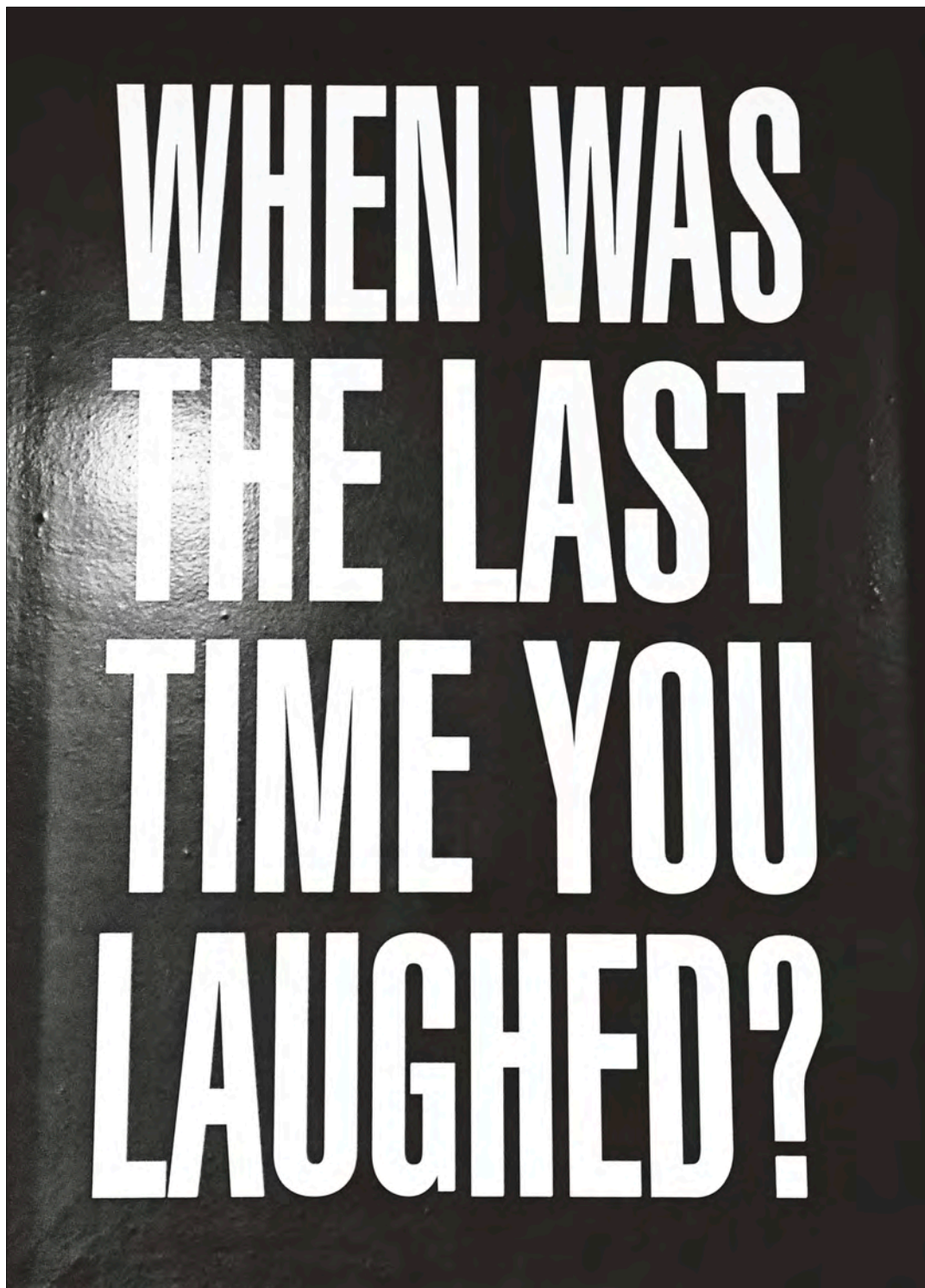


artifex

pismo studentów i doktorantów
historii sztuki UKSW

nr 19 | 2020

ISSN 1644-3519



W numerze piszą: Aleksandra Dąbkowska, Artur Górniak, Joanna Jachoł,
Dobromiła Jesiotrzyńska, Beata Kowalczyk, Magda Lucima,
Zuzanna Rejewska, Tetsunosuke Watanabe, Irena Żółtowska

artifex

**pismo studentów i doktorantów
historii sztuki UKSW**

nr 19 | 2020

ISSN 1644-3519

Artifex – pismo młodego pokolenia historyków sztuki. Adresowane do wszystkich, którzy noszą w sobie wrażliwość na piękno. Ta fraza od dwudziestu lat przewodzi kolejnym redaktorom i tak trafia do nowych Czytelników. Jest to już następne pokolenie wychowane przez założycieli i pierwszych autorów niniejszego czasopisma. Ten numer otwierają artykuły seminarzystów dr hab. Anny Sylwii Czyż, prof. UKSW.

Tekst Beaty Kowalczyk jest przeglądem wątków poruszanych w obronionej w 2019 roku pracy licencjackiej, która jest pierwszym w literaturze przedmiotu podsumowaniem informacji o morskich naturaliach w epoce nowożytnej. Bada ich historię, nie pomijając przy tym kwestii traktatów alchemicznych, które wymieniały jeden z opisanych przez autorkę klejnotów jako symbol kamienia filozoficznego. Beata zdradza również, co uważano za nowożytny detektor trucizn, przez co osiągał niebotyczne ceny.

Tetsunosuke Watanabe otwiera przed nami podwoje świata dalekowschodnich chrześcijan. Japońscy Ukryci Chrześcijanie, czując na karku oddech kary śmierci za swą religijną tożsamość, wykorzystywali tradycyjne japońskie i buddyjskie przedmioty do ukrywania rzymskokatolickich symboli i przedstawień. Synkretyzm dwóch niezwykle odległych kultur wytworzył unikalną ikonografię, której wzorców niekiedy ciężko doszukać się w sztuce Zachodu. Poszukiwanie korelacji wymagało od autora niezwykle zagłębienia się w ikonografię dwóch tak odmiennych kręgów kulturowych, czego wyrazem jest opublikowana właśnie praca.

Dzięki Magdzie Lucima, którą naukową opieką otoczyła dr Magdalena Tarnowska, poznamy nieco bardziej przystępną Polakom ikonografię żydowską. Wyjątkowość tego opracowania wiąże się z poświęceniem artykułu Marcie Gołąb – współczesnej twórczyni wycinanki żydowskiej. We wstępie przybliży genezę wycinanki z papieru i pergaminu, różnorodne rodzaje wycinanek i ich związek z cyklem życia i rokiem liturgicznym oraz wybrane symbole nierozzerwalnie złączone z wycinanką żydowską, która była pierwowzorem dla polskich wycinanek ludowych.

Pozostając na polskiej prowincji, przeniesiemy się na pogranicze Kujaw i Wielkopolski, z których to okolic wywodzi się autor opracowania obrazu Matki Boskiej z Brdowa – Albert Górniak. Chciałoby się rzec, że pod płaszczykiem opiekuńczym dr. hab. Przemysława Mrozowskiego rozważa problem wzorca ikonograficznego stojącego za brdowskim przedstawieniem, łączącym cechy późnośredniowieczne i wczesnonowożytne. Autor opisuje historię miasta, parafii, legendę związaną z obrazem oraz interpretuje go w kontekście Madonn Piekarskich.

Na następną część, niemniej ważną, składają się recenzje z wystaw i książki. Słowo wstępu do tekstów krytycznych skieruje dr Marek Maksymczak, na którego zajęciach powstała większość opublikowanych tekstów. Kończąc numer, przedstawimy sprawozdania z odbytych przez studentów Instytutu Historii Sztuki UKSW wypraw naukowych. Pierwszym z nich był projekt „Synagoga w Oni (Gruzja) – ślady polskiego i gruzińskiego dziedzictwa w Izraelu” zorganizowany przez Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie. Drugim, zamykającym numer, jest relacja z ubiegłorocznej inwentaryzacji cmentarzy dawnego województwa tarnopolskiego – programu, który realizuje Instytut Historii Sztuki UKSW od ponad dwudziestu lat.

Na koniec chciałobyśmy podziękować autorom tekstów i ich opiekunom naukowym. W tym miejscu wymienimy dr. Marka Maksymczaka, który z entuzjazmem zareagował na pomysł publikacji recenzji powstałych w czasie zajęć, a później kierował także inne prace studentów do redakcji, za co serdecznie dziękujemy. Jednak szczególne wyrazy wdzięczności kierujemy ku dr. Bartłomiejowi Gutowskiemu, bez którego numer by się nie ukazał.

SPIS TREŚCI

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

Opieka naukowa:

dr Bartłomiej Gutowski

Redakcja:

Zuzanna Rejewska (redaktor naczelna)
Magda Lucima

Skład i łamanie:

Leszek R. Waligóra / Presspekt

Korekta:

Renata Kumala

ISSN:

1644-3519

www:

artifex.uksw.edu.pl

Beata Kowalczyk, <i>Muszle, zęby i korale. O naturaliach morskich w złotnictwie od wieku XVI do początku wieku XVIII</i>	4
Tetsunosuke Watanabe, <i>Kakure Kirishitan – ikonografia hybrydyczna</i>	16
Magda Lucima, <i>Wycinanka żydowska w powojennej Polsce – znaczenie i symbolika na przykładzie twórczości Marty Gołąb</i>	32
Albert Górniak, <i>Obraz Matki Boskiej z Brdowa</i>	44
Marek Maksymczak, <i>Wstęp do recenzji</i>	58
Dobromiła Jesiotrzyńska, <i>Gdynia – Tel Awiw. Miasta bieli i nadziei</i>	59
Joanna Jachoł, <i>HUMPERDOO?</i>	64
Irena Żółtowska, <i>O matko i córko!</i>	66
Aleksandra Dąbkowska, <i>Recenzja książki Ewy Sułek „Chłopak z pianinem. O sztuce i wojnie na Ukrainie”</i>	74
Magda Lucima, <i>Inwentaryzacja synagogi i cmentarza w Oni [Gruzja]</i>	76
Zuzanna Rejewska, <i>Inwentaryzacja cmentarzy dawnego województwa tarnopolskiego w 2019 roku</i>	78

Na okładce publikujemy fragment wystawy Barbary Kruger, *Belief + Doubt* w Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Waszyngton (od 2014), fot. Bartłomiej Gutowski, 2019

Barbara Kruger to jedna z najważniejszych współczesnych artystek. Jej działania koncentrują się wokół komunikacji masowej, tekstu i jego wizualnego oddziaływania, krytyki korporacji, feminizmu i zawłaszczenia.

MUSZLE, ZĘBY I KORALE. O NATURALIACH MORSKICH W ZŁOTNICTWIE OD WIEKU XVI DO POCZĄTKU WIEKU XVIII

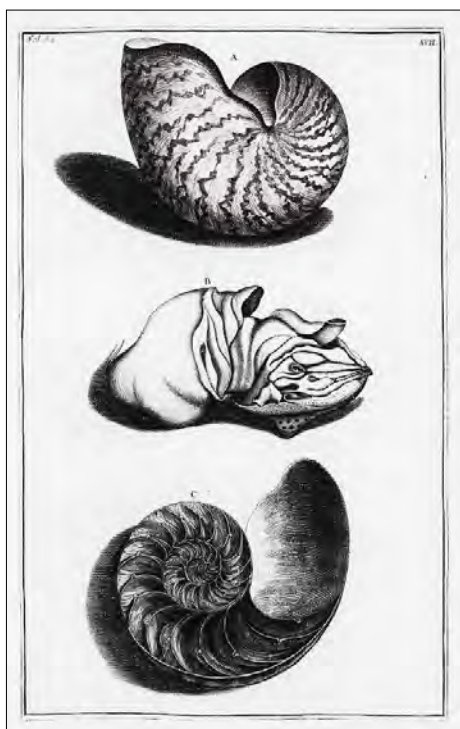


Il.1.: Jan van Kessel Starszy, Festony, maski i rozety zrobione z muszli, 1656 r., źródło: https://www.fondationcustodia.fr/universintime/20_van_kessel_5824.cfm

Beata Kowalczyk

Era wielkich odkryć geograficznych, których następstwem była rozbudowana ciekawość, chęć zbadania i „zinventoryzowania świata”, sprawiła, że to, co obce, nieznanie i osobliwe, zaczęło być przedmiotem zainteresowań kolekcjonerów, ludzi nauki i artystów. Wyjątkowe materiały przywożone z dalekich podróży naznaczone tajemnicą swojego pochodzenia stawały się częścią gabinetów osobliwości i skarbnicą wiedzy o świecie. W drugiej połowie XVI w. moda na kolekcjonerstwo rozpowszechniła się w całej Europie, a naturalia stały się obok artificialiów nieodłącznym elementem nowożytnych

1. O inventoryzowaniu świata pisał Zygmunt Ważbiński w *Ut Ars Natura, Ut Natura Ars. Studium z problematyki medycejskiego kolekcjonerstwa drugiej połowy XVI wieku*, Toruń 2000.



Il. 2.: Ilustracja nautilusa z „D’Amboinsche Rariteitkamer”, 1705r. źródło: <https://www.biodiversitylibrary.org/pageimage/41005904>

kolekcji, których wartość rozpatrywano w kategoriach zadziwienia, odmienności i unikalności obiektu. Z czasem zbiory zaczęto segregować według naukowych klasyfikacji. Jednak zanim to nastąpiło, egzotyczne wytwory będą wzbudzać ogromne zainteresowanie przez niemal dwa stulecia, aż do czasu oświecenia².

Pomimo że fascynacja naturaliami nie była sprawą marginalną, o czym świadczy ilość zachowanych obiektów znajdujących się w znacznej części w kolekcjach muzeów europejskich (również polskich), hasło „naturalia” nie wydaje się spopularyzowane w naukowym obiegu³, dlatego na wstępie należy się kilka słów wyjaśnienia. Zdaniem Michała Woźniaka, którego artykuł stanowi jedyną polskojęzyczną publikację skupiającą się na naturaliach w złotnictwie, termin ten odnosi się zarówno do konkretnych materiałów naturalnych, które są pozostałościami po zwierzęcych lub roślinnych organizmach⁴, jak i do gotowego obiektu wykonanego z ich użyciem. Wśród nich możemy wyróżnić substancje naturalne lądowe, takie jak jaja strusia, bezoar, rogi, orzech kokosowy czy seszelski, oraz te występujące w morzach i oceanach, takie jak różnego rodzaju muszle, koralowce oraz zęby zwierząt morskich. Zagadnienie naturalii morskich będzie stanowić główny wątek niniejszego artykułu, a ważnym kryterium będzie stopień obróbki substancji naturalnej, która zastosowana jest jako element o gotowym kształcie, a nie jako surowiec⁵. Przejawy zastosowania naturalii widoczne są zwłaszcza w zakresie wytwórczości naczyń i przedmiotów luksusowych od XVI do XVIII w., gdzie ich forma determinuje ostateczny kształt i wygląd przedmiotu⁶.

