³⁹. Dlatego należy z dużą dozą ostrożności interpretować fotografie, na których widnieją śpiące dzieci. W takiej sytuacji trzeba zwrócić szczególną uwagę na symbole, które pojawiają się w przypadku fotografii *post mortem*, a których nie ma na fotografiach żywych dzieci.

Iluzja życia

O ile fotografie *post mortem* w konwencji snu nie wydają się szczególnie czymś dziwnym i nienaturalnym, to już portrety *post mortem*, przedstawiające zmarłych w pozycji siedzącej budzą pewien dysonans. Na fotografii *Posed with book*, starano się tak przedstawić zmarłego chłopca na krześle, aby wyglądał jakby czytał książkę, którą włożono mu w dłonie.

W pozycji siedzącej przedstawiano także dorosłych, przykładem jest fotografia *Well-dressed man*.

Fotografie przedstawiające nieboszczyka w pozycji stojącej są spotykane najrzadziej wśród fotografii *post mortem*. *Civil war medical officer*, przedstawia zmarłego oficera



Civil war medical officer (Oficer medyczny wojny domowej), XIX-XX w.
© Thanatos Archive



Helen Likly, 1920 r.
© Thanatos Archive

Mother holding baby (Matka trzymająca dziecko), lata 50. XIX w.
© Thanatos Archive

42. S. Konopačka, *Fotonekropolia – spoglądając śmierci w oczy. Problematyka mortualna w fotografii prasowej*, w: *Media wobec śmierci*, t. 2, Warszawa 2012.

40. www.thanatos.net.

41. Ferenc, dz. cyt., s. 90.

43. Guynn, dz. cyt., s. 1165.

44. www.thanatos.net.

45. Bowser, dz. cyt., s. 20.

46. Guynn, dz. cyt., s. 1165.

wojska, uczestnika wojny secesyjnej. Informacje zawarte na stronie archiwum *Thanatos* podają, że jest to niezwykle rzadkie przedstawienie, ukazujące zmarłego w pozycji stojącej, podtrzymywanego za pomocą podpory lub stelażu⁴⁰. Jest to jedyna tego typu fotografia w kolekcji *Thanatos*.

Mimo że takie fotografie były motywowane chęcią uzyskania iluzji życia, to paradoksalnie, często wydają się sztuczne – śmierć osoby portretowanej jest bardziej oczywista, niż w przypadku zastosowania konwencji snu.

Tomasz Ferenc zauważa pewną semantyczną niespójność w tym zjawisku: *Z jednej strony ukazywały [...] zmarłych, miały być zamrożeniem ostatniego spojrzenia kierowanego w stronę bliskiej osoby, które rodzina zachowa na zawsze, z drugiej, w swej formie i sposobie aranżacji zaprzeczały [...] śmierci, próbując tworzyć iluzję ciągłego trwania*⁴¹.

Kolejnym zabiegiem mającym na celu wywołanie iluzji życia, było retuszowanie gotowej fotografii poprzez domalowanie źrenic na zamkniętych powiekach⁴². Czasami jednak próbowano otworzyć oczy zmarłego przed wykonaniem fotografii⁴³. Jednoznaczne rozróżnienie jednego zabiegu od drugiego jest możliwe podczas pracy z oryginalną fotografią, przy pomocy powiększenia. *Helen Likly*, przedstawia kobietę z otwartymi oczami, leżącą w łóżku, w którym spędziła ostatnie dziesięć lat swojego życia, chorując na zapalenie stawów⁴⁴. Ten fakt rodzi wątpliwość, czy na pewno jest to fotografia *post mortem*. Dopiero przy powiększeniu fotografii widoczny jest retusz twarzy, szczególnie w okolicy oczu, które zostały domalowane na zamkniętych powiekach.

Przedstawienia z rodziną

Z biegiem czasu, razem ze zmarłym zaczęto przedstawiać jego rodzinę, żałobników zebranych w dniu ostatniego pożegnania. Najczęściej byli to rodzice, którzy chcieli posiadać swoje zdjęcie ze zmarłym dzieckiem⁴⁵. Rodzic trzymał dziecko na kolanach, aby stworzyć iluzję, że dziecko wciąż żyje⁴⁶. Tak jest w przypadku fotografii *Mother holding baby*, gdzie ukazano matkę trzymającą na rękach zmarłe dziecko. Zmarłemu na fotografii mogło towarzyszyć także rodzeństwo. Fotografia *Sad Sisters* ukazuje zmarłe niemowlę, nad którym pochylają się jego starsze siostry.



Na fotografiach *post mortem* uwieczniających zmarłego rodzica, nieboszczykowi towarzyszyły dzieci i współmałżonek. Tak jest w przypadku fotografii *Musca family*, na której mąż z dwiema córkami pochylają się nad trumną zmarłej żony i matki.

Istnieją jednak i takie fotografie pośmiertne, na których razem ze zmarłym fotografowano całą rodzinę. Przykładem takiego rozwiązania jest fotografia *The Kramschusters*. Nieboszczyk został przedstawiony w trumnie

ustawionej pod kątem. Wokół trumny zebrali się członkowie rodziny Kramschusters. Puste krzesło może być symbolem brakującego członka rodziny – zmarłego chłopca. Z jednej strony taka fotografia nie jest wyszukana artystycznie, z drugiej strony urzeka



Sad sisters (Smutne siostry), 1900 r.
© Thanatos Archive

Two dags (Dwa dagerotypy), 1858 r.
© Thanatos Archive

The Kramschusters (Kramschusterowie), 1890 r.
© Thanatos Archive

dosłownością i metaforycznością wrażenia, że zmarły jest wciąż obecny w kręgu rodzinnym⁴⁷. Tego typu fotografie pokazują, jak stopniowo uwaga fotografa przechodzi ze zmarłego, na żałobników⁴⁸.

Fotografie podwójne

Znane są przykłady wykonywania podczas wizyty fotografa w domu kilku fotografii *post mortem*. Wykonywano fotografie ciała zmarłego, następnie nieboszczyka z rodziną, czasem również w miejscu pochówku. Wynikało to z faktu, że technika dagerotypii nie dawała możliwości multiplikacji odbitki. Jeżeli rodzina chciała posiadać kilka zdjęć zmarłego, aby móc zachować kopię dla siebie, a pozostałe wysłać krewnym, fotograf musiał wykonać więcej, niż jedną fotografię. Czasami także wykonywano kilka fotografii, aby pokazać różne aspekty żałoby i śmierci⁴⁹.

Two Dags, to dwa dagerotypy przedstawiające tę samą zmarłą dziewczynkę. Na pierwszej fotografii ukazano ją siedzącą na krześle. Fotograf domalował otwarte oczy na gotowym dagerotypie. Drugi przedstawia dziewczynkę złożoną w trumnie ustawionej w pionie, na potrzeby wykonania fotografii.



47. Meinwald, dz. cyt.

48. I. Fernandez, *The lives of corpses: Narratives of the image in American memorial photography*, „Mortality”, t. 16, nr 4, 2011, s. 348.

49. Guynn, dz. cyt., s. 1166.

Carrie Comey, 1864 r.
© Thanatos Archive

Purple case (Fioletowy futerał), 1865 r.
© Thanatos Archive

50. Tamże, s. 1167.

51. Tamże, s. 1165.

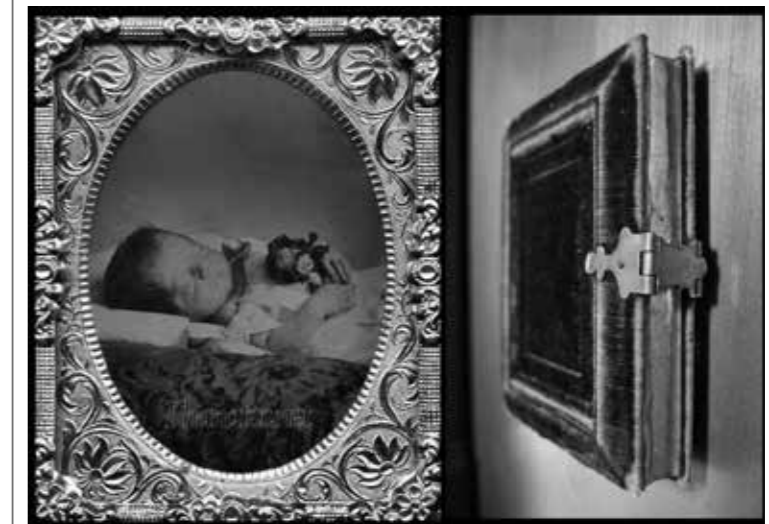
52. Tamże, s. 1166.

53. Brown, dz. cyt. s. 19.

Przedstawienia w trumnie

Konwencja polegająca na sportretowaniu ciała zmarłego w trumnie była łatwiejszą i wymagającą mniejszego nakładu pracy w wykonaniu fotografii *post mortem*. Zyskała szczególną popularność po 1885 roku, kiedy trumny zaczęły przybierać bardziej ozdobną i luksusową formę, w miejsce stosowanych do tej pory prostych i surowych z drewna⁵⁰.

Przykładem zastosowania tej konwencji w fotografii *post mortem* dzieci, jest fotografia *Carrie Comey*. Ukazuje dziewczynkę ubraną w białą sukienkę, w trumnie, w ujęciu całościowym. Białe ubrania, w których chowano zmarłe dzieci nawiązywały do szat chrzcielnych⁵¹.



Mourning cases

Do przechowywania dagerotypów *post mortem* używano specjalnych, ozdobnych etui, tzw. *mourning cases*. Były to pudełka, na których wytłaczano dekoracje o charakterze funeralnym, przeznaczone do tego, aby zabezpieczać w nich zdjęcie zmarłej osoby. Jeśli nie wykonano fotografii *post mortem*, umieszczano w nich fotografię zrobioną za życia⁵². Archiwum *Thanatos* posiada przykłady fotografii *post mortem*, które znajdują się w oryginalnych *mourning cases*. Przykładem jest *Purple case*, gdzie razem z fotografią *post mortem* niemowlęcia, zachowało się oryginalne pudełko obite fioletowym aksamitem.

Do fotografii pośmiertnych dołączano często krótkie notki, listy, wiersze, a także „relikwie” pozostałe po zmarłym⁵³. Do fotografii *Lock of hair*, przedstawiającej matkę trzymającą swoją zmarłą córkę, dołączono pukiel włosów dziewczynki.

Lock of hair (Lok włosów), 1864 r.
© Thanatos Archive



54. *Księga żaloby i śmierci*, pod red. M. Wańcowskiego, Warszawa 2009.

55. L. Hilliker, *Postmortem photography: looking at death is not deadly*, 2005, s. 2, <http://www.allacademic.com>, z dn. 12.06.2013.

Fotografie post mortem zwierząt

Zjawisko fotografii *post mortem* nie obejmowało jedynie wizerunków ludzi. Archiwum *Thanatos* posiada w swoich zbiorach przykłady fotografii ukazujących martwe zwierzęta. Właściciele, którzy byli silnie związani ze swoimi pupilami zlecali fotografom ich wykonanie, chcąc mieć po nich pamiątkę. Intrygującym jest fakt, że w przypadku fotografii *post mortem* zwierząt używano podobnych konwencji i zabiegów, mających stworzyć wrażenie iluzji życia, jak w przypadku portretów pośmiertnych ludzi. Wtedy także posługiwano się stelażem i podporami, umiejętnie ukrytymi przez fotografa.

Przykładem jest fotografia *Boomer*, gdzie ciało psa zostało ustawione na stelażu w taki sposób, aby wyglądał, jakby biegł. Dodatkowo w tle rozwieszono tło fotograficzne, a pod łapy psa podłożono siano, aby stworzyć wrażenie, że fotografię wykonano żywemu psu podczas zabawy na podwórzu. Na odwrocie fotografii umieszczono napis: *Boomer Hamiltonów. Zabity 23 marca, 1879 roku*.

Posługiwano się także efektem otwartych oczu, znanym z fotografii *post mortem* ludzi. Na fotografii *Beautiful in death*, przedstawiono martwego kota z otwartymi oczami. Trudno stwierdzić, czy oczy kota zostały otwarte przed, czy domalowane po wykonaniu fotografii.

Zwierzęta były także przedstawiane w specjalnie wykonanych małych trumnach. Fotografia *Pooch* przedstawia nieżyjącego psa złożone do trumny, która została ustawiona pod kątem, aby wykonać fotografię.

Analiza przytoczonych przykładów ukazała najczęściej stosowane typy, konwencje i symbolikę w fotografii *post mortem*. To spectrum stale się powiększa, wraz z odkrywaniem kolejnych zachowanych przykładów fotografii pośmiertnej w krajach anglosaskich. Z pewnością przysłuży się temu także zgłębienie lokalnych przykładów tego zjawiska na całym świecie.

Praktyka fotografii *post mortem* zaczęła zanikać na początku XX wieku. Dwudzieste stulecie przyniosło radykalną zmianę stosunku społeczeństwa do zagadnienia śmierci – pojawia się lęk, wyparcie ze zbiorowej i indywidualnej świadomości, zanikają żałobne rytuały. Geoffrey Gorer jest twórcą określenia



Boomer, 1871 r.
© Thanatos Archive

56. N. Brown, *Empty Hands and Precious Pictures: Post-mortem Portrait Photographs of Children*, „Australasian Journal of Victorian Studies”, t. 14, nr 2, 2009, s. 8.

57. Alejandro Amenábar, *Inni*, Dimension Films, 2001.

58. S. Bruce, *Sympathy for the dead: (G)hosts, Hostilities and Mediums in Alejandro Amenábar's The Others and Post-mortem Photography*, „Discourse”, t. 27, nr 2-3, Detroit, s. 29.

59. A. Mendelyete, *Death (in the eye) of the Beholder: An Encounter with victorian post-mortem photography*, „Synaesthesia Journal”, t. 1, nr 3, s. 85.

60. Tamże, s. 85.

*pornografia śmierci*⁵⁴, które ma obrazować to zjawisko. Polega ono na postrzeganiu śmierci, jako czegoś nienaturalnego i wstydlivego, tak jak kiedyś uważano za wstydlive i nienaturalne wszystko, co wiązało się z seksualnością, a co z kolei było związane z terminem pornografii. W rezultacie obraz śmierci i umierania jest dziś wypierany ze świadomości i kultury wizualnej. To co w erze wiktoriańskiej uchodziło za normalny temat kurtuazyjnej rozmowy, dziś postrzegane jest, jako tabu⁵⁵. W XXI wieku fotografia ciała jest akceptowana jedynie w przypadkach, kiedy jest formą fotografii dokumentalnej, ukazującej ofiary wypadku albo wojny. Fotografowanie zmarłego w rozumieniu praktyki fotografii *post mortem* uchodzi obecnie za wtargnięcie do sfery sacrum, naruszenie społecznego tabu⁵⁶.

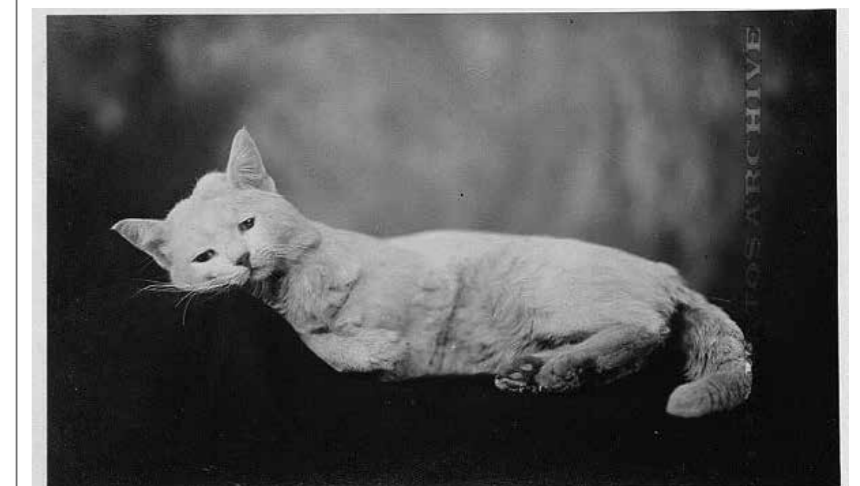
W XXI wieku zjawisko fotografii *post mortem* wzbudziło ponowne zainteresowanie. Pojawiło się między innymi w filmie *Inni* Alejandro Amenábara z 2001 roku⁵⁷. W jednej ze scen główna bohaterka, Grace przegląda album z fotografiami *post mortem*, nie jest jednak świadoma tego, że przedstawieni na nich ludzie nie żyją. Mimo że akcja filmu rozgrywa się w czasie II wojny światowej, to reakcja bohaterki na fotografię *post mortem* odpowiada bardziej odczuciom, jakie budzi ona obecnie. Stanley S. Burns stwierdził, że w obecnych czasach nie istnieje żadna normatywna odpowiedź na to zjawisko⁵⁸. O tym że fotografie *post mortem* dziś odbierane są, jako coś makabrycznego i kontrowersyjnego można się przekonać, wpisując w wyszukiwarce internetowej hasło: fotografia *post mortem*. Na stronach internetowych fotografie te pojawiają się często w kontekście paranormalności, czy kuriozum.

Niestety, takie postrzeganie tematu śmierci i rytuałów mortualnych nie ominęło środowiska naukowego. Amerykański historyk sztuki Jay Ruby, zajmujący się badaniem fotografii *post mortem* wspomina, że nie miał łatwej pracy gdy zaczynał badania nad tym tematem. Stwierdził, że badacze, którzy zajmują się tematyką funeralną, rytuałami związanymi z zagadnieniem śmierci, są uważani nie tylko przez ludzi postronnych, ale także przez środowisko naukowe za ekscentryków⁵⁹. Kiedy w latach 90. XX wieku Ruby chciał zorganizować wystawę fotografii *post mortem*, spotkał się z odmową wielu kuratorów, którzy swoją decyzję argumentowali tym, że temat jest zbyt trudny w odbiorze dla społeczeństwa.

Ruby zauważa ciekawą analogię: w dzisiejszej fotografii istnieją dwie kategorie, które jednocześnie są popularne i niechętnie komentowane publicznie: fotografie zmarłych i pogrzebów oraz amatorska pornografia⁶⁰. To dość osobliwa analogia, ale mówi dużo o tym, jak bardzo temat śmierci w fotografii jest dziś wykluczony ze społecznego dyskursu.

Poruszając kwestię współczesnego odbioru fotografii *post mortem*, warto zwrócić uwagę na jedno ciekawe zjawisko. Otóż tradycja fotografii pośmiertnej w XXI wieku zyskała poruszającą kontynuację. Amerykańska Fundacja *Now I lay me down to sleep*, świadczy

Beautiful in death (Piękny w obliczu śmierci), 1915 r.
© Thanatos Archive



61. Pisząc o reakcjach na to zjawisko, posługiwałam się opiniami internautów opublikowanymi na stronach internetowych, które opisują działalność fundacji *Now I lay me down to sleep*.

62. J. Mord, *Beyond the dark veil: Post mortem & mourning photography from The Thanatos archive*, Thanatos archive, 2011.

63. *Beyond the Dark Veil: Post Mortem & Mourning Photography from The Thanatos Archive*, Begovich Gallery, Fullerton, 2013 <http://fullerton.edu>, z dn. 30.04.2013.

64. *Memento Mori. Opowieści Jacka Debnela o fotografii post mortem*, Dom Spotkań z Historią, 2013, http://dsh.waw.pl/pl/4_1467, z dn. 1.10.2013.

usługi fotografii *post mortem* dla rodziców, których dzieci zmarły zaraz po urodzeniu, albo urodziły się martwe. Fotografowie są profesjonalistami, ale jako wolontariusze nie pobierają opłaty za wykonanie zdjęcia. Fotografie, jakie wykonują są zaaranżowane z czułością, cechują się wysoką wartością estetyczną i artystyczną. Działalność fundacji budzi mieszane odczucia w społeczeństwie, można się spotkać zarówno z opiniami pozytywnymi, które mówią o pomocy rodzicom w ukojeniu bólu po stracie dziecka, jak i z negatywnymi, które dostrzegają w takim zjawisku nienaturalną celebrację śmierci⁶¹. Jednakże sam fakt działalności fundacji pokazuje, że fotografia *post mortem*, zwłaszcza dziecięca, nie była tylko i wyłącznie potrzebą ludzi epoki wiktoriańskiej, ovladniętych obsesją na punkcie śmierci. Ciekawe jest to, że zarówno historyczne fotografie pośmiertne, jak i te współczesne są motywowane tym samym: jest to jedyna pamiątka dla rodziców po zmarłym dziecku. Fotografia *post mortem* była i jest sposobem na wyrażenie swojego żalu i próbą pogodzenia się z zaistniałą sytuacją. Możliwe, że działalność *Now I lay me down to sleep* przyczyni się do patrzenia na historyczną fotografię *post mortem* w sposób bardziej obiektywny.

Działalność archiwum *Thanatos* wciąż przyczynia się do pogłębiania wiedzy na temat fotografii pośmiertnych oraz podejmuje akcje, mające na celu uświadomienie istnienia tego zjawiska w historii fotografii. W 2011 roku wydano album *Beyond the dark veil: Post mortem & mourning photography from The Thanatos archive*, zawierający ponad 130 fotografii *post mortem*⁶².

2 listopada 2013 roku została otwarta wystawa: *Beyond the dark veil: Post mortem & mourning photography from The Thanatos archive*, w Begovich Gallery, znajdującej się przy California State University w Fullerton⁶³. Na ekspozycji zaprezentowano ponad 120 fotografii pochodzących ze zbiorów archiwum *Thanatos*.

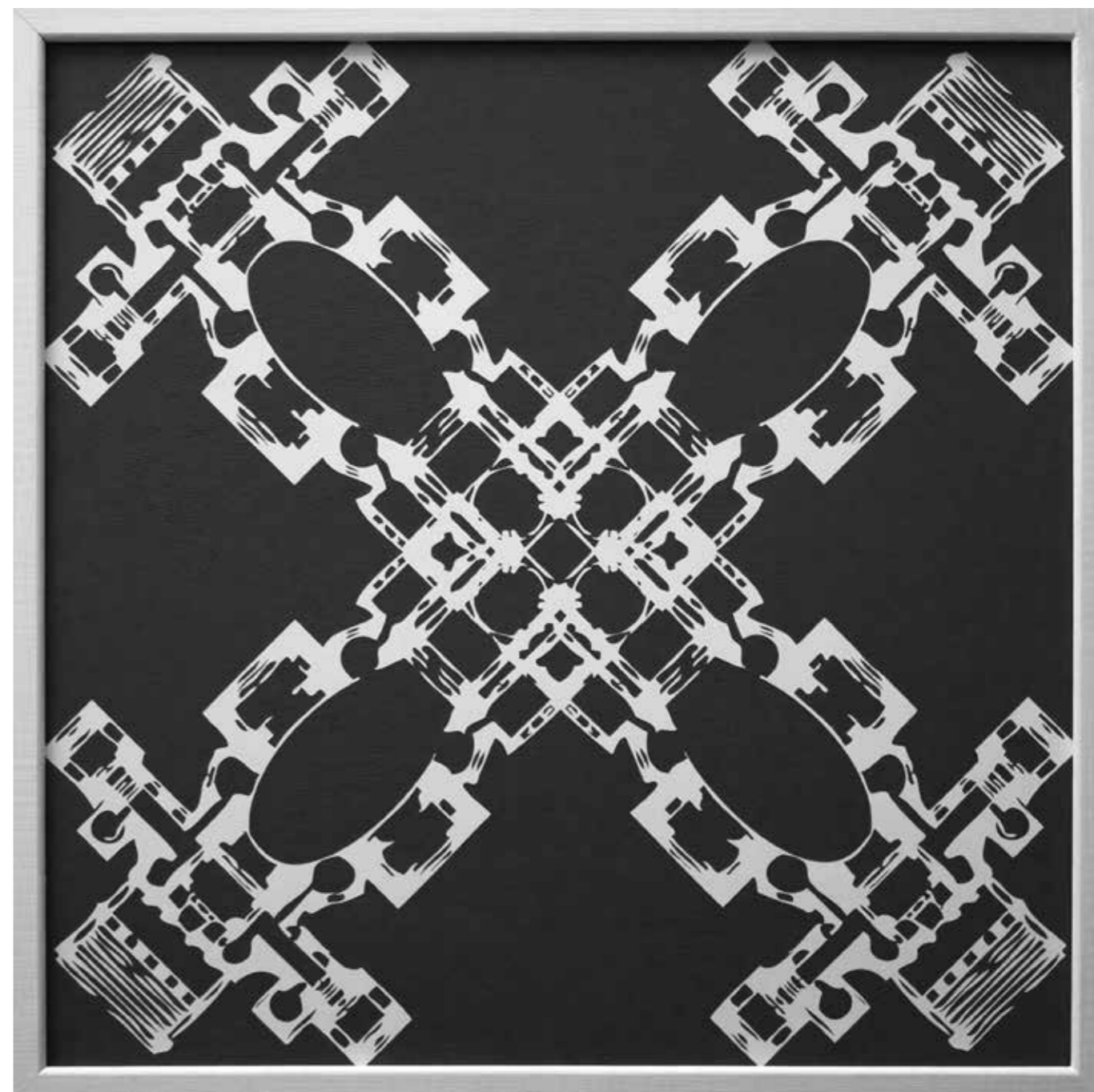
W Polsce szerzenie wiedzy o zjawisku fotografii *post mortem* nie jest tak dynamiczne, jak w Stanach Zjednoczonych, jednakże w ostatnim czasie pojawiają się inicjatywy, mające na celu prezentację tego zjawiska. Przykładem takiego działania był wykład poświęcony fotografii *post mortem*, który miał miejsce w Domu Spotkań z Historią 31 października 2012 roku⁶⁴. Wybranie tej daty nie było przypadkowe, plakaty reklamujące wydarzenie zostały opatrzone hasłem *Halloween w Domu Spotkań z Historią*. Zrównanie zjawiska fotografii *post mortem* z upiorami, duchami i horrorem, kojarzonymi z świętem Halloween, umniejsza powagę zjawiska i przyczynia się do ciągłego postrzegania fotografii tego rodzaju, jako kuriozum i przejawu niezdrowego zafascynowania śmiercią. Jednocześnie trzeba przyznać, że takie prelekcje służą szerzeniu wiedzy o istnieniu fotografii *post mortem* i mogą być przyczynkiem do dalszych badań.

Fotografia *post mortem* dopiero toruje sobie drogę do uzyskania należnego jej miejsca w historii praktyk funeralnych. Jej zrozumienie jest kluczowe nie tylko dla badań nad sztuką mortualną, ale także nad kulturą mieszczańską w XIX i na początku XX wieku. Mimo wzrostu zainteresowania tematem w ostatnich latach, nadal pozostawia on pole do badań i dociekań.

Tekst powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dr Katarzyny Chrudzimskiej-Uhery.



Pooch, 1900 r.
© Thanatos Archive



Iza Rogucka, *Kościół św. Boromeusza*, z cyklu *Glify*, 2013.
akryl na płycie typu dibond, 50 x 50 cm.
fot. archiwum artystki

PAMIĘĆ MIEJSC KRESOWYCH Nowogródzczyzna

N

owogródzczyzna zawsze przyciągała malowniczością i krajobrazami, nieomal żywcem przeniesionymi z opisów wieszczka. Przyroda zachowała w tym miejscu urok i swojskość.

Ta ziemia była i jest częścią kultury narodowej, pielęgnuje się tu dawne tradycje i obyczaje. W krajobrazie nadal są widoczne stare pałace, pozostałości zamków, ciekawe świątynie, zapomniane cmentarze. Mieszkają tu jeszcze ludzie mówiący po polsku. Nie wolno zapominać o przeszłości tych terenów, o ich związkach z macierzą ze względu na wspólnych rodaków, jakich wydała.

Arabowszczyzna¹

Niedaleko szosy Nowogródek – Baranowicze znajduje się bardzo ciekawe miejsce, chociaż dość trudne do odszukania. Na południowy wschód od małej wioski Arabowszczyzna wąska polna dróżka prowadzi na skraj lasu. Tutaj zachował się wielki żelbetowy pomnik, wzniesiony w końcu lat dwudziestych XX w. Jego podstawa składa się z kilku nieregularnych brył. W pierwotnej wersji na frontowej ścianie cokołu umieszczono dwa miecze, z boku widniał napis: *Pamięci trzech pochodów Polaków i wybawieniu Komendanta*.

Na blokach, ułożonych na kształt skały, przysiadł... orzeł, za nim zaś strzelają w górę trzy wysmukłe krzyże².

Owe trzy pochody – to wojna z Moskwą w latach 1609-1610, wyprawa Napoleona na Moskwę w 1812 r., w której brały udział polskie oddziały oraz wojna z bolszewikami w 1920 r. Od miejscowych można usłyszeć jeszcze dzisiaj, że Żyd z Baranowicz, nazwiskiem Lickiewicz, ocalił Józefa Piłsudskiego przed sowiecką niewolą. Podobno najpierw ukrył Komendanta, przebijając go w strój żony i każąc udawać, że doi krowę, a następnie przeprowadził w bezpieczne miejsce. Marszałek podarował wybawcy swoją wileńską sukmanę i przysłał mu przepustkę do Belwederu. Żyd kilka lat później przyjechał do Warszawy, prosząc Komendanta o pieniądze, ponieważ chciał uruchomić młyn parowy³. Budowlą tą do dnia dzisiejszego stoi w pobliskich Baranowiczach.

Napisy na monumencie usunięto po II wojnie światowej. Poza spekaniami i lokalnymi ubytkami, związanymi z oddziaływaniem warunków atmosferycznych, można na nim znaleźć liczne ślady po kulach. Pomnik w Arabowszczyźnie jest bardzo zniszczony, nie ma już mieczy, orzeł też „zgubił” koronę, ale przetrwał, najprawdopodobniej dzięki położeniu na uboczu, poza najczęściej uczęszczanymi drogami Nowogródzczyzny.

1. Arabowszczyzna – druga nazwa majątku według *Słownika geograficznego Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, F. Sulimierski, W. Walewski, t. 15, Warszawa 1880-1902, s. 46.

2. T. Krzywicki, *Szlakiem Adama Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 145; K. Węglicka, *Białoruskie ścieżki*, Warszawa 2008, s. 400.

3. K. Węglicka, *Kresowym szlakiem. Garwoty o miejscach, ludziach i zdarzeniach*, Warszawa 2005, s. 211-212.

Arabowszczyzna, pomnik trzech pochodów Polaków, fot. K. Węglicka



4. Inna funkcjonująca nazwa – Rajce, Rajcze.

5. J. Bułhak, *Kraj lat dziecięcych*, Gdynia 2003, s. 83.

6. Węglicka, *Białoruskie...*, s. 407.

7. Tamże, s. 211.

Rajca⁴

Jan Bułhak pisał we wspomnieniach: *Potem dojeżdżało się do dworu w Rajcy, miało bramę i jechało wzdłuż parku. Koło domu przez żelazne kraty widać było dziedziniec, pełny wyszukanych krzewów i roślin dekoracyjnych, dobranych kolorystycznie i tworzących subtelną gamę barwną. Park rajczański nie miał równego w całej okolicy: rozpostarty po wądołach i pagórkach, kuśił wspaniałością tajemniczego wnętrza⁵.*

Dobra rajcekie należały w XIX w. do Józefa Wereszczaki, brata Maryli – wielkiej miłości Adama Mickiewicza. Od 1897 r. właścicielem został jej wnuk – Wawrzyniec Puttkamer, a od 1910 r. należały do Adama i Janiny z Puttkamerów Żółtowskich. Przed II wojną światową rodzina podarowała posiadłość pallotynkom, które gospodarowały tu do września 1939 r. Dwór pochodzi najprawdopodobniej jeszcze z końca XVIII w., zbudowany został przez pierwszych właścicieli majątku – Rajeckich⁶. Później odnowili go kolejni władarze. Jest to drewniany parterowy budynek. Od frontu umieszczono portyk z dwiema parami kolumn. Na terenie podworskim zachowała się duża część parku. Dzisiaj mieści się tu przychodnia lekarska.

Lubcz

Majątek od końca XV w. należał do rodziny Chreptowiczów, a następnie Gasztołdów oraz Kiszaków. Jeden z przedstawicieli rodu – Jan Kiszka, krajczy wielki koronny – założył w miasteczku drukarnię, gdzie wydawano dzieła ariańskie. Po nim przyszli protestanci Radziwiłłowie, którzy wzniesli tu zbór kalwiński. Dobra jeszcze kilkakrotnie zmieniały właścicieli, a ostatnimi byli Nabokowowie, rządząc tu aż do 1939 r.

Lubcz, dawny zamek i pałac, fot. K. Węglicka



Do dnia dzisiejszego zachowały się fragmenty zamku wzniesionego w końcu XVI w. przez Radziwiłłów. W 1655 r. został zdobyty przez Kozaków Iwana Zolotareńki, a w XVIII w. stracił już znaczenie militarne i stopniowo popadał w ruinę. Do naszych czasów zachowała się potężna wieża bramna, fragment części mieszkalnej oraz ruiny drugiej, czworobocznej baszty. Na miejscu jednego ze skrzydeł zamkowych zbudowano w XIX w. pałac, który we fragmentach dotrwał do naszych czasów. Budynek, zniszczony podczas I wojny światowej, odbudowano w okresie międzywojennym. W latach czterdziestych XX w., wykorzystując część jego fundamentów i ścian, zbudowano szkołę. Budowlę uważano za jeden z pierwowzorów zamku Horeszków z *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza⁷.

Pozostałości murów i pałacu znajdują się na stromym brzegu Niemna, który płynie tutaj, tworząc malownicze zakole. Nad obydwoma brzegami rzeki rozciągają się zielone łąki, a na horyzoncie widać już forpocztę Puszczy Nalibockiej.