Wyjątkowe tworzywa naturalne były regularnie sprowadzane z odległych kontynentów do Europy oraz nabywane przez kolekcjonerów⁷, a dopiero później oprawiane przez złotników, co dodatkowo podnosiło ich wartość⁸. Drogi ich zdobycia były różne, oprócz kupna lub wymiany handlowej naturalia mogły być przywożone przez podróżników lub stanowić dary⁹. Drogocenne przedmioty, na które mogli pozwolić sobie jedynie zamożni, oprócz oczywistych walorów estetycznych obejmowały oryginalną symbolikę.

Naturalia reprezentowały sferę niewidzialną i pełniły funkcję tak zwanych semioforów, czyli obiektów uznawanych za wartościowe z kulturowego punktu widzenia, obdarzonych znaczeniem, które mogą, ale nie muszą być używane¹⁰. Korale, muszle czy zęby zwierząt morskich będące częścią pokaznych kolekcji swoją wartość zawdzięczają przede wszystkim wielowiekowej tradycji, a o ich randze świadczą zakorzenione w nich konotacje kulturowe kształtujące się już od czasów prehistorycznych. Naturalia morskie wzmiankowane są w źródłach pochodzących z różnych dziedzin, m.in. biologii, literatury, medycyny, religii czy sztuki.

2. M. Mencfel, *Osobliwy, czyli jaki? Kategorie niezwykłości w kulturze naukowej, artystycznej i kolekcjonerskiej epoki nowożytnej*, [w:] *Curiosità – zjawiska osobliwe w sztuce, literaturze i obyczaju*, red. A.S. Czyż, J. Nowiński, Warszawa 2013, s. 13.
3. Dokładniej omówione zagadnienie znajduje się we wstępie pracy licencjackiej.
4. M. Woźniak, *O naturaliach w sztuce złotniczej*, [w:] *Sztuka a natura. Materiały XXXVIII Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Katowice 1991, s. 191.
5. Kryterium zastosowane przez Michała Woźniaka.
6. Ibidem, s. 191.
7. R.A.G. Reyes, *Glimpsing Southeast Asian Naturalia in Global Trade, c. 300 BCE-1600 CE*, 2015, s. 103, <https://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w76vg1.10> [dostęp: 16.12.2018].
8. M. Woźniak, op. cit., s. 202.
9. M. Szafrąńska, *Kwiaty, muszle i klejnoty. O kulcie roślin w XVII wieku*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury” 1993-1994, t. 26, s. 92.
10. K. Pomian, *Zbiaracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI-XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkoś, Warszawa 1996, s. 44.



Il. 3.: Nicolaes De Grebber?, nautilus, 1592 r., Museum Het Priensenhof w Delft, źródło:

<http://www.alaintruong.com/archives/2018/02/17/36150087.html>

Osobliwy świat muszli

Gdy myślimy o muszli jako takiej, w naszym umyśle pojawia się zwykle wyobrażenie samej skorupy, która jest pozostałością po zwierzęciu. A właściwie muszla jest szkieletem zewnętrznym mięczaków wytwarzanym przez nabłonek płaszcz, okrywający tułów zwierzęcia¹¹. Może być pojedyncza prawo- lub lewoskrętna, dwuczęściowa lub zredukowana do małej płytki¹². Ogromna różnorodność gatunkowa tych zwierząt, ich niezwykle kształty oraz ubarwienie sprawiły, że stały się one przedmiotem pożądanym i skwapliwie gromadzonym w gabinetach osobliwości, gdzie reprezentowały świat morski. Już od XVI w. formowały się wyspecjalizowane kolekcje, które swoje czasy świetności przeżywały w XVII i XVIII w., wtedy to w specjalnie zaprojektowanych meblach, w szufladach układano skorupy na kształt festonów, geometrycznych wzorów, zwierzęcych lub ludzkich form¹³ (il. 1).

Zachwycające naturalnym pięknem muszle, stanowiły natchnienie już od najdawniejszych czasów. Stosowano je do wyrobu narzędzi i przedmiotów użytkowych, noszono jako amulet czy biżuterię. Były też częstym motywem w malarstwie, rzeźbie i architekturze – inspiracją były tu m.in. mity oraz legendy, w których muszle pełniły funkcję identyfikującą postaci, będąc atrybutem przede wszystkim bóstw morskich. Wiadomo również, że odegrały znaczącą rolę w pierwotnych wierzeniach jako przedmiot kultu¹⁴, a w niektórych częściach świata stosowane były jako środek płatniczy¹⁵. Nic więc dziwnego, że wszechobecna w kulturze muszla stała się

nośnikiem wielu rozmaitych treści. Może symbolizować księżyc, bóstwo, słowo boże, pielgrzymkę, prorocstwo, duszę ludzką, umysł, królewskość, niedostępność, nieśmiertelność, śmierć, płodność czy niepokalane poczęcie¹⁶. Ta wieloznaczność sprawia, że możemy rozpatrywać znaczenie semiotyczne konchy jako takiej,

11. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 238.
12. B. Jakubiak, K. Lewandowski, *Co można odczytać z muszli mięczaka?*, „Kosmos. Problemy Nauk Biologicznych” 2016, t. 63, nr 3, s. 455-462, <http://kosmos.icm.edu.pl/PDF/2016/455.pdf> [dostęp: 19.03.2019].
13. A. MacGregor, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from sixteenth to the nineteenth Century*, New Heaven and London 2007, s. 136-138.
14. E. Kaczmarzyk, *Magia muszli. Muzeum Częstochowskie, Częstochowa* 1996.
15. Ibidem. W powszechnym użyciu znajdowały się przede wszystkim białe porcelanki kauri zwane monetkami (*Cypraea moneta*).
16. W. Kopaliński, op. cit., s. 239.



Il. 4.: Cornelis van Bellekin, nautilus, 1660 r., Amsterdam, Ermitaż, Petersburg, źródło: https://www.hermitagemuseum.org/wps/wcm/connect/07101eaf-d8a7-4909-ae93-8788c8d452fa/WOA_IMAGE_1.jpg?MOD=AJPERES&b071e3ea-94fc-46b9-b21e-9800d9431ca1



Il. 5.: Warsztat Wenzela Jamnitza, naczynie do picia w kształcie koguta, 3. ćwierć XVI wieku, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, źródło: <https://www.wga.hu/html/j/jamnitze/nautilus.html>

ale również interpretować ją w kontekście konkretnego gatunku czy jej formy. Inna treść będzie kryć się za złożoną z dwóch połówek małżą (dodatkowo wytwarzającą perłę) czy spiralnie skręconą muszlą głowonoga łodzika, a inna za specyficzną ubarwioną porcelanką.

Nieposkromiony *Nautilus pompilius*

Wśród zachowanych obiektów złotniczych znaczną część zajmują te wykonane przy użyciu muszli nautilusa pompiliusa, inaczej określanego jako głowonóg łodzika, którego skorupa zwykle pełniła funkcję podobną do czaszy w kielichu, oprawiona w srebrne bądź pozłacane ramy, wsparta na podstawie złożonej ze stopy i trzonu. Ostatnie badania ujawniły, że nieliczne przykłady z jej użyciem znalazły się w skarbach władców europejskich już w XIV i XV w.¹⁷

Nautilus stanowi intrygujący przykład stworzenia, które bardzo długo funkcjonowało tylko w sferze wyobrażeń ludzkich. Sama istota pozostawała niezbadana aż do XIX w., jedynie jej puste skorupy trafiały do Europy¹⁸.

Fantazyjne opisy dotyczące mięczaka możemy znaleźć już w *Historii naturalnej* Arystotelesa, natomiast jest mało prawdopodobne, że opis ten odnosi się do interesującego nas zwierzęcia¹⁹. Wzmianka o nautilusach pojawia się także w *Historii naturalnej* Pliniusza Starszego, chociaż trudno doszukać się tam konkretnych informacji o interesującym nas gatunku. Powłokę *nautilusa pompiliusa* opisał i określił francuski anatom Pierre Belon (1517-1564), jednak nigdy nie widział on zwierzęcia, które znajdowało się w skorupie. Dopiero na początku XVIII w. ukazała się *D'Amboinsche Rareitkammer* autorstwa Georga Eberharda Rumpfa, znanego szerzej pod pseudonimem Rumphius (1627-1702), jedna z ważniejszych pozycji, bo to właśnie tam ukazała się pierwsza ilustracja stworzenia zamieszkującego wnętrze muszli (il. 2).

Pusta muszla dawała przestrzeń do interpretacji, ale również stwarzała mity na temat zamieszkującego tam stworzenia. Bardzo długo funkcjonowała legenda, że nautilus zajmuje swoją skorupę jako rodzaj statku i nawiguje po powierzchni oceanu za pomocą membrany, którą rozwija jak żagiel²⁰. Skojarzenie z okrętem, a także wyobrażenia fantastycznych potworów morskich – mieszkańców muszli, stanowiły jedne z wielu inspiracji dla oprawy tego naturalium (il. 3). Popularnym motywem

17. K. Spieß, *Asian objects and Western European court culture in the Middle Ages*, [w:] *Artistic and Cultural Exchanges between Europe and Asia, 1400-1900*, red. M. North, New York 2016, s. 24-25. Najstarszy ślad pucharu nautilusa to pokrywa datowana na ok. 1300 r., której kształty idealnie pasują do nautilusa. Innym dowodem jest rysunek pucharu datowany na ok. 1340-60.

18. E. Zuroski, *Nautilus cups and unstill life*, „Journal18” 2017, nr 3, <http://www.journal18.org/1493> [dostęp: 19.05.2019].

19. Termin *nautilus* obejmuje liczne gatunki. Słowo to może określać zarówno „nautilusa perłowego”, czyli takiego, który posiada wewnątrz macicę perłową, jak na przykład interesujący nas *Nautilus pompilius*, ale także „nautilusa papierowego” (*Argonauta argo*, ang. *Paper Nautilus*) nazywanego tak ze względu na bardzo ciekłą, sprawiającą wrażenie papierowej, skorupę. Z opisu Arystotelesa wynika, że mówi o tym drugim.

20. Ibidem. Mit ten uwiarygodnił także Pierre Belon.



Il. 6.: Wenzel Jamnitzer, ozdobny dzban, ok. 1570r., Norymberga, Monachium Residenz, źródło: <https://www.residenz-muenchen.de/englisch/treasury/pic12.htm>



Il. 7.: łyżka z muszli tygrysyj, ok. 1550 r., Victoria & Albert Museum, Londyn, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/item/O295320/spoon-unknown/>

ozdobnym były również elementy odwołujące się do świata morskiego, takie jak delfiny, trytony, nereidy, żółwie. Często trzony przybierały formy wymyślnych postaci dźwigających na swoich barkach potężną konchę. Innym sposobem oprawy było nadawanie muszłom roli korpusu w formach zwierząt czy ptaków²¹.

Nautilusy występujące w Oceanie Indyjskim²² były zbierane z powierzchni wody, gdy zwierzę było martwe lub w niebezpieczeństwie²³. Mogły również dryfować, gdy ich „miękką część” uległa rozkładowi lub została pożarta²⁴. Następnie azjatyccy rzemieślnicy według opracowanych metod przygotowywali skorupy²⁵. Skorupę można kształtować na wiele sposobów, m.in. wypolerować na płasko, ażurowo wyćinać, wytrawić kwasem dla uzyskania wzorów w reliefie czy wygrawerować pigmentem²⁶. Zarówno muszle, jak i sama technika trafiały do europejskich warsztatów²⁷. Dalej złotnicy oprawiali cenne skorupy, tworząc naczynia, takie jak puchary, trofea, dzbany na wodę i misy. Mimo że służyły one do spożywania oraz nalewania napojów, to ich wyjątkowa i kunsztowna forma sprawiała, że kwalifikowano je bardziej jako przedmioty dekoracyjne niż użytkowe²⁸. Większość z nich była montowana w warsztatach holenderskich i niemieckich²⁹. Miasta takie jak Norymberga i Augsburg stanowiły główne ośrodki produkcji, gdzie oprawiano muszle w XVI i XVII w.³⁰ Puchar nautilusa był obiektem znanym również złotnikom z Utrechtu, Rotterdamu, Delft i Amsterdamu³¹, a części wytwarzano także w Antwerpii, Londynie czy Paryżu³².

Puchary holenderskie a niemieckie

Muszle zdobione czernionym grawerunkiem z mitologicznymi lub rodzajowymi scenami produkowane były w warsztacie rodziny Bellekin w Amsterdamie³³. W pucharze mistrza Bellekina z 1660 r. ze zbiorów Państwowego Muzeum Erymitaży w Petersburgu oprawa tworzy ramę, której zadaniem jest jak najlepiej wyeksponować wyjątkową skorupę (il. 4). Skromne, srebrne obramienie okała brzożgi muszli i za pomocą wąskich opasek łączy się z trzonem o formie delikatnej postaci dziecięcej, stojącej na kwiecie wyrastającym ze stopy, dekorowanej na obrzeżach cyzelowanymi kwiatami. Artysta stworzył subtelne i nieprzytłaczające ramy dla bogato zdobionej grawerunkiem figuralnym oraz reliefem muszli. Czarne rytzy tworzą rodzaj emblematu, obrazując cyceroniańską sentencję *amicus est alter ego*. Dodatkowo powłokę opracowano w taki sposób, aby uwidocznili wewnętrzną, spiralnie skręconą formę przypominającą widzowi o logarytmicznej właściwości gło-

21. M.L. Kehoe, *The Nautilus Cup between Foreign and Domestic in the Dutch Golden Age*, „Dutch Crossing. Journal of Low Countries Studies” 2011, s. 4, <https://doi.org/10.1179/155909011X13124528227543> [dostęp: 05.05.2019].

22. K. Spieß, op. cit., s. 24–25.

23. E. Zuroski, op. cit.

24. Ibidem.

25. Ibidem.

26. *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*, red. G.W.R. Ward, New York 2008, s. 410.

27. Ibidem.

28. K. Stefanski, *New collection by French Silversmith Olivier Gaube du Gers*, „Silver Magazine” 2014, s. 30.

29. M.L. Kehoe, op. cit., s. 4. Informacja ta pochodzi z obszernego katalogu dotyczącego nautilusów autorstwa Hansa Urlicha-Mette *Der Nautiluspokal. Wie Kunst und Natur miteinander spielen* (München 1995).

30. *The Grove Encyclopedia...*, s. 410.

31. M.L. Kehoe, op. cit., s. 2.

32. *The Grove Encyclopedia...*, s. 410.

33. Ibidem, s. 410.

wonoga łodzika. Uważany również za dowód matematycznego porządku, jawił się on jako naukowa osobliwość³⁴. Prawdopodobnie to właśnie z warsztatu Bellekina przywędrował do Gdańska wyjątkowy puchar dla opata cystersów oliwskich Aleksandra Kęsowskiego; srebrną, złożoną oprawę pucharu wykonał Andreas Mackensen I ok. połowy XVII w.³⁵



Il. 8.: Abraham I Pfleger, dzban i miska, ok. 1585-1590 r., Augsburg, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, źródło: Silber und gold II - augsburger goldschmiedekunst für die höfe Europas, Hrsg. von R. Baumstark, H. Seling, München 1994, s. 241

Zupełnie inne tendencje możemy zaobserwować w warsztacie norymberskiego złotnika, ulubieńca władców Habsburskich, Wenzla Jamnitzera (1508-1585), którego dzieła cechują się nieprzeciętną pomysłowością. Jednym z wielu przykładów jest naczynie do picia o postaci koguta (il. 5), gdzie błyszcząca i gładka perłowa macica muszli wsparta na dwóch złożonych ptasich nóżkach i zwieńczona kogucią głową postawiona jest na zielonym podłożu ozdobionym odlewami z małych, żywych jaszczurek, co jest charakterystyczne dla naturalistycznych dzieł wywodzących się z warsztatu Jamnitzera. Dodatkowo górna i dolna część połączone są ze sobą rzeźbionym, złożonym zapięciem, gdzie prawdopodobnie znajdowało się jeszcze ruchome skrzydło ptaka. Artysta próbował w swojej sztuce nie tylko naśladować naturę, ale nawet wznieść się ponad nią³⁶. W norymberskich obiektach znajdziemy wiele przykładów użycia muszli jako korpusu ptaków – kogutów, pelikanów bądź strusi. Mistrz wykorzystywał również muszlę ślimaka z gatunku turbanów (*Turbo imperialis*), określanego w literaturze polskiej jako muszla turbopława³⁷, często mylnie oznaczana jako nautilus³⁸ (il. 6).

Puchary wykonane przez niemieckich złotników nie skupiały się, aż w takim stopniu na eksponowaniu naturaliiów, a w wielu przypadkach stawały się jedynie interesującym dodatkiem do całości bogatej oprawy. Natomiast złotnicy holenderscy starali się jak najlepiej uwydatnić drogocenny i egzotyczny materiał. Wraz z utworzeniem Holenderskiej Kampanii Wschodnioindyjskiej w 1602 r., a następnie monopolizacji wyspy Moluki, która była jednym z miejsc pozyskiwania nautilusowych skorup, Holendrzy zdobyli monopol na import tych osobliwości³⁹. Od tego czasu były one prawie wyłącznie

34. M.L. Kehoe, op. cit., s. 9.

35. Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku, red. T. Grzybkowska, T. Hrankowska, t. 1, Gdańsk 1997, s. 239.

36. P.H. Smith, *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago 2006, s. 76.

37. Michał Woźniak nazywa wymienione muszle jako turbopławy. Zob. M. Woźniak, *Uwagi o złotnictwie wrocławskim czasów Rudolfa II*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 1994, t. 19, s. 103.

38. *Wrocławski Skarb z Bremy*, red. M. Łągiewski, P. Oszczanowski, J.J. Trzynadłowski, Wrocław 2007, s. 50. Muszle głowonoga łodzika mają płasko zwinięty skręt, natomiast turbany mają wyraźnie wzniesiony.

39. M.L. Kehoe, op. cit., s. 8.



Il. 9.: Wenzel i Abraham Jamnitzer, puchar jako Dafne z koralowymi zębami, 1580–1586 r., Grünes Gewölbe Museum, Dreżno, źródło: https://artsandculture.google.com/asset/statuette-of-daphne/IQEbHrCuExC_9g

importowane przez Amsterdam i nabywane za pośrednictwem holenderskich rynków⁴⁰. Dodatkowo srebro, które było jednym z głównych materiałów wykorzystywanych przy wykonywaniu oprawy, wydobywane było w niektórych częściach Europy (dzisiejsze Niemcy i Austria), jak również importowane z zagranicy, z Japonii bądź hiszpańskich Ameryk⁴¹. Uważa się, że taki typ kształtowania obiektów manifestuje w pewien sposób holenderską tożsamość jako wschodzącą potęgę globalną⁴². Puchar łączył w sobie wiele obcych wpływów, całość pomimo różnego, zagranicznego pochodzenia stała się częścią dóbr holenderskich, ich kultury materialnej oraz wizualnej⁴³.

Porcelanki i trytony

Wśród zachowanych obiektów istnieje kilka przykładów łyżek o czerpaku wykonanym z muszli z gatunku porcelanek, a dokładniej z muszli tygryskiej. Skorupa ceniona była ze względu na swoje niezwykle charakterystyczne kropkowane ubarwienie oraz porcelanową powierzchnię. Przykłady pochodzące z XVI w. znajdują się w kolekcji Victoria and Albert Museum w Londynie. Jedna z łyżek, datowana na ok. 1550 r., posiada połączony fragment mocowania ozdobiony cherubinem oraz herbem, a całość trzonu to wycięty element wargi tej samej muszli (il. 7). Takie łyżki mogły być elementem kunstkamer, ale również wykorzy-

stywane do przyjmowania leków lub jedzenia kawioru⁴⁴. Herb zapewniał właścicielowi poczucie prestiżu, mógł stanowić element rozmowy podczas uroczystych bankietów, a także zapobiegał kontrowersjom dotyczącym własności⁴⁵. Artyści niejednokrotnie zestawiali ze sobą drogocenne naturalia, czego świadectwem jest łyżka z muszlowym czerpakiem posiadająca dodatkowo trzon z koralu znajdująca się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

Interesujące gatunki wykorzystano w garniturze należącym do arcyksięcia Ferdynanda II Habsburga⁴⁶, składającym się z dzbana oraz misy. Przy wykonaniu

40. Ibidem, s. 9.

41. Ibidem, s. 9.

42. Ibidem, s. 9.

43. Ibidem, s. 3–4.

44. *At the Prince's table. Dining at the Lisbon court (1500–1700)*, red. H.M. Crespo, Lisboa 2018, s. 192, https://www.academia.edu/36294932/Dining_at_the_Lisbon_Court_1500-1700_edited_by_Hugo_Miguel_Crespo [dostęp: 05.05.2019]. *Brak srebra na czerpaku pozwolił uniknąć problemu utleniania*. Do kawioru nie powinno się używać srebra, ponieważ utleniania się i nadaje mu specyficzny posmak.

45. łyżka z muszli tygryskiej, ok. 1530–1540, <http://collections.vam.ac.uk/item/O91798/spoon-unknown/> [dostęp: 05.05.2019].

46. Hrsa. von R. Baumstark, H. Selting, *Silber und gold II - augsburger goldschmiedekunst für die*



Il. 10.: Fragment obrazu *The Paston Treasure*, ok. 1663 r., Norwich Castle Museum & Art Gallery, źródło: <https://www.1stdibs.com/introspective-magazine/the-paston-treasure-at-the-yale-center-for-british-art/>

kompletu zastosowano aż trzy gatunki muszli: *Charonia*, *Tridacna* (rodzaj małży) oraz płaską muszlę przegrzebka⁴⁷. Muszla charoni, czyli drapieżnego ślimaka morskiego z rodziny trytonów, związana jest z greckim bożkiem Trytonem o postaci pół człowieka, pół ryby i zwykle z atrybutem w postaci tejże muszli⁴⁸. Co więcej, gdy odetnie się jej wierzchołek, powstaje stosowany m.in. przez starożytnych Greków róg, wytwarzający donośny i huczący dźwięk⁴⁹.

Corallium rubrum

Koralowiec w przeciwieństwie do muszli ze względu na swoją kruchą naturę dopasowywany był jako element o gotowym kształcie, bez większej ingerencji w jego wygląd⁵⁰. Czerwone gałązki zwykle usytuowane były jako zwieńczenie, co widoczne jest szczególnie w naczyniach do picia czy uchwytach pokryw, gdzie koralowiec skierowany gałązkami do góry stanowi ukoronowanie całości. Naczynie i jego forma stanowiły pewien pretekst do zaprezentowania drogiego naturalium. Właściwości naturalne koralu, asymetryczność jego rozgałęzień wykorzystał Wenzel Jamintzer do zobrazowania przemiany Dafne w drzewo laurowe, historii z *Metamorfóz* Owidiusza (il. 9) czy do zobrazowania postaci mitycznego Akteona przedstawionego jako pół człowiek, pół jeleni, gdzie koralowiec tworzy poroże.

Gałązkę koralowca możemy odnaleźć wśród wielu symboli zawartych w traktatach alchemicznych – koralowiec jest uważany za jedyny klejnot będący jednocześnie bytem ożywionym⁵¹. Ten fakt oraz czerwony kolor sprawiły, że stał się on symbolem kamienia filozoficznego. Jak żadna inna istota przedstawia jedność trzech pierwiastków – ziemi, wody i powietrza. „Koral jest bowiem takim specyficznym «drzewem», które rozwija się wprawdzie w głębinach oceanów, ale jego ciało buduje żywioł ziemi, a ostateczną formę nadaje mu wiatr i słońce”⁵². Utożsamianie *lapis philosophorum* z korałem znaleźć możemy w dziele Michaela Maiera *Atalanta Fugiens*, wydanym

höfe Europas, München 1994, s. 240–242.

47. Ibidem, s. 240.

48. Same trytony to grupa drapieżnych ślimaków morskich, które, uderzając muszlą niczym maczugą, napadają i zjadają w całości rozgwiazdy czy małże. Informacje pochodzące ze strony Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku: <https://kolekcje.nmm.pl/Home/Details/364-tryton-muszla-slimaka-z-gatunku-charonia> [dostęp: 19.03.2019].

49. Ibidem.

50. Możemy spotkać przykłady, gdzie koral został potraktowany rzeźbiarsko, jednak w uwzględnionych w pracy obiektach naturalium nie podległo obróbce mechanicznej.

51. A. Świerżowska, op. cit., s. 129.

52. Ibidem, s. 145.



Il. 11.: Korolowe drzewo z zębami rekina, 1400-1540 r., Kaiserliche Schatzkammer, Wiedeń, źródło: <https://www.researchgate.net/publication/259953229>

po łacinie w 1617 r. Przedstawiono tam zbiór alegorii alchemicznych, a każda z nich opatrzona jest ryciną, odpowiednim podpisem i komentarzem oraz krótkim utworem muzycznym zwanym fugą⁵³. Na jednej z grafik przedstawiono człowieka wyciągającego koralowe drzewo z wody za pomocą długiego kija zakończonego hakiem. O znajomości treści tego traktatu przez kolekcjonerów może poświadczać siedemnastowieczny obraz przedstawiający skarb zamożnej rodziny Pastonów⁵⁴ wykonany przez nieznanego artystę. Pośród wielu namalowanych przedmiotów przywiezionych z dalekich podróży wyróżnić można puchary stworzone z egzotycznych muszli. Na jednym z nich, stojącym na kurzej nóżce, wygrawerowano fragment ryciny pochodzącej ze strony tytułowej wspomnianego *Atlanta Fugiens*⁵⁵ (il. 10).

Główną przyczyną wykorzystywania koralu w naczyniach do picia oraz w trzonach sztuców wydają się rzekome właściwości leczniczo-uzdrawiające tego naturalium. Już starożytni przypisywali mu działanie odtruwające oraz zmieniające wodę w zdatną do picia⁵⁶. Sproszkowany, pity z miodem miał *przeciwdziałać skurczom jelit, wpływać kojąco na śledzionę oraz poprawiać ogólny stan zdrowia*⁵⁷.

Zęby na wagę złota

W nielicznym gronie zachowały się obiekty wykorzystujące zęby zwierząt morskich – narwali i rekinów. Zęby narwali kojarzone aż do XIX w.

z legendarnym stworzeniem jednorożca, wykorzystywane w insygniach władzy, zwykle jako trzon berła. Rogi jednorożca rejestrują źródła, między innymi inwentarz z krakowskiego skarbcu koronnego z 1475 r. czy testament Zygmunta Augusta, który wymienia dwa rogi pośród swoich najcenniejszych klejnotów⁵⁸.

Skamieniałe zęby rekinów ze względu na swój charakterystyczny kształt określane

53. Ibidem, s. 129.

54. Nieznany artysta (szkoła holenderska), *The Paston Treasure*, ok. 1663 r., Norwich Castle Museum & Art Gallery.

55. Wywiad z kuratorami wystawy „The Paston Treasure: Microcosm of the Famous World” wystawianej w Norwich Castle Museum and Art Gallery [wiosna, 2018], <https://www.1stdibs.com/introspective-magazine/the-paston-treasure-at-the-yale-center-for-british-art/> [dostęp: 19.03.2019].

56. S. Kobieliński, *Lapidarium christianum. Symbolika drogich kamieni. Wczesne chrześcijaństwo i średniowiecze*, Tyniec 2012, s. 150-151.

57. A. Świerżowska, op. cit., s. 158. Źródła podają znacznie więcej właściwości leczniczych koralu, wymienione są tutaj tylko niektóre z nich.

58. E. Letkiewicz, *Wiara w magiczną moc klejnotów w Polsce w czasach renesansu i baroku*, http://annales.umcs.lublin.pl/tt_p.php?rok=2003&tom=01§io=L&numer_artykułu=04&zeszyt=0. [dostęp: 01.06.2019].