8. Słownik geograficzny..., t. II, s. 364-365.

9. Z. Hauser, *Nowy ilustrowany przewodnik po zabytkach kultury na Białorusi*, Warszawa 2005, s. 267-268.

10. Jan Czeczot (1796-1847) był poetą, tłumaczem, sekretarzem Towarzystwa Filomatów.

Stołowicze

Przy szosie wiodącej z Baranowicz do Nowogródka, nad rzeką Szczarą⁸, rozłożyło się niewielkie miasteczko Stołowicze, niegdyś będące własnością Radziwiłłów. W jego panoramie dominuje olbrzymia fasada barokowego kościoła, związanego, z jedyną w Wielkim Księstwie Litewskim, komandorią kawalerów maltańskich (joannitów). Założył ją w 1610 r. książę Mikołaj Kazimierz Radziwiłł „Sierotka” dla swojego syna, który rok wcześniej wstąpił do tego rycerskiego zakonu. Obecna świątynia pochodzi z połowy XVII w., kiedy architekt Józef Fontana rozpoczął jej budowę. Kościół posiada fasadę ozdobioną dwiema wieżami w stylu wileńskiego baroku. Pracę ukończył świetny wileński architekt Jan Krzysztof Glaubitz⁹. Po powstaniu styczniowym obiekt oddano prawosławnym i w ich rękach znajduje się do dziś.

Podczas konfederacji barskiej 23 września 1771 r. oddziały polskie, dowodzone przez hetmana wielkiego litewskiego Michała Kazimierza Ogińskiego, poniosły pod Stołowiczami klęskę w bitwie z wojskami rosyjskimi Aleksandra Suworowa. Wydarzenie to upamiętnia kamień, ustawiony kilka lat temu przed dawnym kościołem, obecnie cerkwią pw. św. Jana Chrzyciela, na którym znajduje się białoruski napis i data oraz polskie słowa: *Pokój ich duszom*.

Stołowicze, kościół,
fot. K. Węglička



Stołowicze,
fot. K. Węglička



11. Węglička, *Kresowym szlakiem...*, s. 212-214.

12. Joachim Litawor Chreptowicz (1729-1812) – publicysta, poeta i tłumacz.

13. Słownik geograficzny..., t. II, s. 860.

14. Franciszek Hieronim Malewski (1800-1870) – prawnik, współzałożyciel Towarzystwa Filomatów, przyjaciel Adama Mickiewicza.

15. Józef Jeżowski (ok. 1793-1855) – był filologiem klasycznym, poetą i tłumaczem, prezesem Towarzystwa Filomatów.

16. M. Zielińska, *Korespondencja filomatów (1817-1823)*, Warszawa 1989, s. 122.

Worończa

Kościół pw. św. Anny w Worończy w 1943 r. spalili sowieccy partyzanci, a w latach 50. XX w. wysadzono go częściowo w powietrze, po czym nie pozwolono okolicznym katolikom zbliżyć się do ruin. Obecnie świątynia jest odbudowana. W fasadzie widnieją dwie czworoboczne, trójkondygnacyjne wieże oraz portyk z przyściennymi kolumnami. Z lewej strony świątyni znajduje się kilka starych nagrobków rodziny Bułhaków. Tutaj ochrzczeni zostali: urodzona w niedalekich Tuhanowiczach Maryla Wereszczakówna oraz przyjaciel Adama Mickiewicza Jan Czeczot¹⁰, który ujrzał światło dzienne w pobliskich Maluszycach.

Nieopodal, w niedużym lasku, leży stary cmentarz. Na licznie porozrzucanych pagórkach, gęsto porośniętych drzewami, zachowało się wiele starych mogił. Są to zniszczone, zmurzałe nagrobki okolicznej szlachty z, czasami czytelnymi jeszcze, napisami z polskimi nazwiskami: Mierzejewskich, Lubańskich, Wereszczaków czy Tuhanowskich. Można natrafić na groby z początków XIX stulecia. Zachowały się miejsca pochowku matki pierwszej miłości wieszczki i rodziców Jana Czeczota. Pogrzebano tutaj także bratanków Maryli: Franciszka i Kazimierza, zmarłych pod koniec XIX w., znajduje się tu też nagrobek Józefy Tuhanowskiej, ostatniej z rodu, zmarłej w 1930 r. W nowszej części cmentarza złożono szczątki Czarnockich, którzy rządili Worończą do II wojny światowej, zamordowanych przez sowieckich partyzantów 30 czerwca 1943 r.¹¹

Szczorse

Szczorse leżą dwadzieścia pięć kilometrów na wschód od Nowogródka i niegdyś stanowiły własność Chreptowiczów. Kanclerz wielki litewski Joachim Litawor Chreptowicz¹² założył w swoich dobrach bibliotekę, która była w owym czasie jedną z najświetniejszych na Litwie¹³. Księgozbiór liczył około ośmiu tysięcy tomów, nie brakowało wśród nich rzadkich dokumentów, rękopisów i pamiątek. Pracował tu Franciszek Malewski, przyjeżdżał do Szczors Joachim Leleweł, często przybywali filomaci. Tutaj Adam Mickiewicz przygotowywał się do napisania *Grażyny*, zbierał materiały, które później wykorzystał przy *Konradzie Wallenrodzie*. Bibliotekę prowadził, po powrocie z zesłania w Rosji, przyjaciel poety Jan Czeczot. Franciszek Malewski¹⁴ pisał ze Szczors na początku sierpnia 1820 r. do przyjaciela¹⁵ Józefa Jeżowskiego¹⁶: *A ciebie, Jeżu, gdzieżbym posadził? Na balkonie, z którego na milę widać wokoło, albo pod piękną topolą; ustąpiłbym ci z ochotą faworytne miejsce. Sny to są!*



Szczorse, wnętrze dawnej biblioteki,
fot. K. Węglička

Szczorse, dawna biblioteka,
fot. K. Węglička



Dzisiaj do dawnej biblioteki wiedzie wąska, zarośnięta ścieżka, pomiędzy bujnie rozrośniętymi krzakami i wysokimi, starymi drzewami. Gmach sprawia przygnębiające wrażenie, pozostały jedynie smutne szczątki, a o dawnej świetności miejsca można tylko przeczytać we wspomnieniach. W bocznym skrzydle bibliotecznym, na wysokości pierwszego piętra, zachował się niewielki, lekko zaokrąglony, balkonik. Prawdopodobnie z tego miejsca miał Józef Jeżowski, zgodnie z zamysłem przyjaciela Franciszka Malewskiego, spoglądać *na miłą* dokoła. Dzisiaj jest to niemożliwe – zrujnowany budynek ze wszystkich stron otaczają drzewa ocalałe z dawnego przypałacowego parku, a strzelistość sosen, klonów i topoli ogranicza widoki.

Obecnie w dawnym parku słyszy się jedynie śpiew ptaków, czasami doleci głos bawiących się dzieci – w dawnej dworskiej oficynie mieści się przedszkole. Kiedy zapada zmierzch, okolica pogrąża się w ciemnościach.

Przed I wojną światową ponad cztery tysiące tomów z biblioteki trafiło na Uniwersytet Kijowski. Ponad dziesięć tysięcy woluminów zniszczono. Zbiory, wywiezione do stolicy Ukrainy, wróciły w 1919 r. na dawne miejsce. Jednak II wojna światowa ponownie „wygnała” je do Kijowa, gdzie się nadal znajdują. Pałacu w Szczorsach nie odbudowano po I wojnie światowej. Jego resztki rozebrano po 1939 r. Zachował się jedynie wspomniany powyżej budynek biblioteki. Do 1982 r. mieściła się w nim szkoła. Planuje się urządzić tu muzeum literatury (filię Muzeum Mickiewicza w Nowogrodku). Zachowały się również oficyny i budynki gospodarcze. Stajnie i wozownie zamieniono na mieszkania.

Do dawnej rezydencji Chreptowiczów biegnie aleja, którą tworzą cztery rzędy starych lip. W parku można odnaleźć wiekowe dęby i buki, rosnące nad stawami i wzdłuż nieczytelnych już ścieżek.



Połoneczka

W Połoneczce, w dawnym powiecie nowogrodzkim¹⁷, znajdowały się niegdyś bogate zbiory: ogromna biblioteka oraz wspaniałe obrazy, które zaginęły. Po II wojnie światowej w budynku mieściła się szkoła. Dziś po pałacu pozostał szkielet. Do wnętrza niebezpiecznie jest wchodzić, dookoła porozrzucone są deski, odpadają resztki tynku i belki z więzby dachowej. Majątek należał do drugiej połowy XVIII w. należał do rodziny Rudominów-Dusiackich, a następnie znalazł się w rękach Radziwiłłów. Miejsce *zajaśniało pełnym blaskiem na schyłku zeszłego i na początku bieżącego stulecia, mianowicie gdy tu zamieszkał ks. Maciej Radziwiłł, kasztelan wileński, ożeniony z Chodkiewiczówną. Rzadki to był wyjątek obywatela w tamtych smutnych czasach. Pałac Połonecki słynął za księcia*

*Macieja gustem wykwintnym i bogactwem. Tu się ześrodkowywało życie obywatelskie kilku województw i niektóre festyny stały się legendami*¹⁸.

Dzisiaj, stojąc przed zniszczonym gmachem, trzeba posiadać wielką wyobraźnię, aby przed oczami pojawił się obraz opisywany przez dziewiętnastowiecznych autorów. Główny korpus pałacu jest dwukondygnacyjny, z szerokim centralnym ryzalitem ozdobionym pilastrami, łączy się on z dwiema, połączonymi krytymi galeriami, parterowymi oficynami. Z wystroju zewnętrznego zachowały się głowice pilastrów w kształcie ludzkich głów, obramienia okien oraz trójkątne frontony. Do pałacu prowadzą stare, wyszczerbione schody. Tylko tyle pozostało po dawnej świetnej rezydencji.

Snów

Na Nowogródzczyźnie w niewielkiej odległości od radziwiłłowskiego Nieświeża leży Snów. Dookoła rozciąga się lekko pofalowana, bezleśna równina. Przed II wojną światową w tutejszym pałacu mieściła się placówka Korpusu Ochrony Pogranicza, ponieważ miasteczko znajdowało się nieomal na granicy ze Związkiem Sowieckim.



Snów, pałac Rdułtowskich,
fot. K. Węglińska

Od 1639 r. aż do połowy XIX w. majątek należał do rodziny Rdułtowskich i to oni wybudowali rezydencję i założyli sławną stadnię koni¹⁹. Budowlę charakteryzuje monumentalna, wydłużona fasada. Korpus główny ma trzy dwukondygnacyjne skrzydła ustawione poprzecznie do osi fasady i połączone parterowymi łącznikami. W skrzydle środkowym, od frontu, umieszczono czterokolumnowy portyk z trójkątnym szczytem. Pałac otaczają pozostałości dawnego parku ze starodrzewem, sadzawkami i mało już czytelnymi alejkami.

W pałacu, po labiryncie podobno stu pokojów, błąkał się przez wiele lat duch Ludwika Szpitznagla. Jego ojciec – Ferdynand – był profesorem Uniwersytetu Wileńskiego i mieszkał przy ulicy Zamkowej 24, w budynkach należących do Collegium Medicum, w tym samym domu, w którym mieszkała pani Salomea Słowacka z synem i mężem Augustem Bécu. Tu Ludwik zaprzyjaźnił się z Juliuszem. Rodzina profesora, szanowana i zamożna, wraz z innymi tworzyła śmietankę towarzyską ówczesnego Wilna. Szpitznaglowie posiadali majątek Zahorze w powiecie oszmiańskim, w którym rodzina spędzała wakacje. Dojeżdżał tam, uczący się w niedalekich Borunach, Antoni Edward Odyniec, który poznał dzieci profesora: Ludwika, Aleksandra, Ferdynanda i Kazimierę.

Ludwik w 1821 r. ukończył gimnazjum, następnie kształcił się w Petersburgu, drukował swoje wiersze w „Tygodniku Wileńskim”, zajmował się przekładami, w mieście nad Nową

Połoneczka, dawny pałac Radziwiłłów,
fot. K. Węglińska



Rajca, dwór,
 fot. K. Węglika

spotykał się z Adamem Mickiewiczem. Po skończeniu szkół krótko pracował w charakterze urzędnika w Kolegium Spraw Zagranicznych. Wówczas dostał propozycję wyjazdu na placówkę dyplomatyczną – jako tłumacz w rosyjskim konsulacie w Egipcie. Przyszłość zapowiadała się w jasnych barwach... W połowie stycznia 1827 r. młody Szpitznagel odwiedził Wilno, chcąc pożegnać się z rodziną i przyjacielem przed czekającym go wyjazdem do Aleksandrii. Z miasta nad Wilią pojechał do Snowia. Ówczesny dziedzic

– marszałek Kazimierz Rdułtowski i jego żona Teresa mieli czworo dzieci: Konstantego, Eustachego, Zofię i Anielę. W jednym z listów matka Słowackiego pisała, że nie jest tajemnicą, że Ludwik kocha się w Anieli. W Snowiu 26 lutego 1827 r. popełnił samobójstwo. Pochowano go w parku, ale dzisiaj już nie wiadomo, gdzie spoczęły szczątki romantycznego poety²⁰. W Paryżu Juliusz Słowacki pisał o zmarłym przyjacielu: *Zostało mi po Ludwiku Szpitznaglu smutne wspomnienie. Mam i chowam religijne jego tłumaczenie poematu arabskiego pod tytułem Szanfary. [...] Był to kwiat piękny, który nie dał owocu*²¹.

Nowogródzyczna jest jednym z tych terenów, które powoli odchodzą w zapomnienie. Wiele dworów, pałaców, starych parków zniszczyły burze dziejowe, niewiele pamiątek uratowano, ale pozostała pamięć o przeszłości, o ludziach zamieszkujących te ziemie. Jej obraz pozostał w poezji, wspomnieniach i obrazach, które zostawił Napoleon Orda.

Urodził się w 1807 r. we wsi Worocewicz niedaleko Pińska. Jego matką była córka Mateusza Butrymowicza, ojciec zaś piastował urząd marszałka powiatu kobryńskiego. Dzisiaj jest to postać mało znana, a dzięki jego rysunkom można zobaczyć, jak wyglądały dwory, pałace, zamki, kościoły, które nie zachowały się do naszych czasów.

Był nie tylko rysownikiem, ale również pianistą, kompozytorem, działaczem emigracyjnym, brał udział w powstaniu listopadowym. Otrzymał staranne wychowanie w rodzinnym domu. Do gimnazjum uczęszczał w Świsłoczy, gdzie należał do uczniowskiego stowarzyszenia Zorzan, powiązanego z filomatami. Od 1823 r. studiował matematykę na Uniwersytecie Wileńskim, gdzie aresztowano go za udział w tajnym stowarzyszeniu młodzieży akademickiej. Po ponad roku został zwolniony i powrócił na Polesie. W 1830 r. wstąpił do wojska i za udział w bitwie pod Kockiem otrzymał Virtuti Militari. Po upadku powstania osiadł we Francji, gdzie studiował malarstwo i rzeźbę. Pobierał lekcje muzyki u Chopina, z którym był zaprzyjaźniony. Wędrował po Europie Zachodniej i po Algierze, malując tamtejsze widoki. W 1838 r. wydał *Album dzieł kompozytorów polskich*, a cały dochód ze sprzedaży przeznaczył na pomoc ubogim rodakom we Francji. Należał do Towarzystwa Historyczno-Literackiego i przyjaźnił się z Adamem Mickiewiczem. W 1849 r. został dyrektorem włoskiej opery w Paryżu. Ożenił się z Francuzką, z którą miał syna Witolda, żona i syn dobrze mówili po polsku. Po latach skorzystał z amnestii i w 1856 r. powrócił na Polesie. Początkowo zajmował się gospodarstwem, a następnie wybrał się na wędrowną podróż po Kresach, rysując i malując. W latach 1873-1883 wydał *Album widoków historycznych Polski*, który zawierał 260 pozycji.