Il. 12.: Monstrancja, 1706 r., klasztor Paulinów na Skalce, Kraków, źródło: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Monstrancja-z-klasztoru-Paulinow-na-Skalce-Krakow;1561879.html>

były kamiennymi, smoczymi, ptasimi lub żmijowatymi językami, albo też łacińskim słowem *glossopetrae*⁵⁹. Termin pojawia się po raz pierwszy u Pliniusza Starszego w *Historii naturalnej*: „Glossopetra, podobny do języka ludzkiego ma się w ziemi nie rodzić, ale podczas nowiu z nieba spadać i do zatrzymania pamięci być potrzebnym. Ale nie możemy temu wierzyć z przyczyny innej próżnej obietnicy: powiadają bowiem, że wiatry uśmierz⁶⁰. Oprócz rzekomego, niezwykłego pochodzenia, dowiadujemy się również o pewnej leczniczej właściwości. „Uśmierzanie wiatrów” odnosi się do aspektów trawiennych, a nie meteorologicznych⁶¹. Za sprawą nowotestamentowej historii św. Pawła Malta stała się głównym ośrodkiem produkcji *glossopetrae*, a od XVI w. publikowano tam szereg ulotek głoszących zalety noszenia pod postacią wisiora czy bransolety tak zwanego języka św. Pawła⁶². Jednak najszersze zastosowanie zdobyły zęby rekina dzięki rzekomej zdolności do wykrywania trucizny. Niektóre źródła donoszą, że „kamień” (dodatkowo oprawiony w srebro) poci się lub zmienia kolor przy spotkaniu z trucizną⁶³. Poprzez zanurzenie sprawdzano, czy serwowane gościom napoje i potrawy nie zostały zatrute⁶⁴. Praktyki te były rozpowszechnione zwłaszcza w wiekach XIII-XVIII⁶⁵, kiedy Europejczycy o wysokim statusie żyli w strachu przed otruciem bezwonnymi i bezsmakowymi związkami arsenu⁶⁶. W tym celu wykonywano specjalistyczne przedmioty na kształt „drzewek” (franc. *Lanquier*, niem. *Natternzungen-kredenz*), na których zawieszano, gotowe do zerwania i zanurzenia w napoju zęby rekina⁶⁷. Stosowanie takiego zabezpieczenia wymagały wszystkie przepisy dotyczące ceremonii przy stole od XV do XVIII w.⁶⁸

59. A. Janowski, K. Skóra, T. Kurasieński, *Między naturą a kulturą. Znaleźiska skamieniałych zębów rekina i próba ich interpretacji*, [w:] *Terra Barbarica. Studia ofiarowane Magdalenie Mączyńskiej w 65. rocznicę urodzin*, t. 2, red. A. Urbaniak, Łódź-Warszawa 2010, s. 703.

60. Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, t. 10, ks. XXXVII, tłum. J. Łukaszewicz, Poznań 1845, s. 525.

61. C. Duffin, *Natternzungen-Kredenz: tableware for the Renaissance nobility*, „Jewellery History Today” 2012, nr 14, s. 3, <https://www.researchgate.net/publication/259953229> [dostęp: 19.03.2019].

62. Ibidem, s. 4.

63. Ibidem.

64. A. Janowski, K. Skóra, T. Kurasieński, op. cit., s. 707.

65. Ibidem, s. 707.

66. C. Duffin, *Fossil Sharks' Teeth as Alexipharmics*, [w:] *Toxicology in the Middle Ages and Renaissance*, red. P. Wexler, London 2017, s. 128.

67. Idem, *Natternzungen-Kredenz...*, s. 4.

68. Ibidem, s. 4.



Il. 13.: Hans Otto, relikwiarz, ok. 1670-1674 r., Augsburg, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, źródło: <https://www.khm.at/de/objektdb/detail/99697/>

Ozdoby te, należące do części zastawy stołowej, ustawiane były na kredensach lub bocznych stołach⁶⁹. Niestety do dziś zachowało się niewiele takich zabytków. Z inwentarzy wiadomo, że takie przedmioty stołowe znajdowały się w zbiorach królewskich, papieskich i szlacheckich, a najwcześniejsza wzmianka o posiadaniu „gałęzi drzew z językami węża” pochodzi z papieskiego inwentarza Bonifacego VIII z 1295 r.⁷⁰ Podobne właściwości odtruwające przejawiał kiel narwala, który, jak ówczesnie sądzono, należał do jednorożca. Jeszcze w połowie XVIII w. kiel stanowił niewątpliwy i namacalny dowód na istnienie tego legendarnego zwierzęcia⁷¹. W rzeczywistości wspomniany róg należy do charakterystycznych cech samca narwala (*Monodon monoceros*)⁷², ssaka z rzędu waleni. Moc unieszkodliwiania trucizny, którą mu nadano, związana była z legendą o jednorożcu, który swoim rogiem naturalizuje zatrutą w wodopoję wodę, czyniąc nim znak krzyża⁷³. Stąd kufle, puchary, misy, kubki, sztucce, solniczki i inne naczynia wykonane z użyciem kła⁷⁴. Wierzono, że sama jego obecność na stole czy w pomieszczeniu uwalnia potrawy od szkodliwych substancji⁷⁵. Sproszkowany róg w XVII w. osiągał niebotyczne ceny⁷⁶.

Kult religijny a naturalia

Stosunkowo niewiele zachowało się przedmiotów związanych z kultem religijnym. Morskie naturalia, a szczególnie koralowce, były stosowane w obiektach służących do sprawowania kultu, ale były one przeważnie kameryzowane. Korał niepoddany obróbce znajdziemy w dwóch przykładach przeworskiej i krakowskiej monstrancji⁷⁷(il. 12), gdzie stanowi istotny element programu ikonograficznego związanego z wąt-

69. A. Janowski i in., op. cit., s. 707-708.

70. C. Duffin, *Fossil Sharks' Teeth...*, s. 128-29.

71. W. Kopalński, op. cit., s. 118.

72. S. Kobieliński, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji: starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 130.

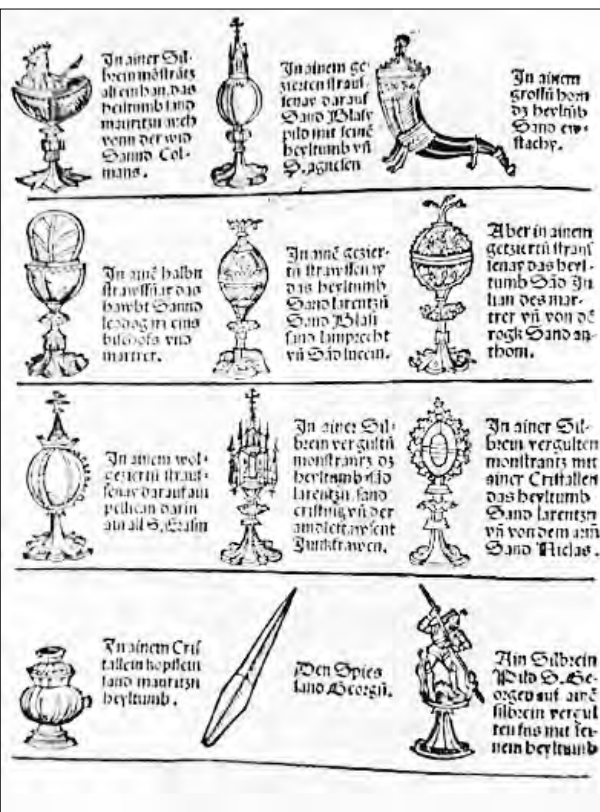
73. Ibidem, s. 129.

74. M. Zajac, op. cit., s. 4.

75. Ibidem, s. 4.

76. S. Kobieliński, op. cit., s. 129.

77. Monstrancja, przed 1755 r., kościół parafialny, Przeworsk. J. Samek, *Monstrancja paulińska z r. 1706 i relacja o niej Benedykta Chmielowskiego oraz korał w rzemiośle artystycznym w Polsce*, „Folia Historiae Artium” X, 1974, s. 148, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fha1974/0156/image> [dostęp: 05.05.2019].



Il. 14.: Stronnica z Wiener Heiligthumbuch, 1502 r., źródło: M. Woźniak, O naturaliach w sztuce złotniczej, [w:] *Sztuka a natura. Materiały XXXVIII Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Katowice 1991, s. 192

kami chrystologiczno-pasyjnymi. Korallowiec przypominający swoim kształtem drzewo⁷⁸, utożsamiony był z *arbor vitae* i z krzyżem Chrystusa, łączony z męczeństwem Zbawiciela⁷⁹ oraz traktowany jako skuteczne narzędzie przeciwko demonom⁸⁰.

Podobnie w przypadku relikwiarza maryjnego, gdzie zastosowano muszlę, o wyborze materiału zadecydowało nadawane jej znaczenie symboliczne. W augsburskim relikwiarzu w masie perłowej wyryto wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem w otoczeniu aniołów (il. 13). Okrągły relief ujęto w srebrną opaskę dekorowaną dziesięcioma perłami, które mogą przyjmować symbolikę różańca. Muszla oraz perły stanowiły oczywiste atrybuty Najświętszej Dziewicy.

Wiadomo, że naturalia pojawiały się w pojemnikach relikwiarzowych czy czaszach cyboriów już od czasów średniowiecznych, a oprócz muszli stosowano jaja strusia, skorupy orzecha kokosowego czy rogi⁸¹. Święte relikwie w różnych egzotycznych pojemnikach uwieczniono na kartach księgi *Wiener Heiligthumbuch* (1502)⁸². Jednakże począwszy od XVI stulecia naturalia niezwykle rzadko stosowane są w sprzętach kościelnych⁸³.

Zakończenie

Zaprezentowany w artykule przekrój różnorodnych form i rozwiązań artystycznych z wykorzystywaniem naturalii stanowi świadectwo powszechności zjawiska, choć przedstawiłam jedynie nieznaczną część z zachowanych obiektów. Zaskakującym jest fakt, że tak charakterystyczna dla epoki nowożytności tendencja naturaliiw zostaje zwykle pominięta w ramach naukowych publikacji w języku polskim. Obszerność i wielowątkowość zjawiska spowodowała, że zdecydowałam się ograniczyć wyłącznie do naturaliiw morskich. Jednakże jest to przysłowiowy wierzchołek góry lodowej, gdzie jeszcze wiele rzeczy pozostaje niedopowiedzianych i może stanowić cel osobnych, wieloletnich badań.

Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem prof. UKSW, dr hab. Anny Sylwii Czyż pod tytułem *Naturalia morskie. Koegzystencja natury, wiedzy i sztuki w złotnictwie XVI – początku XVIII wieku* i stanowi przegląd wybranych wątków zawartych w pracy.

78. S. Kobieliński, op. cit., s. 150.

79. Ibidem, s. 153.

80. Ibidem, s. 152. Według dominikanina Wincentego z Beauvais, informacja znajduje się w *Speculum Naturale*, traktacie powstałym około 1250 roku.

81. M. Woźniak, op. cit., s. 192-194.

82. A. MacGregor, op. cit., s. 6. Księga w zbiorach Österreichischen Nationalbibliothek, Wiedeń. Zawiera opis wszystkich świętych i relikwii męczenników skarbu katedralnego św. Stefana, zilustrowane drzeworytami.

83. M. Woźniak, op. cit., s. 194. *Stosunkowo najdłużej jeszcze przetrwały kokosy, a zwłaszcza muszle, jako korpusy łódek do kadzidła. Późny przykład takiej łódki na kadzidło datowany na 4. ćw. XVIII wieku do XX znajduje się w zbiorach Muzeum Archidiecezji Warszawskiej.*

KAKURE KIRISHITAN – IKONOGRAFIA HYBRYDYCZNA

**Tetsunosuke
Watanabe**

Kakure Kirishitan (Ukryci Chrześcijanie) to grupa niestowarzyszonych wspólnot religijnych, które powstały w wyniku prześladowań chrześcijan w Japonii. Wiara ich członków cechowała się synkretyzmem, łączącym katolicyzm z praktykami lokalnymi opartymi na religiach typowo japońskich, czyli shinto i buddyzm.

Delegalizacja chrześcijaństwa w 1614 r. skutkowałą 30 lat później zwiększeniem prześladowań, w tym banicją misjonarzy oraz brutalną represją, dlatego osoby praktykujące tzw. zakazaną religię, które nie zostały wygnane lub zamordowane, zeszyły do podziemia, gdzie bez wsparcia duchowieństwa kontynuowały wiarę, która przywędrowała do Japonii wraz z jezuitą Franciszkiem Ksawerym. W wyniku złożonego systemu wykrywania chrześcijan¹ przybrali oni pozornie tożsamość buddyjsko-



KAKURE KIRISHITAN NIE SĄ GRUPĄ ZWARTĄ I JEDNORODNĄ. W ZALEŻNOŚCI OD REGIONU ICH ZWYCZAJE I RYTUAŁY MOGĄ SIĘ RÓŻNIĆ, ALE MIMO OWYCH UTRUDNIEŃ WYDAJE SIĘ SŁUSZNYM, ABY ZARYSOWAĆ OGÓLNĄ CHARAKTERYSTYKĘ TYCH WSPÓLNOT. BEZ TEJ WIEDZY TRUDNO JEST ZROZUMIEĆ TWÓRCZOŚĆ PLASTYCZNĄ UKRYWAJĄCYCH SIĘ CHRZEŚCIJAN POD WZGLĘDEM FUNKCJI, IKONOGRAFII, A NAWET FORMY.

-shintoistyczną, ale w praktyce w ukryciu uznawali się nadal za *kirishitan* (z języka portugalskiego *cristão* – chrześcijanin). Z czasem w wyniku stosowania synkretycznych zabiegów, na przykład adaptacji figurek bodhisattwy Kannon jako zamiennika przedstawień Maryi, wykorzystywania rytuałów typowo japońskich w ceremoniach

1. K. Miyazaki, *Roman Catholic Mission in Pre-Modern Japan*, [w:] *Handbook of Christianity In Japan*, red. M.R. Mullins, Leiden 2003, s. 14-15. W celu zlikwidowania chrześcijaństwa rząd Tokugawy stosował różne systemy represji, które dobrze demaskowały chrześcijan, na przykład: system wynagradzania donosicieli, grupa pięciopokoleniowa (*gonin gumi*) – metoda odpowiedzialności zbiorowej, *fumi-e* – podeptanie świętego wizerunku, najczęściej płytkę wykonaną z brązu z tematem chrześcijańskim, pisemna deklaracja zrzeczenia się wiary (*korobi kakimono*), obowiązkowe przypisanie do buddyjskiej świątyni (*terauke seido*) oraz listy kontrolne grup rodzinnych (*ruizoku ratamechō*).



Il. 1.: Magiczne chińskie lustro – front, XIX w., fot. Muzeum Uniwersytetu Seinan Gakuin, katalog wystawy: 東西交流の軌跡—有馬とヨーロッパの出会い, 2015, s. 26

religijnych oraz przekazywania nauki w dużej mierze ustnie z marną znajomością teologii, doprowadziło do daleko idącej deformacji pierwotnej doktryny, z której wierzenia japońskich chrześcijan wyrastały. Takie działania skutkowały utratą pierwotnej tożsamości na rzecz nowej, opartej na tradycji podziemnej egzystencji, dlatego mimo legalizacji i ponownego pojawienia się misjonarzy w Japonii w 1873 r. spora część wyznawców nie powróciła na łono Kościoła katolickiego, ani nie przyjęła protestantyzmu i prawosławia.

Krótką charakterystyka

Jak wspomniałem, Kakure Kirishitan nie są grupą zwartą i jednorodną. W zależności od regionu ich zwyczaje i rytuały mogą się różnić, ale mimo owych utrudnień wydaje się słusznym, aby zarysować ogólną charakterystykę tych wspólnot. Bez tej wiedzy trudno jest zrozumieć twórczość plastyczną ukrywających się chrześcijan pod względem funkcji, ikonografii, a nawet formy. Problemem dla badań historycznych są ograniczone źródła pisane, dzięki którym moglibyśmy zrekonstruować ewolucję wierzeń. Jedynym dokumentem, który zachował się do naszych czasów, gdzie możemy próbować od środka zrozumieć wiarę wspólnot chrześcijańskich podczas prześladowań, jest manuskrypt *Tenchi Hajimari no Koto* (O początkach nieba i ziemi), który stanowi jedy-



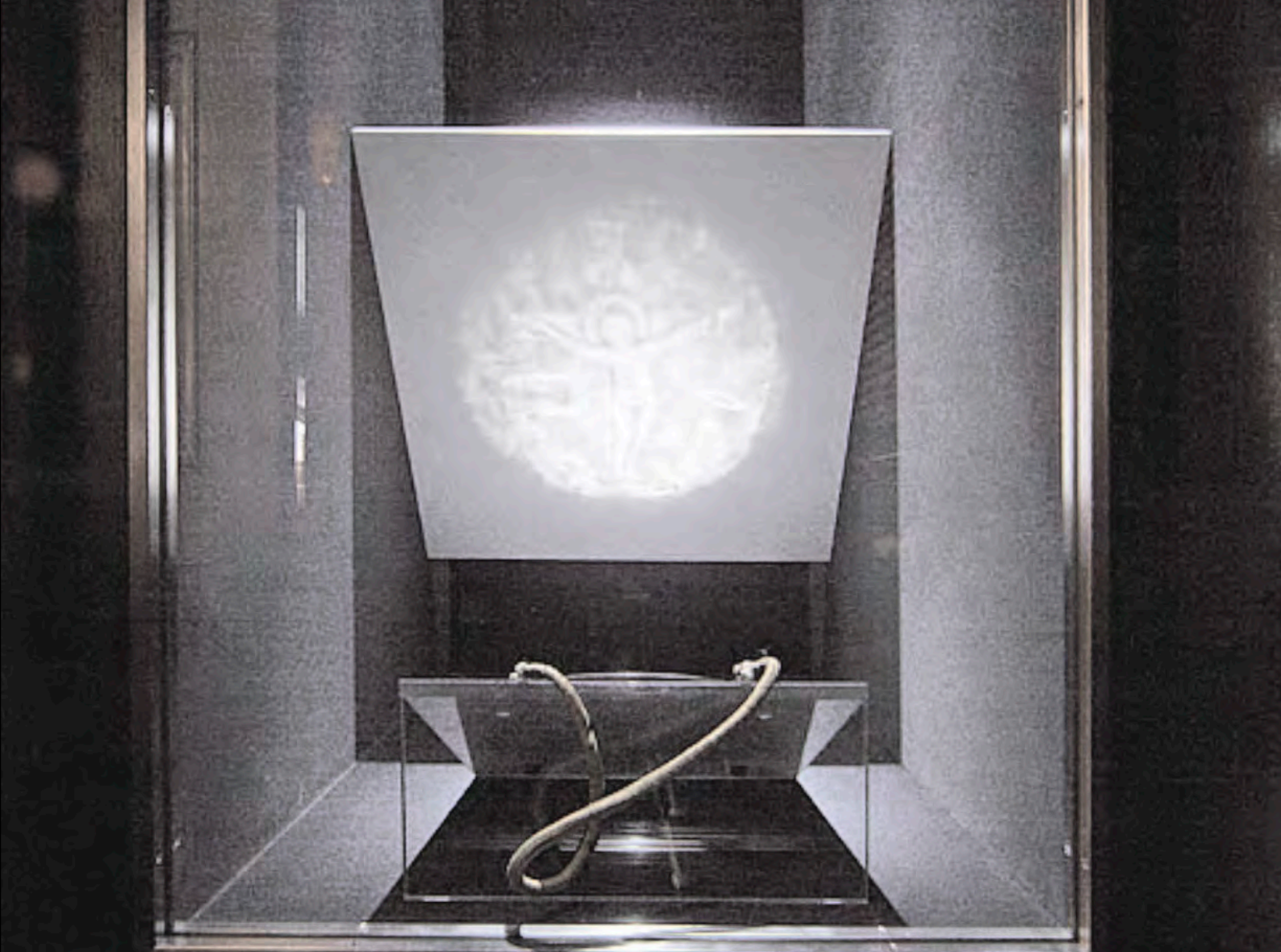
II. 2.: Magiczne chińskie lustro – tył, XIX w. Fot. Muzeum Uniwersytetu Seinan Gakuin, katalog wystawy: 東西交流の軌跡—有馬とヨーロッパの出会い—, 2015, s. 26

ne źródło odniesienia².

Większość wspólnot Kakure Kirishitan tworzyła wewnętrzną zhierarchizowaną organizację z trzema najważniejszymi funkcjami: osoby odpowiedzialnej za strzeżenie bóstwa i odprawianie rytuałów (jest to członek z najwyższą rangą), osoby odpowiedzialnej za udzielenie chrztu oraz osoby odpowiedzialnej za pomoc podczas ceremonii, komunikację między członkami grupy oraz sprawowanie funkcji księgowego³. Warto podkreślić, że chrzest był jedynym sakramentem, jaki mogli udzielać Ukryci Chryścijanie podczas nieobecności duchownych. Działo się tak głównie w okresie polityki izolacjonizmu i prześladowań. Udzielanie chrztu (*osazuke*) było uważane za szczególnie ważny rytuał, dlatego osoby udzielające sakramentu były zobowiązane do licznych tabu⁴, aby uniknąć zanieczyszczenia (*kegare*)⁵.

Przez lata uformowały się dwie zasadnicze kategorie rytuałów Kakure Kirishitan. Pierwsza, nawiązująca do tradycyjnych sakramentów i obrzędów chrześcijańskich, do których należą chrzty (*osazuke*), pogrzeby (*modoshikata* lub *okuri*), Wigilia (*gosan machi*), Boże Narodzenie (*gotanjō*), Wielkanoc (*agari*) oraz Niedziela Palmowa (*obana*). Natomiast druga obejmowała nowe obrzędy, niewystępujące w tradycji chrześcijańskiej. Można podzielić je na podkategorie: rytuały rolnicze: *kazadome gandate*, *kazadome ganjōju*; rytuały na rzecz ziemskich korzyści, takie jak *mochi narashi*, *san no iwai*, *yatamashii ire*, *fumadama ire*, *gandate*, *ganjōju*; rytuały upamiętniające przodków i osoby zmarłe, np. *gozensama meinichi*, *obon*, *otoborai*; rytuały wspierające wspólnotę, np. *yabarai*, *nodachi*, *doyonakasama*, *yakubarai*⁶.

2. K. Miyazaki, *The Kakure Kirishitan Tradition*, [w:] *Handbook of Christianity In Japan*, red. M. R. Mullins, Leiden 2003, s. 22. Zachowato się w sumie dziesięć manuskryptów Tenchi Hajimari no Koto. Wszystkie znalezione na archipelagu Goto i regionie Sotome, czyli w obecnej prefekturze Nagasaki. Treść rękopisów jest wysoce spójna mimo różnic formalnych wynikających na przykład z innego narzędzia zapisu, częstotliwości występowania znaków kanji.
3. Ibidem, s. 23. W zależności od regionu owe trzy stanowiska mają swoje konkretne nazwy. Na przykład na wyspach Gotō brzmiały: *Chōkata* (opiekun książki), *Mizukata* lub *Kan'bō* (osoba wykonująca chrzest) oraz *Kikiyaku*, *Toritsugiyaku* lub *Shukurō* (starsi). Na wyspach Ikitsuki natomiast: *Oyajiyaku*, *Ojiyaku* i *Yakuch*. Ponadto zwykłych wiernych określa się w tamtych rejonach jako *Kakiuchi*, *Take*, *Goshiya* lub *Gossha* (czasami owe terminy określają całą wspólnotę Kakure Kirishitan).
4. Tabu u Ukrytych Chryścijan oznacza zakazy, które mogą prowadzić do zanieczyszczenia (*kagare*), co można rozumieć jako odpowiednik grzechu. Osoba udzielająca chrztu musi być czysta rytualnie i duchowo, aby udzielać sakramentu.
5. Ibidem.
6. K. Miyazaki, *Hidden Christians in Contemporary Nagasaki*, tłum. B. Bruke-Gaffney, <http://www>.



Il. 3.: Magiczne chińskie lustro odbijające refleks świetlny z motywem Ukrzyżowania, XIX w. Fot. Muzeum Uniwersytetu Seinan Gakuin, katalog wystawy: 東西交流の軌跡—有馬とヨーロッパの出会い—, 2015, s. 26



PRZEZ LATA UFORMOWAŁY SIĘ DWIE ZASADNICZE KATEGORIE RYTUAŁÓW KAKURE KIRISHITAN. PIERWSZA, NAWIĄZUJĄCA DO TRADYCYJNYCH SAKRAMENTÓW I OBRZĘDÓW CHRZEŚCIJAŃSKICH, DO KTÓRYCH NALEŻĄ CHRZTY (OSAZUKE), POGRZEBY (MODOSHIKATA LUB OKURI), WIGILIA (GOSAN MACHI), BOŻE NARODZENIE (GOTANJŌ), WIELKANOC (AGARI) ORAZ NIEDZIELA PALMOWA (OHANA). NATOMIAST DRUGA OBEJMOWAŁA NOWE OBRZĘDY, NIWYSTĘPUJĄCE W TRADYJCJI CHRZEŚCIJAŃSKIEJ.



Il. 4.: Maria Kannon, XVII w., Muzeum Narodowe w Tokio,
źródło: <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/E0001746>

Oddzielnym bardzo ważnym wątkiem jest sposób rozumienia przedmiotów religijnych przez japońskich synkretycznych chrześcijan. W przeciwieństwie do katolicyzmu wspólnoty wierzyły w żywe ikony, które były nasycone duszą bóstwa. Takie myślenie zostało zaadaptowane z Buddyzmu Czystej Krainy, gdzie odprawiano rytuał ożywienia wizerunków poprzez namalowanie oczu; rytuału dokonywał mnich. Podobnie było wśród wspólnot Kakure Kirishitan⁷. W ich przypadku w dalszej części rytuału używano świętej wody pochodzącej z wyspy znanej Sanjuwan-sama (transliteracja z języka portugalskiego oznacza św. Jana), gdzie lider grupy (*Chokata, Oyajiyaku*) miał dwukrotnie wykonać znak krzyża jako ucieleśnienie duszy bóstwa⁸. Po ceremonii w obrazie przebywała dusza boga chrześcijańskiego określana jako *anima*, co stanowi świadomą opozycję do terminu *tamashii*, który wiązał się z duszą buddyjskiego boga⁹. Kiedy obraz był wyblakły lub nie nadawał się do użytku, przywódca wspólnoty wykonywał analogiczny do buddyzmu rytuał zamknięcia oczu, wtedy dusza wychodziła z wizerunku⁹. Obrazy uświęcone przechowywano w domowych ołtarzach, które swoją formą i funkcją przypominały buddyjski ołtarz *butsudan*¹⁰, z reguły były one zamknięte, tworząc intymne miejsce świątynne w zakątku domowym, gdzie przebywało bóstwo.

W japońskiej tradycji buddyjskiej obiekty przechowywane w *butsudan* (figurki, obrazy) są określane mianem *hibutsu* (ukryty Budda) i zazwyczaj są pokazywane raz na 3, 10 lub 60 lat. Istnieje jeszcze kategoria określana mianem *Zettai Hibutsu*; można ją przetłumaczyć jako „absolutnie ukryty Budda”, który nigdy nie jest ekspozycyjny. Taka praktyka nie występuje we wszystkich krajach buddyjskich, jest to fenomen japońskiej odmiany buddyzmu¹¹. *Hibutsu*, który według wierzących ma duszę, istnieje w naszym świecie, choć przez ukrycie staje się zjawiskiem świętym, przez

7. S. Ogawa, *Surrender or Subversion? Contextual and Theoretical Analysis of the Painting by Japan's Hidden Christian, 1640-1873*, Cincinnati 2010, s. 23.

8. Ibidem, s. 41.

9. Ibidem.

10. Ołtarz buddyjski – dosłowne tłumaczenie: *butsu* – budda, *dan* – półka. Jest to japoński, świątynny lub domowy, buddyjski ołtarz-relikwiarz.

11. M. Suzuki, *Hibutsu (Hidden Buddha). Living Images in Japan and the Orthodox Icon*, „Representation and Culture in Modern Asia” 2011, t. 17, s. 6-8.



II. 5.: Matka Boska z Dzieciątkiem, malarstwo na zwoju, Ikit-suki, XVII-XVIII w., kolekcja prywatna, Y. Kojima, Reprodução da imagem da Madonna Salus Populi Romani no Japão, s. 37



II. 6.: Matka Boska z Dzieciątkiem, malarstwo na zwoju, Ikit-suki, XVII-XVIII w. Kolekcja prywatna, Y. Kojima, Reprodução da imagem da Madonna Salus Populi Romani no Japão, s. 37



II. 8.: Hieronymus Wierix, Salus Populi Romani, miedzioryt, przed 1600 r. Fot. The British Museum, Londyn, źródło: https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=601147001&objectId=1668423&partId=1

swoją naturę staje się transcendentny i uświęcony, tworząc aurę *sacrum*. Z reguły niewidzialność i tajemnica to specyfika japońskiej religijności, która przez „pustkę i niedopowiedzenie” stwarza uczucie „nasylenia i obecności”. Poczucie duchowego obcowania z żywym bóstwem jest rzeczą ważniejszą niż zmysłowe doświadczenie. Takie rozumienie religijności jest analogiczne dla obrazów i rzeźb występujących u Kakure Kirishitan w domowych ołtarzach.