Orda został członkiem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Z tego okresu datuje się jego przyjaźń z Józefem Ignacym Kraszewskim. Przed śmiercią ufundował stypendium

20. Węglika, *Kresowym szlakiem...*, s. 54-58.

21. J. Słowacki, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820-1849)*, Wrocław 1952, s. 89.

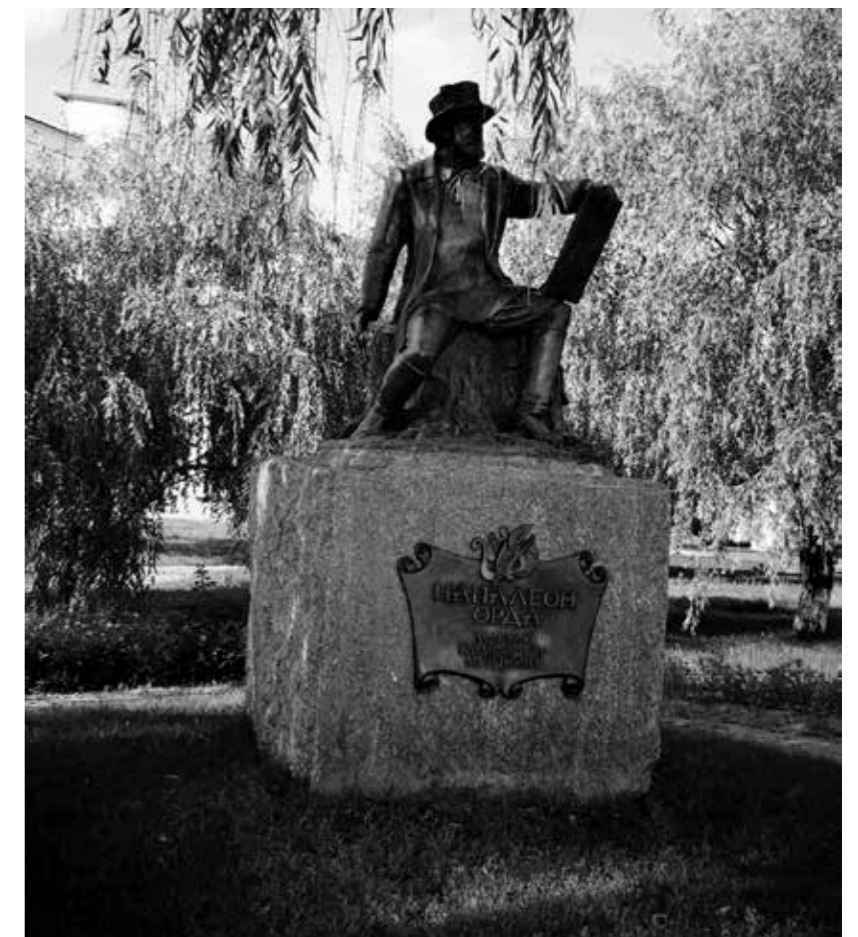
22. Węglika, *Białoruskie...*, s. 254-257.

dla zdolnych, ubogich uczniów szkoły w Pińsku. Zmarł w 1883 r. i został pochowany w grobie rodzinnym w Janowie Poleskim niedaleko Pińska²². Na katafalku umieszczono napis trafnie ujmujący dzieło jego życia: *Malarzowi rodzinnej ziemi*.

Niewiele ocalało po nim pamiątek. Dwór w Worocewiczach spłonął podczas I wojny światowej, a ze świsłockiego gimnazjum pozostało zaledwie jedno skrzydło, resztę po II wojnie światowej rozebrano na cegłę. W Janowie Poleskim nie ma już cmentarza, na którym spoczął, gdyż w latach osiemdziesiątych XX w. wybudowano tu szkołę, a w miejscu, gdzie znajdował się grób rysownika rośnie drzewo. Z płyty nagrobnej Ordy zachował się jedynie fragment. W miasteczku, tuż obok centralnego placu, w 1994 r. wzniesiono pomnik, a na nim białoruski napis: *Napoleon Orda malarz, kompozytor, muzyk*.

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

Janów Poleski, pomnik Napoleona Ordy,
 fot. K. Węglika



SZTUKA ZAANGAŻOWANA W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ WARSZAWY PO ROKU 2000

S

ztuka zaangażowana to wszystkie działania podejmujące istotne problemy społeczne, operujące stosunkowo radykalnymi środkami i zawierające pewien pozytywny przekaz¹. W Polsce, po roku 1989, artyści coraz rzadziej sięgali do sztuki zaangażowanej, która popierała społeczny, lub polityczny projekt. Wyparła się ona efektu i odwróciła od skutku, w imię zdobycia autonomii i uwalniania się od zawłaszczających celów polityki, religii i władzy. Wina i wstyd, związane z historycznym uwikłaniem sztuki zaangażowanej w reżimy, współistnieją jednak z pragnieniem aktywnej jej obecności w życiu publicznym². Mit wspólnoty, zjednoczonej wokół swojego celu, który nieś ma obietnicę pozytywnej społecznej zmiany, był i jest jednak aktualny i pożądany. W lokalnym wymiarze postanowił go zrealizować Paweł Althamer na Bródnie, w akcji *Bródno 2000, Wspólna sprawa* oraz w *Parku Rzeźby na Bródnie*. Artysta wykorzystał w tym celu formę „rzeźby społecznej” Josepha Beuysa, *zakładającej, że każdy może w sposób twórczy kształtować rzeczywistość. Dążył tym samym do zniesienia granic między rzeczywistością a sztuką, a także realizował swoją utopię sztuki, która powinna zmieniać świat na lepszy*³.

Paweł Althamer jest rzeźbiarzem, performerem, akcjonistą i twórcą filmów wideo. Studiował pod kierunkiem prof. Grzegorza Kowalskiego, na wydziale rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, z której absolwentami łączony bywa nurt sztuki krytycznej lat 90. W pracowni zwanej „Kowalnią” wypracowano radykalne i bezkompromisowe postawy artystyczne, które twórczość Althamera wciela i jednocześnie przekracza⁴. Strategia przyjęta przez artystę w praktykowaniu sztuki publicznej, polega na głębokim wejściu w rzeczywistość i wykorzystywaniu jej mechanizmów. Artysta aranżuje swoje relacje z rzeczywistością, wierząc w możliwość trwałej jej zmiany w wyniku wspólnego doświadczenia⁵. Działalność artystyczną Althamera cechuje *optymizm, witalność niezachwiana wiara w możliwość przemiany świata, w komunikację między jego wymiarem materialnym i niematerialnym, symbolicznym i duchowym*⁶. Animując przestrzeń publiczną, stara się zaktywizować młodych i starszych mieszkańców zaniedbanych kulturalnie dzielnic Warszawy, jak Praga Północ, czy Targówek. Artysta od jedenastego roku życia mieszka na Bródnie, gdzie realizuje z sąsiadami i dla nich społeczne projekty.

Zdaniem Althamera *rolą artysty jest być przewodnikiem, zwracającym uwagę na innych ludzi, na sprawy ukryte, duchowe lub aktywistą, który za pomocą prostego gestu jest w stanie wytrącić nas z utartych schematów myślenia, zachęcić do samodzielności sądów, czy sprowokować do dyskusji na trudne tematy. Artysta sięga pod powierzchnię problemów i zjawisk*⁷. Przyjmuje on strategię działania, w której stara się odczytywać lokalne wezwania i zażegnwać konflikty. Chętnie współpracuje z dziećmi, które perfekcyjnie się komunikują i łatwo sobie nawzajem wybaczą, a docierając do nich, trafia do rodziców. Swoje rzeźby społeczne realizuje w oparciu o naturalne potrzeby mieszkańców, nieustannie dbając o jasny komunikat. *Czasem bardziej chodzi mu o zamianę sposobu stosunku do świata i budowanie sposobów porozumiewania się między ludźmi, niż o samą sztukę*⁸.

Youssef Dara, Paweł Althamer, Toguna,
Park Rzeźby na Bródnie,
fot. K. Lipińska



Althamer, mieszkaniec jednego z wielkich bloków przy ulicy Krasnobrodzkiej, wpadł na pomysł utworzenia ogromnego napisu „2000” ze świateł na elewacji budynku. Realizacja projektu angażowała do wzięcia udziału około dwieście rodzin, mieszkających w bloku, które odpowiednio wcześniej dostały „instrukcje świecenia”. Akcja trwała około 30 minut i przerodziła się w festynową zabawę. Animatorzy lokalnych domów kultury zorganizowali darmową grochówkę, koncert praskiej kapeli i pokaz sztucznych ogni. Wydarzenie cieszyło się dużym zainteresowaniem mediów, które relacjonowały je w głównych programach informacyjnych i dziennikach. Althamer pokazał jak można myśleć o betonowym bloku, który może być wyzwaniem i obszarem działania. Bródnowskie blokowiska z wielkiej płyty nie dostarczają zbyt wielu bodźców wizualnych i intelektualnych, dlatego artysta stara się takowe tworzyć. Owocem takiego działania jest sztuka i fizyczny efekt w przestrzeni, ale także zacieśnianie się wspólnoty. Tym, co wiązało grupę były wspólne ustalenia i synchronizacja gestu. Pracę ludzi i więź między nimi dało się zaobserwować w wizualnym efekcie tego projektu. Zapalone lub gaszone, zgodnie z zaleceniami, światła uświadamiały uczestnikom wydarzenia, jak dużą rolę pełniła każda z rodzin biorących udział w iluminacji. Istotnym elementem dzieła było pokazywanie się wspólnoty na zewnątrz, uczestnictwo we wspólnym doświadczeniu, które stanowiło rozrywkę i integrowało sąsiadów⁹.

W akcji *Bródno 2000* zdaniem Szablowskiego odbicie znalazły zmiany w sposobie myślenia o modelach funkcjonowania sztuki w Polsce. Dokonało się wówczas przeniesienie obszaru działań artysty z zamkniętego środowiska instytucji i galerii, do przestrzeni publicznej, *w imię ustanowienia twórczości jako faktu społecznego*¹⁰. *Bródno 2000* było jedną z najbardziej udanych i spektakularnych akcji w przestrzeni publicznej. Stała się w pewnym sensie punktem odniesienia i uutorowała drogę późniejszym realizacjom innych artystów. Spopularyzowała pojmowanie sztuki, jako negocjacji i pogłębionej formy życia zbiorowego.

Kolejną inicjatywą społeczną podjętą przez Althamera był projekt *Wspólna sprawa*. Było to działanie zbiorowe, będące wynikiem współpracy z fundacją Open Arts Projects. Performatywna akcja społeczna zakładała szereg spacerów w złotych kombinezonach w różnych miejscach na świecie, co zostało udokumentowane filmem w fantastyczno-naukowej konwencji. Działanie miało swój początek na Bródnie, gdzie artysta w towarzystwie członków swojej rodziny, przyjaciół i sąsiadów ubranych, tak jak on w złote kombinezony odbył spacer. Następnie ubrana w ten sam sposób grupa, udała się złotym samolotem do Brazylii. Kolejna podróż odbyła się w czerwcu 2009 roku, do stolicy Unii Europejskiej – Brukseli. Grupa „polskich kosmonautów” uczestniczyła tam w obchodach dwudziestej rocznicy upadku komunizmu w Europie Środkowej¹¹. W 2010 roku Althamer

1. J. Zydorowicz, *Od sztuki zaangażowanej do sztuki krytycznej, w: Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kulturowych po 1989 roku*, Warszawa 2005, s. 70-72.

2. A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne, w: Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Warszawa 2008, s. 16-26.

3. I. Kowalczyk, *Czy w Poznaniu pojawił się duch Beuysa?*, <http://www.obieg.pl>, z dn. 6.05.2013.

4. S. Szablowski, *Paweł Althamer „Bródno 2000”*, <http://www.kongreskultury.pl>, z dn. 28.03.2013.

5. K. Pawelek, *Strategie publiczne. Od galerii zewnętrznych do publicznych relacji*, w: *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. G. Borkowski, M. Branicka, A. Mazur, Warszawa 2008, s. 41-44.

6. E. Ronduda, *Przetaczenia rzeczywistości na boczny tor. Kategorie wyobraźni w strategiach polskich artystów współczesnych, w: Nowe zjawiska...*, s. 47.

7. M. Kadrasz, *Paweł Althamer Zachęca*, katalog wystawy Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005, s. 14.

8. Tamże, s. 12.

9. A. Theiss, *Laboratorium rzeźby społecznej*, <http://www.goethe.de>, z dn. 30.03.2013.

10. S. Szablowski, *Paweł Althamer „Bródno 2000”*, <http://www.kongreskultury.pl>, z dn. 30.03.2013.

11. Paweł Althamer, *Wspólna sprawa*, <http://www.culture.pl>, z dn. 6.04.2013.



wraz z przyjaciółmi i sąsiadami z Bródna odwiedził Republikę Mali, w zachodniej Afryce. Podróż ta stanowiła zwieńczenie projektu. Tereny zachodniej Afryki zamieszkiwane są przez plemiona Dogonów wierzących w swoją kosmologiczną genezę, co miało bezpośredni związek z duchowym aspektem podróży i motywem kosmonauty.

Althamer, jego współpracownicy i sąsiedzi z Bródna podróżowali, znajdując się pomiędzy codzienną a fantastyczną rzeczywistością. Istotą projektu był sam stan podróży, który pozwala przyjmować postawę obcego i spojrzeć na otaczającą rzeczywistość z innego punktu widzenia. W dystansowaniu się od świata pomogły złote skafandry¹². Inicjatywa i zachowania uczestników akcji, w pewnej nowo zaistniałej sytuacji, były bardzo istotne w kreowaniu wydarzeń. Althamer zafundował swoim bliskim i sąsiadom serię podróży, które miały ich wyrwać z codziennej rutyny. Uczestnicy społecznej akcji wzbogacić się mieli o nowe doświadczenie. Zmiana sposobu bycia w świecie miała nastąpić w wyniku znalezienia się w sytuacji, w której rzeczywistość wymykała się racjonalnemu jej definiowaniu. Artysta badał formy postrzegania rzeczywistości i komunikacji międzyludzkiej. Był również obserwatorem przemian, jakie zachodziły w uczestnikach akcji. Artysta chciał zwrócić ich uwagę na wnętrza i relacje z kosmosem. Plan pobytu nie był z góry określony, co powodowało spontaniczne reagowanie na nieprzewidziane sytuacje i spotkania. Althamer dopuszczał również przypadkowe osoby do tego, aby stawały się częścią projektu. W działaniach tych testował formę otwartej rzeźby¹³. Istotę wspólnych podróży stanowił spacer na Bródnie, który zdaniem Althamera odbył się po to: *żeby zdać sobie sprawę, że przebywamy dokładnie w środku kosmosu. Żeby wrócić do tego, co najważniejsze, uświadomić sobie, że wszystko, co potrzeba, jest tu na miejscu*¹⁴. Akcja miała na celu uświadomić podróżującym, że Bródno nie jest początkiem, ani końcem świata, ale jednym z miejsc na świecie, które sobie wybrali.

Inną formą sztuki publicznej są realizacje w konwencji parkowej i ogrodowej. Należą do nich warszawskie projekty publiczne, jak *Dotleniacz* oraz *Park Rzeźby na Bródnie*. Wykonane przez artystów nie związanych w swojej twórczości z tego typu praktykami, projekty otworzyły nowe możliwości gromadzenia się i współdziałania ludzi. Przetwarzanie przez nich parku, czy zieleńca było ingerencją w obszar wspólny, mającą na celu zaangażowanie lokalnej społeczności. Artyści wchodząc w dialog z odbiorcami projektów, uruchomili potencjał interakcyjny przestrzeni. Praca w formie, jaką jest natura była powodem życzliwego nastawienia mieszkańców miasta, którzy uczestniczyli w projektach i poczuli się do współodpowiedzialności za nie. Gest artystyczny w przestrzeni wspólnej, w którym zacierały się granice między artystą a odbiorcami dzieła, solidaryzował lokalne społeczności skupione na łączącym je celu. Działający kolektywnie ludzie tworzyli nową jakość, jaką była rzeźba społeczna. Siła tego rodzaju projektów tkwi w tym, że nie wymagają one żadnej konsumpcyjnej energii, a mimo to stanowią skuteczną atrakcję¹⁵.

12. Open Arts Projects, *Wspólna Sprawa*, <http://www.openartprojects.org>, z dn. 6.04.2013.

13. Tamże.

14. A. Kowalska, *Kosmiczny raj na Bródnie*, <http://wyborcza.pl>, z dn. 12.04.2013.

15. T. Fudala, *Wychowanie przez dotlenianie*, w: *Dotleniacz/Oxygenator*, Joanna Rajkowska, „Obieg”, nr 1-2 (81-82), Warszawa 2009, s. 206-211.

16. O. Litowicz, *Dotleniacz*, <http://puszka.waw.pl>, z dn. 2.03.2013.

17. W. Kurowski, *Słowo wstępne*, w: *Dotleniacz...*, s. 23.

18. J. Rajkowska, *Opowiadania*, w: *Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2009, s. 77-78.

19. Tamże, s. 79.

20. K. Pawelek, *Oddech (bez) warunkowy*, w: *Dotleniacz...*, s. 29-30.

21. M. Bakke, *Respiracja*, w: *Dotleniacz...*, s. 136-139.

22. Joanna Rajkowska w rozmowie z Magdą Raczyńską, *Rzeczywistość milionpostaciowa*, w: *Dotleniacz...*, s. 72-79.

23. Tamże.

24. Litorowicz, dz. cyt.

Dotleniacz to projekt publiczny Joanny Rajkowskiej zrealizowany na skwerze przy Placu Grzybowskim w 2007 roku. Był to zaaranżowany staw, obsadzony zielenią, krzewami ozdobnymi i nenufarami, zaopatrzone w urządzenie ozonujące powietrze i wytwarzające mgłę¹⁶. Inicjatywę objęło patronatem Centrum Sztuki Współczesnej, a kuratorem i koordynatorem projektu została Kaja Pawelek¹⁷.

Plac Grzybowski jest to – zdaniem artystki – *soczewka*, w której skupiały się wszystkie ważne opowieści tego miasta¹⁸. To specyficzne miejsce w przestrzeni miejskiej Warszawy, które nigdy nie podziwgnęło się z wojennych zniszczeń, straciło historyczne połączenie z głównymi ulicami, stało się miejscem odizolowanym i nie tworzącym spójnej struktury. Artystka łączy stan placu z *przekleństwem nieprzepracowanej traumy i nieumiejętnością poradzenia sobie z tragedią getta*¹⁹. Celem projektu Rajkowskiej było uwolnienie energii placu w specyficznym spotkaniu historycznego doświadczenia miasta z jego bieżącą codziennością. Postanowiła stworzyć miejsce o swojej własnej energii, które nie byłoby w relacji z żadną historią związaną z tym miejscem.