Ukryte znaki przynależności

Na wielu przedmiotach Ukrytych Chrześcijan od ceramiki po wyroby złotnicze znajdowały się mniej lub bardziej ukryte symbole chrześcijańskie, czyli wszelkiego rodzaju krzyże, chrystogramy oraz ryby. Już od początku działalności jezuitów w Kraju Kwitnącej Wiśni Japończycy wyrażali duże zainteresowanie symbolami i rekwizytami chrześcijańskimi. Takie zainteresowanie materialnymi przedmiotami wiary, uwzględniając również symbole chrześcijańskie, wynikało z silnego prze-

konania, że posiadały one nadprzyrodzone moce uzdrawiające i ochronne¹², czyli pełniły funkcje swoistych cudownych amuletów. Krzyże pojawiały się na przedmiotach codziennego użytku oraz przed drzwiami wejściowymi i miały na celu chronić dom przed złymi duchami. Potem, kiedy chrześcijaństwo stało się nielegalne, symbole chrześcijańskie musiały być kreatywnie kamuflowane w obiektach. Krzyże, aby nie budzić podejrzeń, upodobniły się do takich, jakie występowały w herbach japońskich. Z kolei napis IHS ulegał daleko idącej stylizacji w stronę znaków kanji. Najprawdopodobniej przekonanie o magicznej funkcji symboli chrześcijańskich było na tyle silnie ugruntowane, że nawet podczas brutalnych prześladowań umieszczano je na przedmiotach, które mogły być przecież wykorzystywane jako dowód praktykowania nielegalnej religii. Mimo to wielu z japońskich chrześcijan podejmowało to ryzyko¹³.

Symbole ukrywano w przedmiotach w różny sposób. Zazwyczaj chowano je w specjalnych otworach czy też ryto znaki w trudno dostępnych miejscach. Jednak pomysłowość Kakure Kirishitan nie ograniczała się wyłącznie do tych metod. Bardzo ciekawym przykładem ukrywania symboliki chrześcijańskiej jest późne, bo XIX-wieczne lustro z Muzeum Uniwersyteckiego Seinan Gakuin¹⁴ (il. 1-2). Przedmiot ten na pierwszy rzut oka jest zwykłym miedzianym lustrem, ale gdy odpowiednio zostanie oświetlony, powstaje refleks świetlny, na którym możemy zobaczyć obraz ukrzyżowanego Chrystusa z Matką Boską¹⁵ (il. 3).

12. I. Higashibaba, *Christianity in Early Modern Japan. Kirishitan Belief and Practice*, Leiden 2001, s. 48.

13. Symbole religijne często były umieszczane na ceramicznych przedmiotach, między innymi na specjalnych naczyniach do picia herbaty (*chawan*).

14. Katalog wystawy: 東西交流の軌跡—有馬とヨーロッパの出会い—, 2015, s. 26.

15. Ibidem.



Il. 7.: Salus Populi Romani, XII w., Santa Maria Maggiore w Rzymie, źródło: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/SalusPopuliRomani2018.jpg>

Bodhisattwa Kannon jako Maryja Dziewica

Niewątpliwie do najbardziej charakterystycznych obiektów kultowych wspólnot Kakure Kirishitan należą figurki tzw. Marii Kannon (il. 4). Stanowią one zbiór zaadaptowanych wtórnie wizerunków bodhisattwy Awalokiteśwary (po chińsku znana jako Guanyin, a po japońsku Kannon) jako swoisty zamiennik przedstawienia Maryi z Dzieciątkiem. Kannon nie budziła większego podejrzenia wśród Japończyków jako wyobrażenie Matki Boskiej, ponieważ może ona występować w różnych formach, zarówno w męskich, jak i żeńskich manifestacjach, ale również dlatego, że kult tej postaci był szeroko rozpowszechniony w Japonii¹⁶.

Kannon w tradycji buddyzmu mahajanistycznego ma podobną funkcję i status co Maryja w chrześcijaństwie katolickim, gdzie odgrywa rolę łagodnej, miłosiernej osoby, pośrednika między Chrystusem a ludźmi. W tekstach buddyjskich Kannon jest opisywana jako istota dobra, cechująca się współczuciem, która może przybierać wiele obliczy, ale również pomaga ludziom w niebezpiecznym ziemskim królestwie¹⁷. W kobiecej manifestacji zawsze jest podkreślony jakiś aspekt macierzyństwa, współczucia, łagodności oraz czystości serca¹⁸.

Cechą charakterystyczną dla Ukrytych Chrześcijan jest wyjątkowa nobilitacja statusu Maryi jako głównego obiektu kultu. W ich wierzeniach Chrystus i Bóg Ojciec zawsze mieli charakter srogich sędziów. W świadomości wspólnot nie ukształtował się wystarczająco mocno pogląd w miłosiernego Boga.

Nobilitacji Maryi można doszukać się w *Tenchi Hajimari no Koto*, gdzie stanie się jedną z osób tworzących Trójcę Świętą: „W niebie matka pełniła funkcję pośrednika, *Ommi* – zbawiciela, *Deusu* był Ojcem, *Ommi Hiriyo* – Synem, a *Maruya* – Duchem Świętym. I tak stanowili Trójcę Świętą.

Mimo że byli w trzech osobach, stanowili jedno ciało¹⁹”.

16. *Maria Kannon* マリア観音 *Christian in Japan: Virgin Mary & Kannon, Two Merciful Mothers*, <https://www.onmarkproductions.com/html/maria-kannon.html> [dostęp: 05.05.2019].

17. *Kannon Bodhisattva, Kannon Bosatsu Lord of Compassion, Goddess of Mercy*, <https://www.onmarkproductions.com/html/kannon.shtml> [dostęp: 05.05.2019].

18. *Maria Kannon* マリア観音 *Christian in Japan...*

19. *Tenchi Hajimari no Koto (O początkach nieba i ziemi)*, tłum. W.J. Nowak, „*Silva Iaponicarum*”



II. 9.: Zwiastowanie, malarstwo na zwoju, XVIII w. Fot. Muzeum w Hirado, katalog wystawy: 海を渡ったキリスト教 一東西信仰の諸相一, 2010, s. 27

Synkretyzm ikonograficzny obrazów Kakure Kirishitan – próba interpretacji

W miejscach, gdzie represje nie stały się tak agresywne, czyli na wyspie Ikitsuki i jej okolicach, tj. Hirado, Amakusa i Sotome²⁰, powstawały obrazy tworzone przez lokalne środowisko artystów amatorów, którzy nawiązywali do dzieł sztuki sprowadzanych przez misjonarzy.

Forma tych obrazów nie naśladowała już wiernie europejskich schematów, była to sztuka, która wpisywała się w typowo japońską estetykę. Czerpała wzorce wizualne z plastyki shinto i buddyzmu. Podobnie jak w przypadku figurek Marii Kannon obrazy miały na celu zmylić niewtajemniczoną osobę i ukryć treści chrześcijańskie, które mogły doprowadzić do negatywnych konsekwencji.

Najczęściej przedstawianą postacią była Maryja z Dzieciątkiem, której forma bazuje na iberyjskiej ikonografii *Immaculata Conceptio*²¹, ale także na schemacie wizerunku maryjnego *Salus Populi Romani* z bazyliki Santa Maria Maggiore w Rzymie²² (il. 5-6, 13). W obrazach Kakure Kirishitan Maryja praktycznie zawsze stoi na księżycu oraz trzyma Dzieciątko Jezus w dłoniach²³. Najprawdopodobniej owe elementy trwale zostały związane z jej postacią jako rodzaj atrybutów. Sceny te odbywają się w przestrzeni niebiańskiej, wśród obłoków²⁴. Maryja zawsze była przedstawio-

na jako tradycyjna japońska piękność, ubrana w kimono, z cienkimi brwiami, o małych ustach i staranie uczesanej fryzurze.

Na wielu obrazach Matka Dziewica ma na głowie szpilę lub diadem zwieńczony krzyżem (il. 5-6, 13). Bez wątpienia ma to sugerować wtajemniczonym, że mają do czynienia z wizerunkiem chrześcijańskim. Problem pojawia się wtedy, kiedy zadajemy sobie pytanie o genezę tego motywu. Przeglądając różne

2008, s. 58.

20. S. Ogawa, op. cit., s. 26-27.

21. Ibidem, s. 28.

22. Y. Kojima, *Reprodução da imagem da Madona Salus Populi Romani no Japão*, s. 26-28, <https://periodicos.ufpe.br/revistas/cadernosdehistoriaufpe/article/view/237271/0> [dostęp: 05.05.2019].

23. S. Ogawa, op. cit., s. 29.

24. Ibidem. Kompozycyjnie dzieła Kakure Kirishitan przedstawiające Matkę Boską z Dzieciątkiem wykazują wiele podobieństwo do obrazów wywodzących się ze sztuki sakralnej buddyzmu amidyjskiego, a zwłaszcza do tematu *raigō* (powitanie), gdzie Budda Amida, władca nieskończonego światła, schodził po chmurach, aby zaprowadzić zmarłego do niebiańskiej czystej krainy w momencie jego śmierci.



Il. 10.: Kaikei, Angyo (Kongo Rikishi), 1203 r., Tōdai-ji, Nara, źródło: <https://www.asahi.com/articles/photo/AS20170919002642.html>



Il. 11.: Kaikei, Ungyo (Kongo Rikishi), 1203 r., Tōdai-ji, Nara, źródło: <https://www.asahi.com/articles/photo/AS20170919002644.html>

przedstawienia Maryjne z Europy, nie udało mi się odszukać bezpośredniego wzoru. Wydaje się, że doszło tutaj do połączenia wizerunku *Salus Populi Romani* z typem ikonograficznym zaczerpniętym z tradycji obrazowania bodhi-sattwów.

Jezuici jako zwolennicy katolickiej nauki na temat obrazów bardzo mocno promowali wizerunek bizantyjsko-włoskiej ikony w typie Hodegetrii, zwanej jako *Salus Populi Romani*²⁵ (il. 7). Obraz ten uznawany za cudowny, stworzony według tradycji przez św. Łukasza stał się twarzą Kościoła rzymskokatolickiego w czasach kontrreformacji²⁶. W roku 1569 trzeci generał jezuitów Franciszek Borgia uzyskał od papieża Pawła V zezwolenie na wykorzystywanie kopii malarskiej oraz graficznej tego cudownego wizerunku w misjach zarówno w Europie, jak i poza nią²⁷. Dlatego znajomość tej ikony w Japonii nie budzi zaskoczenia, a pamięć o niej zachowała się wśród Kakure Kirishitan. W *Tenchi Hajimari no Koto* możemy odszukać dalekie echa legendy związanej z owym wizerunkiem. Według tradycji w środku lata, w nocy 3 sierpnia 352 r., Matka Boska ukazała się we śnie papieżowi Liberiuszowi oraz patrycjuszowi Janowi, zalecając wybudowanie kościoła w miejscu, gdzie leżeć będzie śnieg. Następnego dnia rano okazało się, że jedno ze zboczy wzgórza eskwilińskiego pokrył śnieg. W tym miejscu papież Liberiusz nakazał wybudowanie świątyni Santa Maria Maggiore, gdzie czczona jest ikona *Salus Populi Romani*, zwana inaczej jako Matka Boska Śnieżna²⁸.

W *Tenchi Hajimari no Koto* historia dotyczy życia Maryi (Maruyi), która za sugestią anioła decyduje się ślubować czystość. W tym samym czasie niejaki król Roson poszukiwał żony i wyjątkowo spodobała mu się Maruya. Władca chciał się z nią ożenić, jednak ona nie chciała przyjąć jego propozycji. Roson proponował jej skarby w celu zachęcenia do ślubu, jednak jego próby były daremne, bo dla niej były to tylko skarby tego świata. Kobieta zaczęła modlić się do Boga i wtedy dokonał się cud i pojawiła się święta spyża (pokarm). Król zdumiony tym, co dokonała Maruya, powiedział: „Cóż za dziwy! Chcę zobaczyć więcej!» Maruya posłusznie ponownie zwróciła swoją prośbę ku niebu. I oto, mimo iż był szósty miesiąc – środek lata dziw nad dziwy, nagle niebo pokryło się chmurami i zaczął padać śnieg i w mgnieniu oka zebrała się warstwa gruba na kilka stóp. Ciało króla i wszystkich dworzan skostniały tak, że nie mogli otworzyć oczu ani ust i stali w osłupieniu. W tym czasie Dziewica Maruya wskoczyła do kwietnego pojazdu przysłanego z nieba i tak wstąpiła do Świętego Wyższego Nieba²⁹.

W następnej księdze znajduje się dokończenie historii: „Kiedy śnieg przestał już padać, król poczuł się, jakby przebudził się ze snu. Wołał «Dokąd odeszła Maruya? Maruyo, Maruyo!». Ale, jako że Maruya wstąpiła już do Nieba, nie miał mu kto odpowiedzieć. Król, płonąc z miłości, cierpiał bolesne męki, aż w końcu umarł. Maruya natomiast stanęła przed obliczem Deusu, a ten widząc

25. Y. Kojima, op. cit., s. 18-19.

26. M.M. Mochizuki, *Sacred Art in an Age of Mechanical Reproduction: The Salus Populi Romani Madonna in the World*, „Kyoto Studies in Art History” 2016, s. 131.

27. Z. Filisowska, *Salus Populi Romani w Chinach*, 2015, http://www.wilanow-palac.pl/salus_populi_romani_w_chinach.html [dostęp: 05.05.2019].

28. K.S. Moisan, *Matka Boska Różańcowa*, [w:] *Ikonomia nowożytnej sztuki sakralnej w Polsce. Nowy Testament*, t. 2, red. J.S. Pasierb, Warszawa 1987, s. 85-86.

29. *Tenchi Hajimari no Koto...*, s. 43-44.