Dotleniacz działał dwa miesiące. Przy stawie pojawiali się przedstawiciele mniejszości wietnamskiej, sporadycznie Żydzi, najliczniej jednak przy *Dotleniaczu* przesiadywali życzliwi projektowi starsi warszawiacy. *Dotleniacz* stał się szczególnie ważnym miejscem dla lokalnej społeczności. Forma projektu (ogród do grabienia, podlewania, karmienia ryb i przycupnięcia) już na samym początku likwidowała dystans i umożliwiała fizyczne odczucie, kontakt z materią i ziemią, co jest we współczesnym mieście rzadkie. Zaaranżowana przez artystkę sytuacja rozgrywająca się w sferze performatywnej i prywatnej otworzyła przepływ rzeczywistości, operując zamiast minimalistyczną „formą abstrakcyjną”, konkretną, udomowioną i relaksacyjną „naturą” w środku miasta²⁰. Projekt miał paradoksalną siłę przekonywania, dawał poczucie normalności. Przebywanie przy *Dotleniaczu* nie miało żadnego pretekstu i celu. Ludzie przebywając obok siebie oddawali się przyjemności oddychania wilgotnym powietrzem. *Dotleniacz uwidacznia to, że fizjologiczna czynność oddychania sytuuje nas zawsze w terażniejszości*²¹. Nikt więc nie opowiadał historii związanych z gettem, bo nie było tam miejsca na tego typu pamięć. Zwycięstwem *Dotleniacza* było to, że nie wiązał się z koniecznością porozumiewania się i uzgadniania wspólnego stanowiska w jakiejś sprawie. Ludzie, którzy gromadzili się wokół byli *wspólnotą tych, którzy nie mają ze sobą nic wspólnego*²², nie musieli się ze sobą porozumieć, wypracowywać kompromisów, ani generować konfliktów, bo *Dotleniacz* nie odnosił się do żadnej skłóconej narracji²³. *Dotleniacz* wabił publiczność swoim urokiem, bezpieczeństwem, obietnicą spokoju i pasywności. Część znaczeń i narracji została nadana przez publiczność, co zakłóciło podział na artystę, uczestników i stworzyło sytuację, w której widz stał się za nią współodpowiedzialny.

Publiczność stała się podmiotem instalacji i przemówiła jednym głosem, jako świadoma swoich celów społeczność mieszkańców, podczas negocjacji o przetrwanie projektu. Zanim zaczęli się gromadzić przy sadzawce, z braku przyjaznych im miejsc, funkcjonowali jedynie w prywatnej przestrzeni swoich domów²⁴. *Dotleniacz* pozwolił im zjednoczyć się we wspólnym obszarze oraz wyrazić na jego temat opinie. Z rozmów przeprowadzonych przez artystkę z mieszkańcami, odczytać można uciążliwą dysproporcję między zabieganiem decydentów o politykę historyczną względem placu a niewielką dbałością o terażniejszość i potrzeby mieszkańców.

Parę miesięcy po demontażu *Dotleniacza* powstał projekt rewitalizacji Placu Grzybowskiego. W kościele Wszystkich Świętych zorganizowano spotkanie władz dzielnicy, przedstawicieli organów administracji, Centrum Sztuki Współczesnej i mieszkańców. Zebrani tam ludzie o skrajnie różnych poglądach mieli inne przekonania dotyczące

25. Rajkowska, *Opowiadania...*, s. 95-99.
26. T. Urzykowski, I. Szymańska, *Ten usiowy Dotleniacz – mówi miejski urzędnik*, <http://wiadomosci.gazeta.pl>, z dn. 2.03.2013.
27. Rajkowska, *Opowiadania...*, s. 100-102.
28. K. Nawratek, *Dotleniacz, czyli konflikt o przyszłość miasta*, <http://www.krytykapolityczna.pl>, z dn. 2.03.2013.
29. K. Nawratek, *Chybotliwa miejska transcendencja, w: Dotleniacz...*, s.194-199.
30. J. Rajkowska, K. Pawelek, M. Walczyna, *To nie jest Dotleniacz*, <http://www.obieg.pl>, z dn. 2.03.2013.
31. A. Kowalska, *Raj w parku Bródnowskim*, <http://warszawa.gazeta.pl>, z dn. 12.04.2013.
32. D. Jarecka, *Althamer zaprasza do rajů*, <http://wyborcza.pl>, z dn. 12.04.2013.
33. Kowalska, *Kosmiczny raj...*

tego, do kogo należy przestrzeń miejska. Próbowano pozbawić artystkę i lokalną społeczność prawa do decydowania w kwestiach placu²⁵. W opinii naczelnika Wydziału Estetyki Przestrzeni Publicznej w Biurze Miasta Stołecznego Warszawy Tomasza Gamdzyka *Mieszkańcy nie mogą, ot tak, przychodzić sobie na pl. Grzybowski i go zawłaszcząć. To plac ogólnomiejski należący do wszystkich warszawiaków, a nie tylko jakiejs grupy [...] To co tam zrobiono w ubiegłym roku było kuriozalne: trawka, staw, pływające kacuszki. Jak na wsi, a to przecież centrum miasta*²⁶. W odpowiedzi na wypowiedź Gamdzyka, na łamach „Gazety Wyborczej” opublikowany został otwarty list, w którym zarzucono decydem próbę zniszczenia naturalnego związku, jaki mieszkańcy danej okolicy czują ze swoim otoczeniem, hołdowanie wizji miasta fasadowego oraz przyczynianie się do powstawania miejsc, w których nikt nie chce przebywać, które nikomu nie służą, do nikogo nie należą i pozbawione są tożsamości²⁷.

Spór wokół Placu Grzybowskiego można sytuować w szerszym kontekście rozważań na temat tego, *czym jest miasto i komu/czemu służy? Jaka jest rola i znaczenie mieszkańców w mieście? Czy wszyscy mieszkańcy/użytkownicy miasta są tak samo ważni? Jaka jest relacja fragmentu miasta (na przykład dzielnicy) do całości?*²⁸ Krzysztof Nawratek zwraca uwagę na istotne problemy miasta, jakimi są wykluczenia jednych i uprzywilejowania innych grup społecznych. Siła *Dotleniacza*, zdaniem architekta i urbanisty, tkwi w konfliktach i sprzecznościach, które ujawnił²⁹.

Obecny projekt Placu Grzybowskiego powstał w drodze konkursu, w którym obietnicę odtworzenia projektu *Dotleniacz*, w jego niezmienionej postaci, złożoną przez władze miasta Warszawy podczas publicznego spotkania w 2007 roku, zastąpiono propozycją założenia wodnego. Artystka i jej współpracownicy nie mają nic wspólnego z obecnym wyglądem placu³⁰.

Kolejnym projektem utrzymanym w konwencji parkowo-ogrodowej był *Park Rzeźby na Bródnie*. Inicjatywa przekształcenia Parku Bródnowskiego, inaczej niż w przypadku *Dotleniacza*, wyszła od urzędników dzielnicy Targówek. Wiceburmistrz dzielnicy Krzysztof Bugła zaprosił do działania w parku Pawła Althamera. Artysta zaangażował się w projekt, zapraszając do współpracy innych artystów: Monikę Sosnowską, Olafurę Eliassona i Rirkrita Tiravaniję. Logistycznie i merytorycznie przedsięwzięcie wsparło Muzeum Sztuki Nowoczesnej, a kuratorem projektu został Sebastian Cichocki. Inauguracja projektu odbyła się 21 czerwca 2009 roku³¹.

Park Bródnowski usytuowany pomiędzy ulicami Kondratowicza, Chodecką, Wyszogrodzką i Łabiszyńską powstał w 1976 roku, na terenach będących pozostałościami po wiejskiej gminie. Wokół 20 hektarowego terenu wolnego gruntu, rozmieszczone zostały budowane w latach 70. bloki³². Park Bródnowski od samego początku sięgającego czasów PRL-u przeznaczony był na miejsce relaksu. Artysta postanowił je wzbogacić o element duchowy, w którym można osiągnąć harmonię ze światem³³. Pracę w Bródnowskim parku rozpoczęto od rzeźby Althamera *Raj*. Fragment parku wokół sztucznego zbiornika wodnego obsadzony został egzotycznymi roślinami. Projekt jest próbą stworzenia baśniowej wizji rajů, który mógłby być również odbierany w kontekście chrześcijańskiej wizji życia po śmierci. Specyficzna rzeźba-ogród powstała dzięki współpracy artysty z lokalnymi społecznościami. W projekt początkowo zaangażowane zostały dzieci, które artysta poprosił o rysunkowe zilustrowanie tego, czym w ich wyobrażeniu jest raj. Rysunki dzieci, które dużo bardziej emocjonalnie podchodzą do kwestii wiary oraz mają znacznie mniej ograniczoną wyobraźnię, stały się inspiracją dla artysty. Realizacja projektu, jak podkreśla Cichocki, miała kolektywny i kooperacyjny charakter. Ludzie spontanicznie włączali się w prace ogrodowe nad *Rajem* grabiąc ziemię, siejąc trawę, czy sadząc rośliny. Artysta

34. *Park Rzeźby Bródno*, <http://www.targowek.waw.pl>, z dn. 31.03.2013.
35. S. Cichocki, *Rzeźba kolektywna, park społeczny...*, <http://www.targowek.waw.pl>, z dn. 2.04.2013.
36. Jarecka, dz. cyt.
37. J. M. Petelska, *W Parku Rzeźby na Bródnie*, <http://www.charakteryzacja.pl>, z dn. 5.04.2013.
38. S. Cichocki, *Toguna*, <http://www.targowek.waw.pl>, z dn. 3.04.2013.
39. *Park Rzeźby na Bródnie, Rozdział IV: Jens Haaning*, <http://www.artmuseum.pl>, z dn. 5.04.2013.
40. Jarecka, dz. cyt.

wpadł na pomysł, żeby podczas inauguracji wykonać grupową fotografię z udziałem okolicznych mieszkańców, a następnie podarować miejscowej parafii³⁴.

W realizacji *Raju* Althamera splatają się różne, charakterystyczne dla twórczości artysty wątki. Zdaniem Cichockiego należą do nich: ucieczka do natury, praca z lokalną społecznością, poszukiwania duchowe, rola dziecka w sposobie interpretowania różnych zjawisk, zapewnianie pewnego rodzaju rozrywki w obrębie lokalności i formuła publicznego zgromadzenia³⁵.

W *Parku Rzeźby* oprócz *Raju* Althamera można zobaczyć pracę Moniki Sosnowskiej – wielką, ażurową kulę z pospawanych metalowych krat. *Odwrócony kalejdoskop lodowy* zbudowany został przez Islandczyka Olafurę Eliassona. Pod szybą o wykroju trójkąta można zaobserwować przestrzeń złożoną z kolorowych luster, z wielką gwiazdą na dnie. Kolejną pracą, którą można obejrzeć w *Parku Rzeźby* jest *Herbaciarny Domek*, pochodzącego z Tajlandii, artysty Rikrity Tiravanijego³⁶. *Park Rzeźby* na Bródnie dzięki swej otwartej strukturze, co pewien czas zostaje wzbogacony o nowe projekty. W 2010 roku zrealizowano dźwiękową instalację szkockiej artystki Susan Philipsz – zegar, wygrywający co kwadrans odpowiednią melodię oraz inwencje malarskie Katarzyny Przezwańskiej, sytuowane głównie w spēkaniach, szczelinach i wgnieceniach chodnikowych. *Raj* wzbogacony został o nowe gatunki roślin oraz odlaną z brązu rzeźbę – fontannę nazwaną *Sylwia*. Dzieło to powstało dzięki współpracy Althamera z osobami z grupy Nowolipie, które członkami są chorzy na stwardnienie rozsiane. Sztuka jest dla nich formą rehabilitacyjno-terapeutyczną. Rzeźba usytuowana została na sztucznym zbiorniku wodnym. Jest to akt leżącej kobiety, o wężowych włosach, z której piersi tryska woda. Druga odsłona *Parku Rzeźby* na Bródnie uświetniona została performancem przypominającym procesję, w której szły ucharakteryzowane na różnego typu Matki Boskie kobiety. Pochód był wynikiem spotkań Althamera ze studentami Wyższej Szkoły Artystycznej w Warszawie³⁷.

Trzecia odsłona parku miała miejsce w lipcu 2011 roku, kiedy to na rogu ulic Chodeckiej i Kondratowicza stanęła kolejna rzeźba, będąca wynikiem współpracy Pawła Althamera i Youssufa Dara. *Toguna* to kilkumetrowa, drewniana struktura związana z obrzędowością Dogonów – ludu z Zachodniej Afryki, który wierzy w swoje kosmiczne pochodzenie. Dogoński rzeźbiarz Dara poproszony został o stworzenie „społecznej architektury” w oparciu o afrykańską tradycję. Powstała drewniana wiata, o grubym dachu, wsparta na rzeźbiarsko opracowanych kolumnach. Budowla ta stanowi miejsce spotkań i porad mieszkańców wioski. Dla społeczności bródnowskiej ma być miejscem społecznej integracji³⁸.

W listopadzie 2012 roku, podczas czwartej odsłony parku, duński artysta Jens Haaning stworzył napis BRÓDNO. Masywna instalacja z cegieł i cementu usytuowana została na pagórku od strony ulicy Chodeckiej³⁹. Otwarcie kolejnego rozdziału *Parku Rzeźby* na Bródnie nastąpiło we wrześniu 2013 roku, zaprezentowano wówczas rzeźbę złotego anioła na wysokiej kolumnie – *Anioł Stróż* Romana Stańcaka.

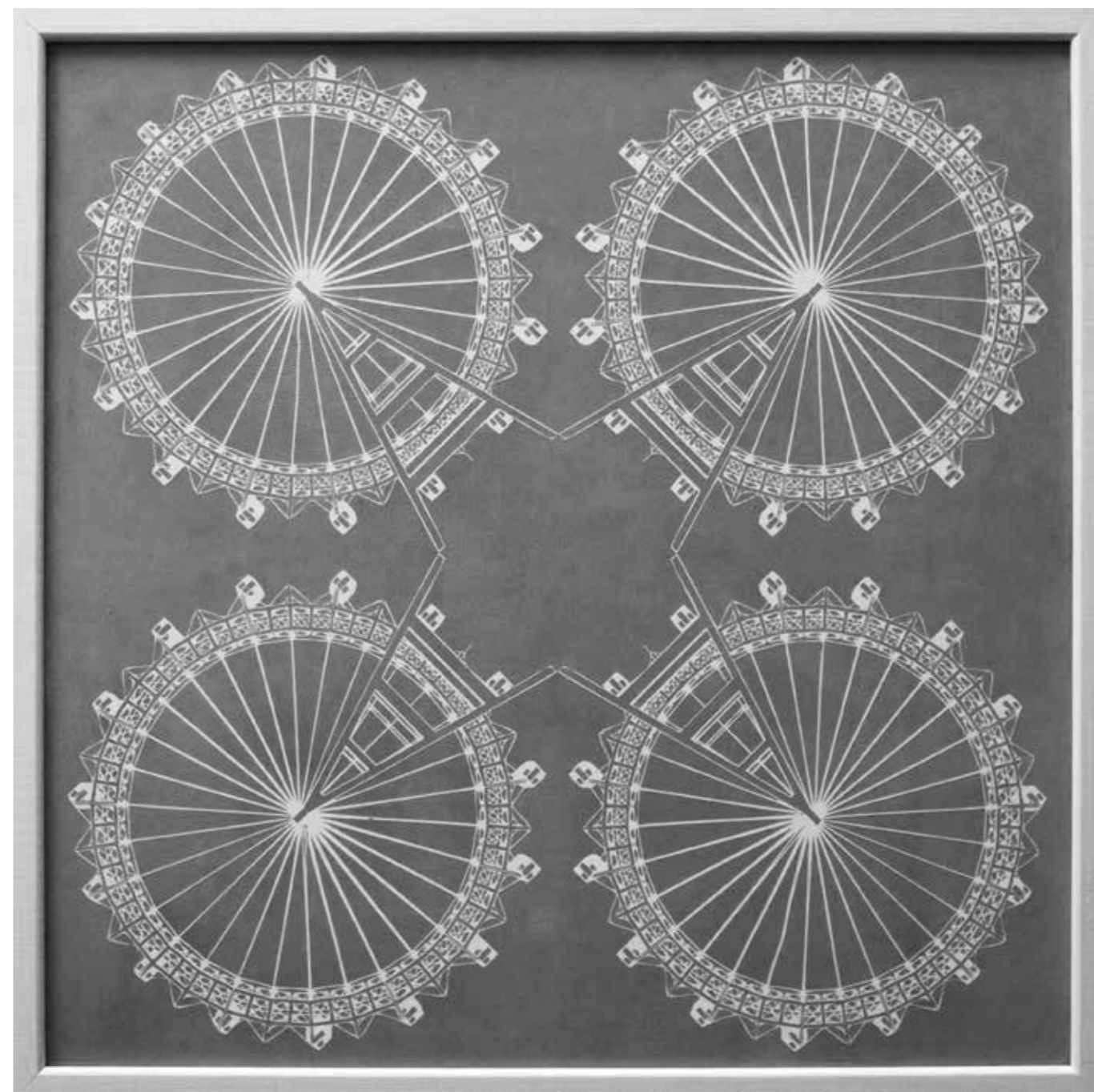
Otwarcie Bródnowskiego *Parku Rzeźby* było pewnym przełomem w działaniach w przestrzeni publicznej. Zdaniem Doroty Jareckiej można zauważyć w strategii działania pewien mechanizm funkcjonowania i możliwości, jakie może mieć sztuka w przestrzeni. Autorka tekstu zwraca uwagę na to, że dzielnice usytuowane na obrzeżach są bardziej przychylnie tego rodzaju działaniom, niż te położone centralnie⁴⁰. Na sukces *Parku Rzeźby* na Bródniełożyło się zaangażowanie wiceburmistrza dzielnicy, Krzysztofa Bugli, który był inicjatorem całego przedsięwzięcia oraz umiejętność współpracy Althamera z lokalnymi społecznościami. Jest to przedsięwzięcie długofalowe, testujące współczesną formułę rzeźby społecznej i rzeźby w przestrzeni publicznej.

Zarówno w realizacji *Dotleniacza* i *Parku Rzeźby* na Bródnie, artystom udało się uruchomić oddolne inicjatywy i włączyć w dyskurs publiczny dotychczas milczące grupy społeczne. Obiekty integrowały mieszkańców skupionych wokół konkretnych dzielnic i powodowały ich wzmożoną aktywność. Projekt Joanny Rajkowskiej, mimo krótkiego czasu trwania, rozpoczął szereg dyskusji na temat roli przestrzeni miejskiej, co przyniosło pewnego rodzaju zmiany we współpracy z władzą. Zdaniem eksperta w dziedzinie rozwoju regionalnego, Wojciecha Kłosowskiego, wykształciło się *poczucie, że jesteśmy współgospodarzami miejsca wokół nas*⁴¹. Aktywizacja społeczna sprawiła, że społeczności zainteresowane zmianą otoczenia w miejscach zamieszkania, natykając się na opory decydentów same angażują się w zmienianie przestrzeni. Przykładem takiego działania jest zorganizowanie parku przez właścicieli mieszkań w Miasteczku Wilanów, którzy nie czekając aż władze dzielnicy stworzą zieloną przestrzeń, na własny koszt oczyścili teren ze śmieci, otoczyli go żywopłotem, posadzili drzewa, kupili ławki. Podobna sytuacja zaistniała na Kabatach. Zdaniem Kłosowskiego mieszkańcy odsunęli od współdecydowania w kwestiach publicznych, szybko uczą się podmiotowego uczestnictwa w debacie publicznej, co robią w sposób świadomy, konstruktywny i rzeczowy.

Strategia podejmowana przez Pawła Althamera w bródnowskich projektach oraz zrealizowany przez Joannę Rajkowską *Dotleniacz*, wyznaczyły akceptowany i pożądany społecznie wzorzec działania. Warunkiem udanej sztuki zaangażowanej jest podmiotowe traktowanie widzów i uczestników projektu. Działania opierają się na współpracy i otwarciu na publiczność, co pozwala jej stać się współodpowiedzialną oraz zaciera granice między artystą i odbiorcą. Ludzie wspólnie tworzyli nową jakość – rzeźbę społeczną. Istotną była dbałość o tworzenie jasnego komunikatu. Brak zrozumienia zamysłu twórczego artysty stanowiłoby poważną przeszkodę w utożsamianiu się odbiorców z projektem, a pożądane relacje nie mogłyby zaistnieć. W wielu, realizowanych w warszawskiej przestrzeni miejskiej, działaniach artystów i krytycy oraz publiczności odwoływali się do bródnowskich rzeźb społecznych Althamera. Wchodzenie w dialog z lokalną społecznością stało się nieodzownym elementem w miejskiej przestrzeni publicznej.

Tekst powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dr Katarzyny Chrudzimskiej-Uhery.

3. Rirkrita Tiravaniji, *Domek herbaciany*,
Park Rzeźby na Bródnie,
fot. K. Lipińska



Iza Rogucka, *Koło wiedeńskie*, z cyklu *Glify*, 2013,
akryl na płycie typu dibond, 50 x 50 cm,
fot. archiwum artystki

PRAWNOAUTORSKA „ADOPCJA”

Problematyka tzw. dzieł osieroconych

JUSTYNA WRÓBEL

S

połączeństwo przechowuje wspomnienia o przeszłości w pamięci kulturowej, *która przez pokolenia, poprzez utrwalone powtórzeniami przez setki, a częściowo tysiące, lat teksty, obrazy, rytzy, kształtuje naszą świadomość czasu i historii, nasz obraz świata i pojmowanie samego siebie*¹. Jest ona zależna od materialnych nośników informacji kulturowej, a opieka nad nimi wymaga istnienia instytucji pamięci. W naszej kulturze są nimi przede wszystkim muzea².

Rozmaite instytucje oraz osoby prywatne dysponują często wartościowymi dla kultury i sztuki kolekcjami egzemplarzy utworów o nieustalonym statusie prawnoautorskim. Dzieła te, takie jak zbiory malarstwa czy rzeźby, często zostają zapomniane przez kolejne pokolenia ich właścicieli. Jednak w pewnym momencie ktoś je odkrywa i pragnie ocalić od zniszczenia. Wymaga to zwykle poświęcenia znacznej ilości czasu i środków finansowych³. Nakład pracy niezbędny do rekonstrukcji dzieł, czy choćby na utrzymanie ich w stanie niepogorszonym, mógłby zostać zrównoważony przychodami z rozpowszechniania ocalonych egzemplarzy. Do takiej eksploatacji niezbędne jest jednak posiadanie majątkowych praw autorskich do tychże utworów lub odpowiedniej licencji; potrzebna jest zgoda ich twórcy albo innej osoby, która dysponuje majątkowymi prawami autorskimi na bytymi od twórcy, czy to w drodze umowy, czy też dziedziczenia⁴.

W przypadku muzeów, udostępnianie dzieł przybierze formę wystaw i katalogów, a więc z punktu widzenia prawa autorskiego ma zastosowanie prawo do zwielokrotniania i rozpowszechniania. W ramach rozpowszechniania wiedzy o zasobach w grę wchodzi także komercyjna sprzedaż reprodukcji przedmiotów wchodzących w skład kolekcji w postaci ilustracji lub replik⁵.

Istotne dla stosowania technologii cyfrowej prawo do zwielokrotniania oraz prawo do publicznego udostępniania utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym są zagwarantowane na gruncie prawa unijnego od 2001 r. przez Dyrektywę w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym⁶. Instytucje pamięci mogą więc stosować techniki cyfrowe tylko w takim zakresie, na jaki pozwalają im odpowiednie ograniczenia praw autorskich. Wyłączne prawa przysługują autorom lub innym podmiotom uprawnionym z tytułu autorskich praw majątkowych. Przed przystąpieniem do publicznego udostępnienia danego utworu konieczne jest więc uzyskanie ich zgody. W przypadku utworów osieroconych jej uzyskanie jest niemożliwe. Konsekwencją uznania dzieła za osierocone jest brak możliwości jego rozpowszechniania. Tego rodzaju utworów nie można digitalizować, udostępniać w Internecie, publikować ich wznowień, włączać do antologii. Bez uzyskania zezwolenia autora instytucje mają więc do wyboru zaniechać rozpowszechniania utworów albo też narazić się na sankcje prawne. Pierwsze rozwiązanie oznacza zgodność z przepisami kosztem niekorzystania z utworów osieroconych,

a w konsekwencji straty dla kultury. Natomiast udostępnieniu dzieł pozwala zapoznać się zainteresowanym z dorobkiem kulturalnym, jednak wówczas naruszone zostaje prawo.

Problem nie jest marginalny, gdyż zjawisko dzieł osieroconych dotyczy w istocie znacznej części repertuaru dzieł stworzonych w XX wieku. Jego skala jest niewątpliwie duża. Z niektórych źródeł wynika, że nawet 73-75% światowego dorobku to utwory osierocone. Według British Library natomiast stanowią one około 40% dorobku⁷.

Potrzeba regulacji, która umożliwiłaby legalne, transgraniczne i publiczne korzystanie z dzieł, co do których prawa autorskie jeszcze nie wygasły, a twórca (lub jego następca prawni) nie jest znany albo, nawet jeśli jest znany, nie został odnaleziony, dostrzegana była już od dłuższego czasu. Niemożność uzyskania zgody od autora na takie wykorzystanie dzieła, które owej zgody, zgodnie z przepisami prawa wymaga, sprawiała, iż w muzeach zalegały eksponaty, których wykorzystanie groziło procesem sądowym. 25 października 2012 r. Parlament Europejski i Rada Unii Europejskiej przyjęły Dyrektywę mającą na celu ujednoczenie prawa europejskiego w zakresie udostępniania utworów posiadających status tzw. dzieł osieroconych (*orphan works*)⁸.

Sam termin *dzieła osierocone* nie został zdefiniowany w polskich przepisach prawa autorskiego⁹. Pod pojęciem tym należy rozumieć dwie kategorie utworów, w odniesieniu do których nie można uzyskać zgody podmiotu prawa w celu korzystania z utworu, a mianowicie:

- A. utwory, wobec których nie można ustalić (lub jest to bardzo utrudnione) podmiotu autorskich praw majątkowych (twórcy lub jego następcy prawnego) ani podmiotu praw osobistych (twórcy lub osoby upoważnionej do wykonywania tych praw);
- B. utwory, w stosunku do których znana jest tożsamość podmiotu autorskich praw majątkowych, jak i podmiotu praw osobistych, ale nie można nawiązać z nim/i kontaktu (lub jest to bardzo utrudnione)¹⁰.

Obecna sytuacja nie sprzyja łatwemu zlokalizowaniu dysponentów praw autorskich, zwłaszcza gdy ulegają one rozproszaniu, przechodząc na spadkobierców twórcy. Problem stanowi także dotarcie do właściwych umów przenoszących prawa. Długi czas ochrony¹¹ pogarsza próbę zachowania starszych dzieł, dla których jedyną szansą na przetrwanie jest renowacja. Wiele instytucji gotowych jest zainwestować w rewitalizację eksponatów, jednak obecny stan prawny podmiotowi ratującemu osieroconą kolekcję nie przyznaje żadnych praw. Perspektywa ta nie stanowi zachęty do ratowania dziedzictwa kulturalnego¹². Co więcej, przeczekanie okresu ochrony, do momentu jej wygaśnięcia, skutkuje ograniczonymi możliwościami czerpania korzyści z rozpowszechniania osieroconego dzieła, ze względu na fakt, iż przechodzi ono do domeny publicznej¹³, a więc uprawnionym do eksploatacji takiego utworu staje się wówczas każdy.

W polskim porządku prawnym brak jest pełnej regulacji odnoszącej się do utworów osieroconych. Konsekwencją tego jest wstrzymanie obrotu prawami do dzieł, co w efekcie skutkuje niemożnością czerpania korzyści z osieroconego dziedzictwa kulturalnego.

W istocie można znaleźć kilka przepisów traktujących o pewnych kategoriach dzieł osieroconych. Art. 8 pkt 3 prawa autorskiego¹⁴ dotyczy utworów anonimowych, gdzie autora w wykonywaniu jego praw zastępuje producent lub wydawca, a w przypadku ich braku – organizacja zbiorowego zarządzania prawami autorskimi. Wówczas istnieje możliwość korzystania z takich dzieł na podstawie umowy zawartej z organizacją, działającą na zasadzie prowadzenia cudzych spraw bez zlecenia (*negotiorum gestio*). Praktyka ta ma charakter zwyczajowy, luźno oparty w przepisach kodeksu cywilnego (art. 752-757)¹⁵, pozwala

1. Z preambuły do konwencji haskiej o ochronie dóbr kultury w razie konfliktu zbrojnego z dnia 14.05.1954 r. (Dz.U. 1957 Nr 46 poz. 212).

2. T. Dreier, E. Euler, V. Fischer, A. van Raay, *Muzea, biblioteki i archiwa w Unii Europejskiej – głos za rozszerzeniem zakresu dozwolonego użytku*, w: *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej*, z. 4 (118) 2012, s. 5-6.

3. E. Niedziela, *Rewitalizacja egzemplarzy dzieł osieroconych – czyli jak prawo autorskie tamuje drogę do profesjonalnej renowacji unikatowych kolekcji i legalny obrót prawami do nich*, w: <http://up-kancelarie.pl/rewitalizacja-egzemplarzy-dziel-osieroconych-czyli-jak-prawo-autorskie-tamuje-droge-do-profesjonalnej-renowacji-unikatowych-kolekcji-i-legalny-obrot-prawami-do-nich/>, z dn. 23.05.2013.

4. Tamże.

5. Tamże.

6. Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2001/29/WE z dnia 22.06.2001 r. (Dz. Urz. WE L 167).

7. Cyt. za: J. Franke, *Googletheca Universalis?*, w: *Biblioteki cyfrowe: Projekty, realizacje, technologie*, pod red. J. Woźniak-Kasperek, J. Franke, Warszawa 2007, s. 143-144.

8. Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2012/28/UE z dnia 25.10.2013 r. w sprawie niektórych dozwolonych sposobów korzystania z utworów osieroconych (Dz. Urz. UE L 299/5).

9. Treść polskiego prawa autorskiego ukształtowana jest dualistycznie i dzieli się ono na autorskie prawa osobiste oraz autorskie prawa majątkowe, odnoszące się do dwóch różnych sfer interesów twórcy. Te pierwsze chronią szczególną więź artysty z jego dziełem. Więż ta powstaje z chwilą ustalenia utworu – chociażby miał postać nieukończoną, jest nieograniczona w czasie i nie podlega zrzeczeniu się lub zbyciu. Konstrukcji tej nie narusza nawet przeciwna wola twórcy dzieła. Art. 17 ustawy o prawie autorskim konstruuje syntetyczną definicję majątkowego prawa autorskiego, według której *twórcy przysługuje wyłączne prawo do korzystania z utworu i rozporządzania nim na wszystkich polach eksploatacji oraz do wynagrodzenia za korzystanie z utworu*.

10. S. Stanisławska-Kloc, *Utwory „osierocone”*, w: *Prace Instytutu Prawa Własności Intelektualnej UJ. Prawo własności intelektualnej wczoraj, dziś i jutro*, Kraków 2007, z. 100, s. 455.

11. Autorskie prawa majątkowe są ograniczone czasowo. Obecnie okres ich ochrony w całej UE wynosi 70 lat od śmierci twórcy, a do utworów współautorskich – od śmierci współtwórcy, który przeżył pozostałych. Po ich wygaśnięciu utwór przechodzi do domeny publicznej, co oznacza możliwość dowolnego korzystania z danego dzieła sztuki bez odprowadzania opłat z tytułu autorskich praw majątkowych.

12. Stanisławska-Kloc, dz. cyt., s. 457.

13. Zasób utworów, które nie są objęte autorskimi prawami majątkowymi. W domenie publicznej są dzieła, które nigdy nie były objęte autorskim prawem majątkowym oraz te, do których ograniczenia wynikające z tego prawa wygasły. Z twórczości tej można więc korzystać bez ograniczeń wynikających z uprawnień jakie mają posiadacze praw autorskich majątkowych.

14. Ustawa z dnia 04.02.1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. 1994 Nr 24 poz. 83).

15. Ustawa z dnia 23.04.1964 r. Kodeks cywilny (Dz.U. 1964 Nr 16 poz. 93).

16. Art. 2 pkt. 1 Dyrektywy 2012/28/UE.

17. Tamże, art. 2 pkt 2.

18. Tamże, art. 1 pkt 2.

19. Tamże, art. 1 pkt 1.

20. Tamże, art. 2 pkt 2.

21. Tamże, art. 3 pkt 1.

22. Tamże, art. 4.

23. Tamże, art. 3 pkt 5.

24. Tamże, art. 3 pkt 6.

jednak na odblokowanie praw do utworów, których autorzy nie są znani. Unormowana została także licencja ustawowa, która ma jednak bardzo wąski zakres zastosowania, gdyż dotyczy tylko wykorzystania utworów plastycznych i fotograficznych w encyklopediach i atlasach (art. 33 pkt 3). Z kolei art. 78 pkt 2-4 ustawy mówi o dziełach, których twórca zmarł, a krąg jego spadkobierców jest niemożliwy do ustalenia.

Zagadnienie dzieł osieroconych stanowiło jeden z priorytetów polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej (od 1 lipca do 31 grudnia 2011 r.). Dotychczasowy brak kompleksowego rozwiązania na skalę europejską powodował niemożność eksploatacji takich utworów, ze szkodą dla użytkowników, uprawnionych i publiczności. W maju 2011 r. Komisji Europejskiej został przedstawiony projekt unijnej Dyrektywy w sprawie niektórych dozwolonych możliwości wykorzystywania utworów osieroconych.

Według Dyrektywy utworem osieroconym jest dzieło, do którego prawa autorskie lub pokrewne posiadają osoby nieznanne lub zaginione¹⁶. Stworzono także kategorię dzieł częściowo osieroconych. Chodzi tu o takie utwory, w stosunku do których nie można odnaleźć lub zidentyfikować tylko części podmiotów uprawnionych¹⁷.