Il. 12.: Chrzest Chrystusa, malarstwo na zwoju, Ikitsuki, XVII-XVIII w. kolekcja prywatna, S. Ogawa, *Surrender or Subversion? Contextual and Theoretical Analysis of the Painting by Japan's Hidden Christian, 1640-1873*, Cincinnati 2010, s. 79

ją, zapytał «Dziewico Mauryo, jak tu przybyłaś?» Maruya usłyszawszy to odpowiedziała Deusu, co jej się przydarzyło. Bardzo ucieszył się na to Deusu: «No proszę proszę, dobrze, że tu jesteś. Nadamy ci rangę». I tak Deusu nadał Maruyi imię Świętej Maruyi Śnieżnej, po czym odesłał ją z niebios do jej domu»³⁰.

Historia opowiedziana w *Tenchi Hajimari no Koto* sugeruje, że pamięć o cudzie i zapewne o wyglądzie ikony pozostała wśród Ukrytych Chrześcijan. Jeśli przyjrzymy się dokładnie, jak wygląda Maryja na ikonie *Salus Populi Romani*, to zauważymy na maforionie, na wysokości jej czoła, krzyż. W ikonografii wschodniej na szatach Theotokos zwykle umieszczano trzy gwiazdy lub krzyże (albo jedno i drugie) znajdujące się na ramionach i czole³¹, co podkreślało aspekt dziewictwa Maryi jako *ante partu, in partu* i *post partum*³². W przypadku Matki Boskiej Śnieżnej charakterystyczny krzyż zachował się, natomiast złota gwiazda (kompozycja obrazu umożliwia przedstawienie jednej gwiazdy) jest ledwo widoczna³³. Dlatego często w kopiach graficznych nie umieszczano tego elementu, co możemy zobaczyć na przykładzie grafiki Hieronymusa Wierixa (il. 8).

Zatem przypuszczam, że po pierwsze, Kakure Kirishitan pamiętali o tym, że Maryja posiadała krzyż na czole, ale pamięć o maforionie jako o obcym elemencie kulturowym zanikła. Po drugie, jak już wcześniej napisałem, środowisko artystów-amatorów pochodzących z wyspy Ikitsuki próbowało kamufłować pod estetyką japońsko-buddyjską treści chrześcijańskie, toteż zamiast maforionu z krzyżem używano szpili lub diademu. Szpila wywodzi się z mody japońskiej, natomiast motyw diademu być może pochodzi z ikonografii Kannon, albo szerzej bodhisattwy, gdzie przedstawiano ich tradycyjnie jako postacie w stroju księżycy z koroną na głowie³⁴.

W obrazach Kakure Kirishitan często możemy odszukać wiele niezgodności

30. Ibidem, s. 45.

31. Ibidem.

32. D. Kaliński, *Dziewictwo Maryi w tradycji Kościoła Wschodu i Zachodu*, „Salvatoris Mater” 2002, t. 4, n. 1, s. 120.

33. J. G. Kazimierzczak, *Kościół z wizerunkami Matki Bożej Śnieżnej na małopolskiej trasie św. Jakuba Sandomierz-Kraków*, s. 121, https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/10766/Kazimierzczak_2009.pdf?sequence=1&isAlloisA=y [dostęp: 05.05.2019].

34. P. Narangoda, *Symbolism of the Iconographical attributes of Bodhisattva Avalokitesvara in Mahayana Buddhism*, 2009, s. 6.

natury teologicznej. W Muzeum w Hirado znajduje się zwój przedstawiający scenę Zwiastowania (il. 9). Mimo ogólnego podobieństwa do klasycznego ujęcia tego tematu z udziałem Boga Ojca, występującego również w malarstwie europejskim tego czasu, dzieło zawiera błędy natury teologicznej, ponieważ Maryja Dziewica posiada już na rękach Dzieciątka Jezus i występuje w roli Ducha Świętego³⁵.



POSTAĆ ARCHANIOŁA GABRIELA BARDZIEJ PRZYPOMINA LEGENDARNEGO SHINTOISTYCZNEGO BOGA TENGU POCHODZĄCEGO Z JAPOŃSKIEGO FOLKLORU. BÓG OJCIEC ZOSTAŁ WYRÓŻNIONY POPRZEZ WIĘKSZĄ SKALĘ ORAZ GROŻNĄ MINĘ, MA GRUBE BRWI, WYŁUPIASTE DUŻE OCZY, SZEROKI NOS I SILNIE ZARYSOWANE KOŚCI POLICZKOWE. W OBRAZACH KAKURE KIRISHITAN BARDZO RZADKO BYŁY PRZEDSTAWIANE CECHY BOGA



Il. 13.: Matka Boska z Dzieciątkiem, malarstwo na zwoju, Ikitsuki, XVIII w. Kolekcja prywatna, źródło: <http://saintlaika.com/daily-prayer/iki009/>

Ikonografia Zwiastowania wykonana przez Ukrytych Chrześcijan ujawnia również wiele ciekawych powiązań i inspiracji wizualnych związanych z kulturą buddyjsko-shintoistyczną. W Europie większość scen odbywała się w domu lub w kościele, a w tradycji wschodniej przy studni³⁶. W tym przypadku zdarzenie ma miejsce w strefie chmur, co automatycznie zbliża scenę do ikonografii buddyjskiej. Postać Archanioła Gabriela bardziej przypomina legendarnego shintoistycznego boga Tengu pochodzącego z japońskiego folkloru³⁷. Bóg Ojciec został wyróżniony poprzez większą skalę oraz groźną minę, ma grube brwi, wyłupiate duże oczy, szeroki nos i silnie zarysowane kości policzkowe. W obrazach Kakure Kirishitan bardzo rzadko były przedstawiane cechy Boga, ale w tym obrazie przypomina on apotropaiczne bóstwa strażników zwane jako Kongo Rikishi (inaczej strażnicy Niō), których możemy spotkać przed bramami świątyń buddyjskich zwanych jako Niō-mon (Brama Niō) (il. 10-11). Zawsze były one ustawiane parami, jeden miał zamknięte usta i występował po prawej stronie zwany jako Ungyo, natomiast drugi usta miał otwarte i znajdował się po lewej stronie, a zwał się Agyo. Bóg Ojciec ze Zwiastowania posiada analogiczne cechy co bóstwo strażnicze Ungyo (il. 11). Ma taki sam kształt głowy, szeroką zaciśniętą szczękę, grube brwi i podkreślone wyłupiate

35. C. Onn, *Christianity in Japan, 1549-1639*, [w:] *Christianity of Asia. Sacred art and visual splendor*, red. A. Chong, Singapore 2016, s. 194.

36. Z. Stefano, *Nowy Testament. Postacie i epizody*, tłum. E. Maciszewska, Warszawa 2007, s. 54-61.

37. C. Onn, op. cit., s. 194.



Il. 14.: Martin Scorsese, *Milczenie*, scena udzielania sakramentu eucharystii, 2016 r., źródło: <https://i0.wp.com/blog.alltheanime.com/wp-content/uploads/2016/12/Silence-01456.jpg>

oczy. Wybór Kongo Rikishi jako wizualnej reprezentacji Boga Ojca wynika ze zbieżności pewnych cech charakterologicznych, oboje są potężni i potrafią wzbudzać strach, wykonują sąd nad niegodnymi wiary i grzesznikami, a z drugiej strony reprezentują siłę dobra, są hojni i miłosierni oraz chronią wiernych przed złem³⁸.

Kongo Rikishi mają swoją genezę w hinduizmie, jednak z czasem zostali dołączeni do panteonu bogów buddyjskich. W niektórych relacjach owi strażnicy podążali za historycznym Buddą i chronili go, gdy podróżował po Indiach. Traktowani są za zdwojoną manifestację bodhisattwy/boga/Buddy Wadźrapaniego (w tłumaczeniu: Piorun), który sam z siebie jest buddyjskim odpowiednikiem hinduistycznego Indry³⁹. W ikonografii zazwyczaj przedstawiani są w układzie antytetycznym, z rozwianą chustą nad głową, dlatego uważa się ich za dalekowschodnią adaptację hellenistycznego boga wiatru Zefira, ale tak-

³⁸. E.K. Thomas, *Living Kirishitan Icons of Early Modern Japan*, San Francisco 2015, s. 60-62.

³⁹. Niō Guardians (Benevolent Kings) *Protect Entrance Gate At Temples*, <https://www.onmarkproductions.com/html/nio.shtml> [dostęp: 05.05.2019].

że Herkulesa⁴⁰.

Otwarte (Agyo) i zamknięte (Ungyo) usta interpretowane są w kategoriach początku i końca. Agyo odpowiada pierwszemu dźwiękowi japońskiego sylabeusza あ „- a”, który wymawiany jest otwartymi ustami i który może być



W TYM KONTEKŚCIE SYN BOŻY ZOSTAŁ PRZEDSTAWIONY JAKO PRAWDZIWE ŚWIATŁO, CO ZOSTAŁO ZASYGNALIZOWANE PRZEZ SŁOŃCE NA OBRAZIE, NATOMIAST JAN CHRZCICIEL W TEKŚCIE JEST PRZEDSTAWIONY JAKO OSOBA, KTÓRA NIE BYŁA ŚWIATŁOŚCIĄ, LECZ O ŚWIATŁOŚCI MIAŁA ZAŚWIADCZAĆ. PRZYPOMINA O TYM KSIĘŻYC POD JEGO STOPAMI, ODBIJA BOWIEM ŚWIATŁO. TAKIE POTRAKTOWANIE TEMATU CHRZTU CHRYSZTUSA, MIMO ODEJŚCIA ZNACZĄCO OD TYPOWEGO SCHEMATU, ZAWIERA WIELE ZGODNOŚCI Z TEKSTEM ŹRÓDŁOWYM, JEDNOCZEŚNIE WPISUJĄC SIĘ W KONTEKST JAPOŃSKIEJ RELIGIJNOŚCI

interpretowany jako krzyk dziecka związany z narodzinami lub jako pierwszy dźwięk kosmiczny w mantrze, natomiast Ungyo odpowiada ostatniemu i zarazem jednemu nosowemu dźwiękowi w języku japońskim „ん- n” (wymowa zbliżona do „un”), co budzi skojarzenie ze śmiercią, z ostatnim westchnieniem człowieka lub ostatnim dźwiękiem kosmicznym. Znaczenie Kongo Rikishi zaskakująco odpowiada chrześcijańskiemu znaczeniu alfy i omegi⁴¹.

Pytanie, które można postawić, brzmi: dlaczego Bóg Ojciec posiada grymas twarzy Ungyo, który był przecież związany silnie z końcem i ze śmiercią? Być może Kakure Kirishitan traktowali Boga w podobnych kategoriach – jako tego, który był groźny i surowy, a zarazem dobry, który sprawował władzę nad strefą eschatologiczną związaną z końcem tego świata i początkiem nowego.

Innym ciekawym obiektem, który nawiązuje do dobrze ugruntowanej w tradycji Kakure Kirishitan symboliki solarno-chrystologicznej, jest niezwykła, oryginalna ikonografia chrztu Jezusa Chrystusa, niewystępująca w Europie (il. 12). Na obrazie przedstawiono Jana Chrzciciela stojącego przed Jordanem pod postacią Japończyka z samurajskim kokiem, ubranego w kimono i skarpetki *tabi*. Obok rzeki rośnie kwiat kamelii, występuje on również na stroju Jana Chrzcici-

⁴⁰. K. Tanabe, *Alexander the Great, East-West cultural contacts from Greece to Japan*, Tokyo 2003, s. 23.

⁴¹. Niō Guardians (Benevolent Kings)

ciela jako ornament. W dłoni trzyma on buddyjski sznur modlitewny zwany *mala*. Obecność Boga lub Ducha Świętego została zasygnalizowana poprzez nadlatujący obłok z krzyżem zlokalizowanym z przodu. W przeciwieństwie do typowej ikonografii nie ma w tym przedstawieniu figury ludzkiej Chrystusa, natomiast występuje on pod postacią słońca znajdującego się w dolnej partii, z lewej strony obrazu⁴². Jan Chrzciciel natomiast stoi na księżycu po drugiej stronie, co może przywołać skojarzenie z motywem zaczerpniętym z *Immaculata Conceptio*, ale badacz Suharu Ogawa zaleca większe skupienie się podczas analizy na narracji znajdującej się w Biblii, wtedy bowiem pojawiają się nowe klucze interpretacyjne dla relacji księżycy z Janem Chrzcicielem oraz z Chrystusem – słońcem⁴³. W Nowym Testamencie, w Ewangelii Janowej znajduje się następujący opis chrztu: „W Nim było życie, a życie było światłością ludzi, a światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła. Pojawił się człowiek posłany przez Boga – Jan mu było na imię. Przyszedł on na świadectwo, aby zaświadczyć o światłości, by wszyscy uwierzyli przez niego. Nie był on światłością, lecz [posłanym], aby zaświadczyć o światłości. Była światłość prawdziwa, która oświeca każdego człowieka, gdy na świat przychodzi (J 1, 4-9)”⁴⁴. W tym kontekście Syn Boży został przedstawiony jako prawdziwe światło,



DZIEDZICTWO KAKURE KIRISHITAN NADAL BUDZI ZAINTERESOWANIE, CZEGO PRZYKŁADEM JEST FILM MARTINA SCORSESE MILCZENIE Z 2016 R. (IL. 14), KTÓRY RÓWNOCZEŚNIE JEST EKRAZIZACJĄ POWIEŚCI SHŪSAKU ENDŌ O TYM SAMYM TYTULE

co zostało zasygnalizowane przez słońce na obrazie, natomiast Jan Chrzciciel w tekście jest przedstawiony jako osoba, która nie była światłością, lecz o światłości miała zaświadczać. Przypomina o tym księżyc pod jego stopami, odbija bowiem światło. Takie potraktowanie tematu chrztu Chrystusa, mimo odejścia znacząco od typowego schematu, zawiera wiele zgodności z tekstem źródłowym, jednocześnie wpisując się w kontekst japońskiej religijności, gdzie tradycyjnie shintoistyczne *kami* (bogowie) były reprezentacją sił natury, ale z drugiej strony taka interpretacja może budzić pewne wątpliwości, ponieważ, jak już wcześniej podkreślałem, znajomość teologii wśród Kakure Kirishitan

⁴². S. Ogawa, op. cit., s. 31-32.

⁴³. Ibidem.

⁴⁴. Cytat zaczerpnięty z Biblii Tysiąclecia.

była na niskim poziomie.