Wśród dzieł osieroconych znajdują się między innymi czasopisma, książki, magazyny, filmy¹⁸. „Utwory-sieroty” muszą jednak znajdować się w zbiorach publicznie dostępnych bibliotek, placówek oświatowych, muzeów, archiwów lub instytucji odpowiedzialnych za dziedzictwo filmowe lub dźwiękowe, a także nadawców publicznych¹⁹. Taki status jest nadawany tylko tym dziełom, które zostały po raz pierwszy opublikowane lub nadane w jednym z państw członkowskich Unii Europejskiej. Zakresem Dyrektywy objęte są także dzieła, które nie zostały nigdy nadane ani opublikowane, pod warunkiem, że zostały one publicznie udostępnione za zgodą uprawnionych podmiotów przez organizacje kultury, które wymienia Dyrektywa. Warunek ten należy uznać za spełniony jeżeli można rozsądnie przyjąć, iż podmioty uprawnione nie sprzeciwiłyby się korzystaniu, na które pozwala Dyrektywa²⁰.

Zanim utwór zostanie uznany za osierocony, muszą zostać przeprowadzone staranne poszukiwania osoby posiadającej majątkowe prawa autorskie do dzieła²¹. Odpowiedzialne za poszukiwania są wyżej wymienione instytucje kultury. Utwór, który zostanie uznany za osierocony w jednym kraju, automatycznie otrzymuje taki status również w pozostałych państwach, co eliminuje konieczność wielokrotnego powtarzania procedury²². Na tej podstawie możliwe jest udostępnianie dzieł osieroconych do celów kulturalnych, bez konieczności uzyskania wcześniejszego zezwolenia.

Pomimo braku definicji legalnej starannego poszukiwania, w piśmiennictwie podkreśla się obowiązek sprawdzenia informacji w źródłach odpowiednich dla kategorii przedmiotowych utworów i wymienia takie czynności jak przejrzanie informacji w rejestrach autorskich, korzystanie z asysty ekspertów, a także dostępnych technologii. W odniesieniu do sztuk pięknych, fotografii, ilustracji, architektury, szkiców czy projektów, poszukiwana obejmują między innymi rejestry ARROW (Accessible Registries of Rights Information and Orphan Works) i WATCH (Writers, Artists and their Copyright Holders), a także bazy danych odpowiednich stowarzyszeń zbiorowego zarządzania, agencji materiałów wizualnych. Konieczne jest także rejestrowanie wyników poszukiwań w ogólnodostępnej bazie²³, zawierającej wszelkie relewantne informacje, co ma zapobiec powstawaniu dzieł osieroconych w przyszłości, ze względu na możliwość uaktualniania informacji o statusie prawnoautorskim dzieła. Stworzenie, poprzez połączenie krajowych baz, jednolitego systemu na skalę europejską przy wzajemnie uznawalnych systemach i wspólnie uzgodnionych standardach ma być kolejnym krokiem mającym na celu ułatwienie digitalizacji i rozpowszechniania utworów²⁴.

25. Stanisławska-Kloc, dz. cyt., s. 463.

26. Art. 6 pkt 5 Dyrektywy 2012/28/UE.

27. Tamże, art. 6 pkt 4.

28. Między innymi Koalicja Otwartej Edukacji przedstawiła swoje stanowisko w *Dzieła osierocone i dzieła niedostępne w handlu – stanowisko KOED*, w: http://koed.org.pl/wp-content/uploads/2013/04/stanowisko_KOED_dzieła_osierocone.pdf, z dn. 24.05.2013.

29. <ang. 'namiastka'> jeśli najwłaściwszy stan rzeczy nie może zostać spełniony, wówczas należy przyjąć „drugie najlepsze rozwiązanie”, które wiąże się z wprowadzeniem zmian do pierwotnej wersji; więcej: R. G. Lipsey, K. Lancaster, *The General Theory of Second Best*, w: *The Review of Economic Studies*, 24 (1), s. 11-32.

Kryterium czasu trwania poszukiwań nie jest decydujące; kilkuletnie procedury nie należą do rzadkości, zwłaszcza gdy wiąże się z dotarciem do wszystkich spadkobierców utworów współautorskich. Wszelkiego rodzaju spisy ludności, książki telefoniczne mogą ułatwić nawiązanie kontaktu z podmiotem prawa. Powszechność komunikowania się w Internecie znacznie ułatwia poszukiwania podmiotów uprawnionych o ustalonej tożsamości. Często też wydawnictwa oraz organizacje zbiorowego zarządzania udostępniają posiadane informacje, dotyczące zarówno zmarłego autora, jak i jego spadkobierców. Publikacja w prasie, na stronach internetowych czasopism bądź instytucji kulturalnych, powinna być podstawowym obowiązkiem wymaganym od podmiotu poszukującego²⁵.

Art. 5 Dyrektywy przewiduje gwarancję, że podmiot posiadający prawa autorskie do utworu uznanego za osierocony może w dowolnym momencie unieważnić jego status. Ponadto państwa zostały zobowiązane zapewnić „odpowiednie i godziwe wynagrodzenie” dla odnalezionych, uprawnionych osób za wykorzystanie danego utworu²⁶. Zadbano także o klauzulę zabezpieczającą interesy użytkownika: gdy dzieło eksploatuje instytucja *non-profit*, jest ona chroniona przed spłatą dużych kwot na rzecz uprawnionego. Przy ustalaniu rekompensaty pod uwagę brana jest faktyczna szkoda dla interesów właściciela majątkowych praw autorskich.

Przy czym działalność tych podmiotów dotycząca utworów osieroconych nie może mieć charakteru zarobkowego; możliwe jest jednak zawieranie partnerstw publiczno-prywatnych²⁷. Rozwiązanie to chroni zatem w należyty sposób podmioty, które finansują restaurację zaniedbanych zbiorów. Pozwala ponadto na zwiększenie wpływów na utrzymanie kolekcji, wyłączając ryzyko odpowiedzialności za rozpowszechnianie utworu bez zgody autora, któremu gwarantuje partycypację w zyskach w sytuacji jego odnalezienia.

Część zainteresowanego środowiska podnosi kilka krytycznych uwag wobec Dyrektywy, dotyczących głównie zbyt wąskiego zakresu podmiotowego i przedmiotowego unijnych rozwiązań²⁸. Przyjęta regulacja dotyczy tylko zagadnienia digitalizacji oraz rozpowszechniania w sieci; ponadto z utworów osieroconych nie mogą korzystać podmioty prywatne czy organizacje zbiorowego zarządzania. Mając na uwadze, że rozwiązania przyjęte w Dyrektywie 2012/28/WE nie usuwają źródła problemu, należy zdaniem zainteresowanych dążyć do rozwiązania o charakterze *second-best*²⁹.

Istnieje przynajmniej kilka możliwości rozwiązania problemu dzieł osieroconych. Jednym ze sposobów zapewnienia środków na konserwację dzieł chronionych, których autor jest nieznan, jest przyznanie podmiotowi rzeczywiście finansującemu zachowanie zbiorów wyłącznego prawa do rozpowszechniania utworów z kolekcji wziętej pod pieczę. Proponowana konstrukcja prawna opiera się na założeniu, iż osoba „przygarniająca” zaniedbane egzemplarze dzieł sztuki uzyskiwałaby „w nagrodę” prawo do komercyjnego rozpowszechniania utworów znajdujących się w kolekcji. Do jej praktycznego zastosowania konieczne byłoby wprowadzenie do ustawy licencji ustawowej podobnej do tej, jaką obecnie posiadają w ograniczonym zakresie biblioteki czy instytucje naukowe (art. 27-28 Ustawy o prawie autorskim).

Kolejnym rozwiązaniem, mających na celu „przywrócenie do życia” utworów osieroconych, jest przyznanie określonemu organowi państwa lub instytucji ustawowego uprawnienia do udzielania licencji na „porzucone” przez autorów dzieła. Rozwiązanie takie funkcjonuje np.: w Kanadzie.

Warto także wspomnieć, że ogólnym przepisom prawa cywilnego od dawna znane są instytucje „korygujące” stan prawny w sytuacji, gdy podmiot uprawniony nie jest

30. Niedziela, dz. cyt.

31. Stanisławska-Kloc, dz. cyt., s. 46r.

zainteresowany wykonywaniem przysługującego mu prawa i je „porzuca”. Mowa tu o instytucjach prawa rzeczowego – zasiedzeniu i przemilczeniu. Na gruncie prawa własności dostrzeżono, iż niewykonywanie tego najsilniejszego tytułu do władania rzeczą prowadzi do negatywnych konsekwencji (np. stopniowej dewastacji rzeczy). Dążąc do ich uniknięcia ustawodawca wprowadził instytucję zasiedzenia, gwarantując osobie, która wykonuje przez pewien czas prawo „za kogoś”, nabycie tego prawa. Natomiast podmiot, który prawa tego nie wykonywał, traci je. Podobnie dzieje się w przypadku przemilczenia – bezczynność właściciela powoduje utratę przez niego prawa na rzecz innej osoby (np. art. 187 Kodeksu Cywilnego). W zakresie praw na dobrach niematerialnych nie należy oczywiście wprowadzać aż tak daleko posuniętych rozwiązań, jednak analogia sytuacji dzieł osieroconych do sytuacji rzeczy porzuconych warta jest przytoczenia.

Prawo do czerpania korzyści z rozpowszechniania dzieł osieroconych powinno więc przysługiwać podmiotom, które ponoszą koszty utrzymania egzemplarzy tych utworów. Sam zaś ewentualny proces udzielania licencji na korzystanie z tych dzieł winien podlegać kontroli wybranej instytucji publicznej i opierać się na obiektywnych kryteriach dostępu do dzieł dla wszystkich zainteresowanych nabyciem licencji³⁰.

Nie należy zapominać jednak o racjonalnym wyważeniu interesów zaginionych autorów, unikając zbyt pochopnej kwalifikacji utworu jako dzieła osieroconego i pozbawienia w ten sposób pomiotów uprawnionych możliwości decydowania o sposobie korzystania z utworu. Należy mieć także na względzie osoby korzystające z utworów, by nie doprowadzić do nadmiernego obciążania ich obowiązkami starannego poszukiwania, aby nie zniechęcić podmiotów podejmujących działania w celu dotarcia do autora, szczególnie w przypadku utworu o dużym znaczeniu dla kultury i dziedzictwa narodowego³¹.

Prace nad implementacją dyrektywy do polskiego porządku prawnego dobiegają końca. Na początku lipca 2015 r. Sejm przyjął projekt zmian ustawy o prawie autorskim, których celem jest między innymi unormowanie korzystania z utworów osieroconych. Najpewniej do końca br. wejdą w życie przepisy prawa krajowego wdrażające normy omawianej regulacji.

RECENZJE WYSTAWY Wersal Marii Leszczyńskiej Sztuka dworska we Francji XVIII wieku

BLANKA BURNAT



d września 2013 roku przez prawie pięć miesięcy mieliśmy okazję podziwiać wystawę *Wersal Marii Leszczyńskiej. Sztuka dworska we Francji XVIII wieku* na Zamku Królewskim w Warszawie, zorganizowaną we współpracy z pałacem wersalskim w Paryżu.

Tematem przewodnim wystawy były losy polskiej królowej Marii Karoliny Zofii Felicji Leszczyńskiej herbu Wieniawa, królowej Francji i żony Ludwika XV. Obiekty prezentowane na ekspozycji niemal wyłącznie pochodziły ze zbiorów francuskich. Do Warszawy sprowadzono między innymi znakomite płótna autorstwa Jeana-Marca Nattiera, Jeana-Baptiste'a Vanloo, czy też Hyacinthe'a Rigauda oraz oryginalne fragmenty dekoracji apartamentu królowej.

Wystawę otwierała sala, w której prezentowano imponujące, oficjalne portrety młodocianych, lecz już koronowanych władców Francji – Marii i Ludwika XV oraz wizerunki ich rodziców – Katarzyny i Stanisława Leszczyńskich oraz Marii Adelajdy Sabaudzkiej z mężem Ludwikiem Burbonem. Ludwik XV został królem w wieku 13 lat, jednak nie cieszył się dobrym zdrowiem. Dlatego też zerwano jego narzeczeństwo z pięcioletnią wówczas Marianną Wiktoria – infantką hiszpańską i w obawie o przyszłość dynastii zaczęto szukać nowej kandydatki, która mogłaby jak najszybciej urodzić mu syna. Spośród 99 kandydatek wybór padł na inteligentną i dobrze wykształconą Marię Leszczyńską, którą poślubił w 1725 r., w kaplicy pałacu Fontainebleau. Urodziła mu dziesięcioro dzieci, w tym następcę tronu. Ich portrety zostały zaprezentowane w drugiej sali ekspozycji, gdzie mogliśmy zobaczyć, między innymi, obraz Alexis'a-Simon'a Belle'a ukazujący Amora prezentującego Ludwikowi XV portret niedoszłej żony Marianny Wiktorii czy też wspomnianą listę kandydatek do małżeństwa z królem.

Kolejną przestrzeń wystawienniczą tworzyły pomieszczenia zaaranżowane na wzór wersalskiej galerii lustrzanej wykonanej z materiałów imitujących lustra oraz wyświetlana na ścianie wizualizacja. Choć pomysł zapowiadał się obiecująco, wykonanie pozostawiało wiele do życzenia. Szczególnie niechlubnie zapadają w pamięć nieefektywne materiały, z których zostały wykonane quasi-lustra oraz ich rozmieszczenie, przywodzące na myśl przypadkowe struktury różnych wielkości, rozlokowane bez żadnej myśli przewodniej. Podobne wrażenie sprawiały eksponaty, między innymi porcelanowe popiersia Marii Leszczyńskiej i Ludwika XV, ustawione jakby mimochodem, bez uwzględnienia całościowego planu sali.

Następne wnętrza przybliżyło widzowi jedno z zamiłowań królowej Francji – malarstwo. Pokazano tam obrazy z Gabinetu Chińskiego w Wersalu. Leszczyńska dzięki swojemu

ojcu odebrała solidne wykształcenie w zakresie rysunku, jednak nie posiadała szczególnego talentu. Mimo tego założyła w pałacu pracownię, w której tworzyła pod okiem profesjonalnych artystów. Królowa Maria żywo interesowała się muzyką i propagowała ją na dworze. Jej najsłynniejszą zasługą w tej kwestii było sprowadzenie do Wersalu ósmioletniego Mozarta oraz innych wybitnych twórców. Źródła wskazują na częste koncerty, które odbywały się w pałacu z jej inicjatywy (występowały tu również chóry polskie).

Największą, a jednocześnie najlepiej zakomponowaną przestrzenią, była sala obejmująca przede wszystkim tematykę macierzyństwa, kochanek męża oraz wstąpienie do klasztoru augustianek (ufundowany wraz ze szkołą przyklasztorną przez Marię). Do najbardziej poruszających obrazów tej wystawy należą płótna Jeana-Marca Nattiera przedstawiające królewskie córki. Obrazy nie odbiegają od ówczesnie panującej rokokowej konwencji. Są to portrety wyraźnie stylizowane, wyidealizowane, ujmujące słodyczą i delikatnością. Szczególnie zainteresowanie może wzbudzać tondo Pierra Goberta, przedstawiające bliźniaczki: Marię Ludwikę Elżbietę i Annę Henriettę, najstarsze córki królewskiej pary. Obraz urzeka swą malowniczą i wdzięczną formą, a czarne błyszczące oczy modelek nie pozwalają widzowi przejść obok nich obojętnie.

Królowa urodziła dwóch synów: Ludwika Ferdynanda, ojca przyszłych trzech królów Francji oraz Filipa Ludwika. Kiedy dowiedziała się, że następny poród może grozić jej śmiercią zamknęła przed swoim mężem drzwi do sypialni. Ludwik XV, mimo początkowego uczucia do żony, szybko znalazł pocieszenie w ramionach kolejnych faworyt, z których najsłynniejszą była Madame de Pompadour. Jej wizerunek pędzla Nattiera został zaprezentowany na wystawie obok portretu hrabiny de Mailly czy markizy de La Tournelle. W zaistniałej sytuacji, Maria odsunęła się w cień, poświęcając się bez reszty wychowywaniu dzieci i rozwijaniu swoich rozległych zainteresowań, a także gorliwym praktykom religijnym. Umarła w 1768 r.

W ostatnim wnętrzu ekspozycji zaprezentowano dekoracje i wyposażenie prywatnych apartamentów królowej oraz jej życie codzienne. Mogliśmy zobaczyć tu między innymi cykl obrazów *Pięć zmysłów* pędzla Jeana-Baptiste'a Oudry'ego czy też znakomity obraz Nattiera z 1748 r. ukazujący królową przy lekturze, ubraną w czerwoną suknię. Całość pokazuje Leszczyńską w dosyć intymnej sytuacji, bowiem w przestrzeni jej buduaru. Dzieło genialnie oddaje osobowość bohaterki, która wyraźnie stroniła od dworskiego ceremoniału i hulaszczego trybu życia, najlepiej czując się w komnatach prywatnych.

Obok malarskich dzieł sztuki mogliśmy również podziwiać ustawioną na osobliwym „wybiegu” znakomitą komodę znanego ebenisty Roberta-Antoine'a Gaudreausa, czy też ulubioną grę Marii Leszczyńskiej – cavagnole.

Ostatnim akcentem wystawy była fotografia ukazująca nagrobek Leszczyńskiej, usytuowany w krypcie Bazyliki Saint-Denis pod Paryżem. Skromność płyty królowej, kontrastuje z bogato rzeźbionymi pomnikami pozostałych koronowanych władców Francji. Sytuacja ta jest dosyć wymowna i znamienita. Jednocześnie powszechna jest opinia o drugorzędnej roli Marii na dworze królewskim i jej nikłym znaczeniu dla rozwoju państwa francuskiego. Często pomijana, niedoceniana, aż wreszcie zapomniana przez społeczeństwo, zarówno francuskie jak i polskie, wraca na salony dzięki badaczom i miłośnikom Jej Królewskiej Mości.

Wobec przytoczonych powyżej faktów, wystawa warszawska stanowi nad wyraz istotny i potrzebny element w zmaganiach o przywrócenie pamięci, jak również w dążeniach do obiektywnej oceny Leszczyńskiej przez historię.

Wartość wystawy polega na jej wielowymiarowości, która pozwala w pełni poznać życie ówczesnych elit, a same tylko wyroby rzemiosła artystycznego mogą stanowić odrębną wartość warszawskiej ekspozycji. Oprócz wspaniałych wyrobów ebenistycznych i porcelanowych mogliśmy również podziwiać niezwykle kolekcję tkanin. Co prawda nie mieliśmy okazji zetknąć się namacalnie z przepięknymi materiałami i strojami z epoki, które potrafią zwrócić uwagę nie tylko historyków ubioru czy miłośników mody, gdyż przedstawione zostały one tylko na obrazach. Najwyższej klasy malarstwo w pełni oddało głębię barw, połysk bogato wyszywanych metalowymi nićmi tkanin oraz ich miękkość i fakturę. Materiały te w połączeniu z finezyjnymi koronkami i biżuterią tworzą najznakomitsze stroje dworskie ówczesnej Francji.

Wystawa na Zamku Królewskim przedstawiła postać Marii Leszczyńskiej jako osobę cnotliwą i wykształconą, lecz niedocenioną przez dwór francuski. Często traktowana była z pobłażaniem, przede wszystkim ze względu na pochodzenie, przyćmiona kolejnymi kochankami męża, wiodła życie w odosobnieniu i zapomnieniu.

Ekspozycja obejmowała ponad sto obiektów. Jej kuratorki Juliette Trey i Anita Chiron-Mrozowska przybliżyły niezwykle historię polskiej księżniczki na tronie francuskim, opowiedzianą przez starannie wyselekcjonowane dzieła sztuki doby rokoka. Wystawa była jasno podzielona tematycznie, podpisy pod obiektami oraz krótkie notki biograficzne były bardzo czytelne i interesujące, a plakat informujący o ekspozycji nie tylko przyciągał uwagę, ale również w pełni odpowiadał klasie wystawy. Kolekcja zaprezentowana w „polskim Wersalu” zaimponowała wysokim poziomem artystycznym dzieł, które swą subtelnością i wysmakowaniem, a także perfekcyjną techniką wykonania zachwycała warszawską publiczność.

Wystawa *Wersal Marii Leszczyńskiej. Sztuka dworska we Francji XVIII wieku* przybliżyła widzom postać niezwyklej Polki zasiadającej na tronie Francji. Prezentowana od końca września 2013 do początku stycznia 2014 r. na Zamku Królewskim w Warszawie zapraszała zwiedzających w podróż po wnętrzach Wersalu z czasów Ludwika XV. Ekspozycja, stworzona przy współpracy z Pałacem w Wersalu, obejmowała ponad sto dzieł sztuki, a także zbiór luksusowych przedmiotów, powstałych z fundacji królowej oraz jej współczesnych, pochodzących niemal wyłącznie z kolekcji francuskich.

Młody król Francji, prawnuk Ludwika XIV i jedyny męski potomek głównej linii Burbonów, w wieku piętnastu lat nie cieszył się dobrym zdrowiem. Istniały zatem poważne obawy o przyszłość dynastii, toteż postanowiono szybko znaleźć dla niego żonę w wieku dającym nadzieję na potomstwo, aby zabezpieczyć dalsze trwanie dynastii. Wcześniej narzeczona, infantka hiszpańska Maria Anna Wiktoria, córka króla Filipa V, była zbyt młoda, by móc obdarzyć władcę potomkiem. Spośród dziewięćdziesięciu dziewięciu kandydatek na królową, wybór padł na starszą od Ludwika o siedem lat Marię, córkę wygnanego z kraju elekcyjnego króla Polski, Stanisława Leszczyńskiego. Ślub odbył się 5 września 1725 roku w Fontainebleau. W ciągu pierwszych dwunastu lat małżeństwa Maria urodziła Ludwikowi osiem córek, w tym bliźniaczki, oraz dwóch synów, dzięki czemu przyszłość dynastii była zabezpieczona. Ludwik XV, początkowo zakochany bezgranicznie w żonie, z czasem odwrócił się od niej, nawiązując romanse z licznymi kochankami, z których najsłynniejszą była markiza de Pompadour. Maria Leszczyńska dobrowolnie odsunęła się w cień, ograniczając przyjemności życia towarzyskiego do kręgu najbliższych przyjaciół i poświęcając wiele czasu życiu religijnemu oraz dwóm zamiłowaniom, które przejęła po ojcu: muzyce i malarstwu.

Kuratorki wystawy, Juliette Trey oraz Anita Chiron-Mrozowska, ukazały widzom świat Marii Leszczyńskiej, babki trzech królów, poprzez pryzmat kilku najważniejszych tematów: ślubu z królem Francji, macierzyństwa, kochanek Ludwika XV, kręgu najbliższych przyjaciół, jej zamiłowania do sztuki i dekoracji oraz wyposażenia jej apartamentów. Na tę wielowątkową opowieść składały się starannie wybrane dzieła, znakomite portrety, oryginalne fragmenty dekoracji apartamentu królowej a także płótna, które powstały według zamysłu królowej, a niektóre również przy jej udziale. Całość zamykało wreszcie kilka przykładów dzieł rzemiosła, takich jak piękna komoda znanego ebenisty Roberta-Antoine'a Gaudreusa, zamówiona do jednego z salonów czy zestawy do gier.

Pałac w Wersalu użyczył na wystawę w Warszawie sześćdziesięciu, wyjątkowej klasy, dzieł ze swoich stałych ekspozycji. Wśród nich znajduje się osiem znakomitych portretów królewskich córek autorstwa Jean-Marc'a Nattiera, w tym świetny Portret Madame Henrietty jako Flory. Spośród innych artystów należy wymienić Jeana-Baptiste'a Vanloo, Hyacinthe'a Rigauda, Alexandra Roslina, Jean-Baptiste'a Oudry'ego oraz Alexis-Simona Belle'a. Poza Wersalem swe dzieła na wystawę udostępniły również inne instytucje francuskie, między innymi Departament Malarstwa i Departament Grafiki w Luwrze, Zamek w Fontainebleau, Państwowe Muzeum Ceramiki w Sèvres, Państwowe Muzeum Porcelany im. Adriena Dubouché w Limoges, Biblioteka Narodowa Francji, Archiwa Państwowe, a także właściciele prywatni. Instytucje polskie reprezentowały: Biblioteka PAN w Kórniku, Fundacja Książąt Czartoryskich w Krakowie, Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie i Zamek Królewski w Warszawie.

Wystawę otwierała sala z ekspozycją ukazującą głównych bohaterów wystawy: Ludwika XV i Marię Leszczyńską. Szczególną uwagę, obok wysmakowanych portretów oficjalnych pary królewskiej Jean-Baptiste'a Vanloo, zwracał portret koronacyjny młodego władcy, pędzla Alexis-Simona Belle'a z 1723 roku. Napis umieszczony na obrazie wskazuje, że wiernie oddaje on wygląd Ludwika XV w dniu koronacji, i choć powstał nieco później, stanowi cenne źródło wiedzy o rzeczywistym wyglądzie szat koronacyjnych królów Francji. Co ciekawe, mimo że portret został zamówiony przez Urząd Budynków Królewskich, odpowiedzialny za królewskie fundacje artystyczne, nie doczekał się rozpoznania, ani w malarstwie ani w grafice.

Kolejna sala wystawy wprowadzała zwiedzających w kontekst polityczny małżeństwa, ukazując obok portretu wcześniejszej kandydatki na królową Francji, infantki Marii Anny Wiktorii de Bourbon, reprodukcję drzewa genealogicznego Ludwika XV oraz dwa bardzo interesujące dokumenty: listę kandydatek do ręki króla oraz zaświadczenie lekarskie potwierdzające możliwość posiadania potomków przez Marię Leszczyńską. Służby sekretarza stanu do spraw zagranicznych, hrabiego de Morville, sporządziły kilka list europejskich księżniczek, w tym tę zachowaną w archiwach dyplomatycznych i prezentowaną na wystawie. Zawierają one ocenę zalet kandydatek do ręki Ludwika XV, które zostały poddane analizie według różnych kryteriów, między innymi fizjonomii, stanu zdrowia, wyznania, poziomu umysłowego czy cech charakteru. W tej części wystawy przedstawiono widzom także postać kardynała André-Hercule'a de Fleury, wychowawcy władcy i jednego z największych mężów stanu XVIII wieku. Jego portret autorstwa François'a Stiémarta według pierwowzoru Hyacinthe'a Rigaud'a z 1728 roku charakteryzuje się doskonałym światłocieniem i dokładnością w oddaniu faktur materii. Kardynał siedzi na okazałym fotelu na tle draperii owiniętej wokół kolumny – symbolu siły. Silne światło wydobywa twarz o inteligentnym wyrazie oraz przenikliwym spojrzeniu. Obraz ten to jedna z licznych kopii oryginalnego dzieła znajdującego się w zbiorach hrabiów Richmond w hrabstwie Sussex, wyróżnia się jednak na tle pozostałych wysokim poziomem artystycznym.

Multimedialna projekcja wyglądu wnętrza Wersalu rzucona na ścianę w kolejnym pomieszczeniu pozwalała widzom przenieść się w realia rezydencji królów Francji. Tuż obok znajdowała się niezwykle ciekawie zaaranżowana sala przedstawiająca dzieła z Gabinetu Chińskiego. Cztery potężnych rozmiarów chinoiserie w połączeniu z lustrami naśladowały prawdziwy układ wersalskiego wnętrza. Zostały one zamówione w 1761 roku jako dekoracje prywatnego gabinetu królowej, w którym mogła uciec od dworskiego życia, oddając się przyjemnościom – muzyce, malarstwu oraz grom z przyjaciółmi. Zachowały się przekazy o udziale Marii Leszczyńskiej w powstawaniu dzieł z Gabinetu Chińskiego. Zapisując wyposażenie tego pokoju damie dworu, hrabinie de Noailles, królowa wspomina, że zdobiące je malowidła o tematyce związanej z Chinami wyszły spod jej pędzla.

Dalsze pomieszczenia wystawy ukazywały portrety członków rodziny królewskiej, zarówno w formie obrazów olejnych jak i grafik czy druków okazjonalnych. Wśród tych ostatnich szczególnie interesujące były druki propagandowe, wydawane z okazji narodzin kolejnych córek królewskich.

Wśród obrazów szczególne miejsce zajmował słynny cykl portretów królewskich córek pędzla Nattiera. Mimo zastosowania podobnej konwencji, malarzowi udało się oddać wiernie charakter każdej z portretowanych. Nietypową dla tamtych czasów kompozycję prezentował *Portret Marii Leszczyńskiej z delfinem* Alexis-Simona Belle'a, ukazujący następcę tronu na kolanach matki. Dzieło Belle'a wpisuje się w konwencję portretu dworskiego, między innymi przez bogactwo strojów i rekwizytów, ale dzięki zastosowaniu nowatorskiego układu postaci artysta nadał mu kameralny i intymny charakter. Uwagę zwiędzającego przykuwał również *Portret Ferdynanda, delfina Francji* Hyacinthe'a Rigauda, który jako jeden z niewielu posiada oryginalną ramę o bogatym zdobieniu. Na wystawie zaprezentowany został również zbiór portretów faworyt Ludwika XV, między innymi Madame de Pompadour pędzla najbardziej cenionego malarza dworskiego, Jean-Marc'a Nattiera, ukazujący królewską metresę z atrybutami bogini Diany. Portretowanie osobistości w konwencji bóstw antycznych było w tamtych czasach bardzo częstą praktyką. Wizerunek markizy de Pompadour zdobył natychmiastowe uznanie i stał się źródłem licznych powtórzeń, także tych wychodzących spod ręki samego Nattiera. Na ekspozycji zgromadzono również kilka dzieł ufundowanych przez kochanki króla czy przez przyjaciół królowej. Nie zabrakło także obrazów o tematyce religijnej zamówionych przez królową, wśród których szczególną uwagę zwracał jej portret w habitie zakonnym, ukazujący władczynię przed królewską pensją dla pań ze zubożałych rodzin szlacheckich w Saint-Cyr.

W ostatniej sali widzowie mogli dokładniej przyjrzeć się życiu codziennemu królowej oglądając zebrane przykłady mebli, projekty wystroju apartamentów czy elementy ich dekoracji jak np. cykl obrazów *Pięć zmysłów* pędzla Jean-Baptiste'a Oudry'ego. Ciekawym eksponatem był katalog tkanin wykorzystywanych w strojach Marii Leszczyńskiej należący do kolekcji zgromadzonej przez marszałka Francji, księcia Richelieu, dyplomaty i dworzanina Ludwika XV. Oprócz rycin, partytur, map, krewny słynnego kardynała Richelieu polecił również umieścić w swoich zbiorach osiem rejestrów ze wzorami tkanin, zawierających szczegółowe i dokładne ich opisy. Obok nazwy miasta, w którym zostały wyprodukowane poszczególne tkaniny zamieszczono również informację o ich cenie, dacie produkcji a nawet, w kilku przypadkach, przepisy prawne dotyczące ich użytkowania. Katalog stanowi zatem bezcenne źródło wiedzy o historii włókiennictwa we Francji i Europie w latach 1720-1737. Jednym z ciekawszych eksponatów wystawy, ze względu na osobę wykonawcy, jest dzieło autorstwa samej Marii Leszczyńskiej, *Zagroda albo Francja*, ukazująca sielski pejzaż wiejski. Należy jednak pamiętać, że obraz ten, kopia dzieła Oudry'ego, powstawał przy współudziale zawodowego malarza, być może nawet twórcy

pierworzoru. Ze znanych nam źródeł wiadomo, że królowa bardzo interesowała się malarstwem, lubiła też obdarzać najbliższych swoimi obrazami. Prezentowane na wystawie dzieło było noworocznym prezentem dla męża.

Ta stosunkowo niewielka wystawa – opowieść o Polce na francuskim tronie, pozwoliła widzom poznać jej życie prywatne oraz pasje, nie przytłaczając zarazem nadmiarem eksponatów. Ekspozycja stanowiła równocześnie krótki przegląd prac najwspanialszych francuskich malarzy XVIII wieku. W każdej z sal kuratorki zaprezentowały w językach polskim i francuskim, myśl przewodnią stojącą za zgromadzonymi w danej sali przedmiotami. Wszystkie obiekty zostały opatrzone krótkimi opisami, jedynie w języku polskim, ukazującymi kontekst historyczny dzieła lub zwracającymi szczególną uwagę na najważniejsze elementy kompozycji. Pozwalało to widzowi na głębsze zrozumienie przedstawionej problematyki, jak również dokładniejszą percepcję walorów dzieła. Niestety brak tych opisów, choćby w formie folderu, w innym języku poza polskim, mógł zmniejszać czytelność wystawy dla gości zagranicznych. Dzięki projekcji multimedialnej, naśladownictwu Sali Lustrzanej, *Gabinetu Chińskiego*, czy panelom z reprodukcjami wersalskich porte-fênetre zasłaniających okna sal ekspozycyjnych, scenografom wystawy udało się sprowadzić do Polski trochę splendoru rezydencji królów Francji.

Oprócz aspektów artystycznych, wystawa *Wersal Marii Leszczyńskiej. Sztuka dworska we Francji XVIII wieku*, oferowała bogate walory edukacyjne. Ukazywała charakterystyczny styl malarstwa osiemnastowiecznej Francji, pełen pastelowych barw, dbałości o szczegóły ubioru oraz postaci ukazanych w określonym typie urody, z zachowaniem podobieństwa do modelu. Równocześnie w sposób wszechstronny wprowadzała w relikwia historyczne i obyczajowe dworu francuskiego, wskazując na motywy polityczne, relacje między członkami dworu, a szczególnie pokazując rolę królowej i kochanek króla w życiu królestwa. Pozwalała na szeroki ogląd dziejów tej mało znanej naszym rodakom Polki na tronie Francji.



FOTORELACJA z projektu Farba w płót 3.0 30 maja 2015 r.



farbawplot.sztuka.edu.pl

Prace inwentaryzacyjne na Cmentarzu na Rossie w Wilnie