W niektórych obrazach Matki Boskiej z Dzieciątkiem pod stopami Maryi oprócz księżycy występuje słońce (il. 13). Przeszukując różne rozwiązania tematu *Immaculata Conceptio* w europejskiej ikonografii, nie udało mi się odszukać pierwowzoru. Jednak w niektórych wersjach przedstawień Niepokalanej występuje oprócz księżycy glob ziemski otoczony przez węża⁴⁵, a oprócz tego większość obrazów Immaculaty zawiera motyw nimbu lub poświaty, która promienieje z postaci Maryi Dziewicy. Wydaje się prawdopodobne, że z czasem przez pomyłkę połączono motyw nimbu z kulą ziemską, co doprowadziło do symbiozy tych elementów, które zaczęto interpretować jako słońce.

Zakończenie

Ikonografia hybrydyczna to jeden z wielu terminów, które można użyć do określenia charakteru wytworów Kakure Kirishitan, gdzie teoretycznie dwa przeciwległe kulturowo zjawiska zderzyły się, tworząc jedną wspólną narrację. Wśród badaczy sztuki kolonialnej panuje nieustanny spór o nadanie ścisłego nazewnictwa podobnym tendencjom w sztuce. Ewa Kubiak postuluje używanie terminu „metysaż kulturowy”⁴⁶ do określenia tendencji hybrydycznych na peryferiach kulturowych.

Dziedzictwo Kakure Kirishitan nadal budzi zainteresowanie, czego przykładem jest film Martina Scorsese *Milczenie* z 2016 r. (il. 14), który równocześnie jest ekranizacją powieści Shūsaku Endō o tym samym tytule. Zarówno film, jak i książka opowiadają o losach dwóch portugalskich jezuitów Sebastião Rodriguesa (Andrew Garfield) i Francisco Garupe’a (Adam Driver), którzy przybywają do Japonii w celu odzyskania zaginionego mentora Cristóvão Ferreiry (Liam Neeson), który rzekomo wyrzekł się chrześcijaństwa pod naciskiem japońskich oddziałów antychrześcijańskich rządów Tokugawy. Młodzi jezuita mają okazję zobaczyć początek ruchu Kakure Kirishitan oraz ich męczeństwo. Film jest godny rekomendacji i stanowi idealny wstęp do historii Ukrytych Chrześcijan. Zrozumienie kontekstu owych obiektów z emocjonalnego, a nie wyłącznie intelektualnego punktu widzenia powoduje, że owe naiwne, amatorskie obiekty kultu zyskują na sile, stając się pewnego rodzaju świadectwem ogromnej wiary, która jednocześnie mogła być wyrokiem śmierci.

Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem prof. UKSW dr hab. Anny Sylwii Czyż pod tytułem *Przedmioty kultu wspólnot Kakure Kirishitan*.

45. R. Nowak, *Maria Zwycięska na śląskich kolumnach maryjnych – geneza przedstawienia*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2012, nr 4, s. 65.

46. E. Kubiak, *Cultural metissage – the descriptive concept of hybrid phenomena on the peripheries of cultures*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2014, s. 147-166. Metysaż kulturowy to jeden z wielu terminów do określenia tendencji hybrydycznych na peryferiach kulturowych. Do zjawiska Kakure Kirishitan można odnieść się na zasadzie analogii do bardziej rozbudowanych badań w Ameryce łacińskiej.

WYCINANKA ŻYDOWSKA W POWOJENNEJ POLSCE – ZNACZENIE I SYMBOLIKA NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI MARTY GOŁĄB

Magda Lucima

Sztuka wycinania z papieru sięga starożytnych czasów i stanowi nieodłączny element kultury żydowskiej. Tereny polskie były miejscem, gdzie już w końcu XVIII w. znajdowała się największa liczba wyznawców judaizmu na świecie. To tutaj rozkwitała sztuka wycinanki aszkenazyjskiej, zwłaszcza w XIX i na początku XX w.

Kolekcjonowaniem dzieł sztuki, w tym wycinanek żydowskich, zajmował się Maksymilian Goldstein (ur. ok. 1885 Lwów, zm. ok. 1942 tamże?)¹. Natomiast po zniszczeniach II wojny światowej reaktywacją tej sztuki zajęła się Gizela Frenkel (inaczej Giza Frankel).

Wycinanka pojawiała się w życiu religijnego Żyda już w chwili jego narodzin i aż do śmierci odgrywała w nim dużą rolę. Dla matek i niemowląt tworzono amulety chroniące przed demonią Lilith, która mogłaby zesłać na nich chorobę albo porwać dziecko. W centrum takich wycinanek zawsze znajduje się Psalm 121 zaczynający się od słów: *Szif ha-ma'alot*² – *Pieśń stopni*. Pojawiają się też imiona patriarchów (Abraham, Izaak, Jakub), matriarchiń (Sara, Rebeka, Rachela, Lea) oraz trzech aniołów (Senoj, Sansenoi, Semangelof), które według wierzeń powstrzymują krzywdzące działania Lilith wobec niemowląt³. Natomiast kiedy czyjeś życie dobiegnie końca, rodzina wspomina zmarłego w rocznicowej wycinance⁴. Występują na niej często świece jorajtowe (jid. *jorajt* – rocznica śmierci), daty urodzenia i śmierci. Niektóre imiona można przedstawiać poprzez umieszczenie odpowiednich postaci zwierzęcych.

Innym amuletem popularnym tylko wśród Żydów sefardyjskich jest chamsa, oznaczająca liczbę pięć, która chroni przed „złym okiem”. W kulturze arabskiej nazywana jest też „ręką Fatimy”. Ma kształt otwartej dłoni, w której centrum umieszczano zazwyczaj emblemat oka, symbolizujący Bożą Opatrzność⁵. Istnieją także specjalne wycinanki robione z okazji rytualnego obrzezania (hebr. *brit-mila* – przymierze obrzezania) dokonywanego ósmego dnia życia chłopca⁶. Akt ten jest nawiązaniem do Przymierza, które zostało zawarte między Bogiem i Abrahamem⁷. Teksty

1. R. Żebrowski, *Goldstein Maksymilian*, [w:] *Polski Słownik Judaistyczny*, http://www.jhi.pl/psj/Goldstein_Maksymilian [dostęp: 21.03.2019].
2. W artykule tym przyjąłem polską transkrypcję języków hebrajskiego i żydowskiego (jidysz) opartą na konsultacjach z dr Magdaleną Tarnowską.
3. G. Frankel, *The Art of the Jewish Paper-cut*, Jerusalem 1983, s. 80.
4. M. Gołqb, *Jewish paper-cut. Wycinanka żydowska*, Kraków 2006 (brak numeracji stron).
5. J. Shadur, Y. Shadur, *Traditional Jewish Papercuts. An Inner World of Art and Symbol*, Hanover 2002, s. 92.
6. Ibidem, s. 70.
7. M. Bendowska, *Obrzezanie*, [w:] *Polski Słownik Judaistyczny*, <http://www.jhi.pl/psj/obrzezanie> [dostęp: 17.04.2019].



Il. 1.: Marta Gołąb, Rosette / Rozeta, 2005, śr. 25,4 cm,
źródło: fotografia własna z 2018 r.

umieszczone w takiej wycinance są zazwyczaj zalecanymi modlitwami i błogosławieństwami rytuału. Mogą kończyć się sentencją taką jak: „Niech Bóg wyniesie go do nauki Tory, baldachimu weselnego i dobrych uczynków”⁸.

Kolejną ważną ceremonią w życiu Żyda jest zawarcie związku małżeńskiego. Sporządza się wtedy ketubę – kontrakt ślubny wręczany kobiecie. Zawiera on zobowiązania męża wobec żony na wypadek rozwodu, niemożności wypełnienia powinności małżeńskich lub śmierci jednego z małżonków. Zazwyczaj są one bogato iluminowane i dekorowane wycinanką. Najczęściej przedstawia się na nich znaki zodiaku⁹ lub inne symbole roślinne i zwierzęce, mogą także dodatkowo zawierać poematy i hebrajskie wyrażenie *mazel tow* (hebr. szczęście).

Mizrach (hebr. wschód) to w diasporze symbolicznie obierany kierunek Jerozolimy, w której stronę modlą się codziennie Żydzi¹⁰. Zwracają się wtedy ku wschodniej ścianie, która była oznaczana tablicą, często w formie wycinanki. W związku z tym mizrach to zarówno kierunek, jak i przedmiot wiszący w domu. Tablice znajdujące się w synagodze nazywane są *sziwiti* od napisu „*Sziwiti Adonai lenegdi tamid*” (Stawiam sobie zawsze Pana przed oczy)¹¹. Wycinanki te

odznaczają się żywą kolorystyką i bogactwem symbolicznych przedstawień. Na osi symetrii znajdują się te odnoszące się do Świątyni Jerozolimskiej, są to: siedmiornamienna menorah (hebr. świecznik), często zwieńczona koroną, oraz dwie kolumny znajdujące się po jej bokach. Wielkie bogactwo flory nawiązuje do Drzewa Życia, w tym winorośl do Ziemi Świętej. Natomiast zodiaki przypominają o cykliczności życia na Ziemi i o kolejności żydowskich świąt. W mizrachach znajdziemy także przedstawienia fauny – ptaki oznaczają duszę ludzką, a czasem spotykana wiewiórka, która gryzie orzech, jest aluzją do trudu, jaki czeka studiujących Torę. Oprócz tego występują często zwierzęta fantastyczne, takie jak Lewiatan czy jednorożec¹². Jednak najważniejsze są tzw. Cztery Zwierzęta: lew, lampart, jeleni i orzeł, których obecność uzasadniają słowa z traktatu *Pirke Awot* 5:23¹³. Symbolika ta łączona jest z cytatami pochodzącymi najczęściej z Psalmów.

Dawniej wycinanki były często ofiarowywane jako prezenty, zwłaszcza gdy rodzi-

8. J. Shadur, Y. Shadur, op. cit., s. 71.

9. M. Sieramska, *Ketuba*, [w:] *Polski Słownik Judaistyczny*, <http://www.jhi.pl/psj/ketuba> [dostęp: 17.04.2019].

10. M. Sieramska, *Mizrach*, [w:] *Polski Słownik Judaistyczny*, <http://www.jhi.pl/psj/mizrach> [dostęp: 17.04.2019].

11. M. Goldstein, K. Dresdner, *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich*, Lwów 1935, s. 64.

12. M. Gołąb, *Jewish paper-cut. Wycinanka żydowska*, Kraków 2006.

13. Jest to zbiór poglądów dotyczących moralności, etyki i postępowania człowieka w codziennym życiu. *Sentencje Ojców. Pirke Awot*, Kraków 2015.

na była biedna i nie stać jej było na nic innego. Zazwyczaj były to mizrachy albo sziwiti. Niektóre z nich miały na celu uhonorowanie bogatych darczyńców lub wpływowych dygnitarzy¹⁴.

Wycinanka odgrywała dużą rolę podczas niektórych świąt kalendarza liturgicznego¹⁵, m.in. podczas Purim (Święto Losów)¹⁶, Sukot (Święto Namiotów)¹⁷ czy Szawuot (Święto Tygodni)¹⁸. W Purim podczas nabożeństw w synagodze odczytywana jest Księga Estery, zazwyczaj pod postacią osobnego zwoju zwanego w języku hebrajskim Megilat Ester. Dekorowany jest on najczęściej ozdobnymi brzegami, często zawierającymi hebrajską sentencję „Miszenichnas adar”¹⁹ oznaczającą „Kiedy miesiąc adar nadchodzi”. W Sukot obnoszone są w radosnej procesji zwoje Tory siedmiokrotnie wokół synagogi. Dzieci niosą wtedy w dłoniach flagi wycięte z papieru i dekorowane symbolami 12 plemion Izraela²⁰. Natomiast w Szawuot wieszano one w oknach robione przez siebie białe wycinanki z szybą służącą jako tło, często zawierające tekst napisany w języku hebrajskim „Hag ha-Szawuot ha-ze”²¹ (To Święto Szawuot). Do ulubionych ozdób należały także kwadratowe szewuoslech i okrągłe rojezech. Przeciętą wielkość takich wycinanek była rozmiarem kartki z zeszytu, ułatwiało to przechowywanie do następnego roku, np. w księżce²². Wiosenne święto Pesach²³ jest jednym z najważniejszych w kalendarzu liturgicznym. W starożytności w Świątyni Jerozolimskiej składano wówczas pierwszy snop jęczmienia – hebr. omer. Od tego momentu, przez siedem tygodni, dni nazywano omerami. Istniały wycinanki w formie kalendarzy do liczenia omerów aż do święta Szawuot²⁴.

Poza wycinankami związanymi z kalendarzem liturgicznym w domu żydowskim istniały jeszcze wycinanki upiększające szabat (hebr. odpoczywać, ustać, obserwować) – siódmy dzień tygodnia, dzień odpoczynku²⁵. Mogły przedstawiać wszystkie przedmioty w tym dniu używane – kubki lub kielichy na wino, plecione świece, besaminki (tzw. balsaminki), czyli naczynia na wonne zioła, chały, świece umiesz-

14. J. Shadur, Y. Shadur, op. cit., s. 78.

15. Kalendarz żydowski jest księżycowo-słoneczny. Jego miesiące mierzone są miarą księżycową – od nowiu do nowiu (354 dni), natomiast rok mierzony jest miarą słoneczną (365,25 dni), czyli czasem obiegu Ziemi dookoła Słońca. Istnieje zatem 11 dni różnicy, a 210 co 19 lat – fazy księżyca przypadają wtedy na te same dni miesiąca. Dlatego w ciągu tych lat – w 3, 6, 8, 11, 14, 17 i 19 roku cyklu – dodany został 1 dzień do miesiąca cheszwan (październik–listopad w kalendarzu gregoriańskim) i kislew (listopad–grudzień) oraz siedmiokrotnie jeden miesiąc trwający 29 dni – adar (luty–marzec). Rok świecki (kalendarzowy) rozpoczyna się jesienią w miesiącu tiszri (wrzesień–październik), a rok liturgiczny wiosną od święta Pesach (marzec–kwiecień).

16. Purim to jedno z najweselszych świąt żydowskich, obchodzone 14 i 15 dnia miesiąca adar (luty–marzec), a w roku przestępnym w drugim z nich. Upamiętnia ono wydarzenie opisane w Księdze Estery – wybawienie Żydów z rąk złego wezyra Hamana (będącego archetypem antysemity), który dążył do zgładzenia wszystkich Żydów w Persji.

17. Sukot to jesiennie święto upamiętniające wędrówkę Żydów przez pustynię, która została opisana w Księdze Kapłańskiej. Trwa ono siedem dni – od 15 do 21 miesiąca tiszri (wrzesień–październik), zamyka je dzień ósmy – Simchat Tora (Radość Tory).

18. Szawuot, opisane w Księdze Liczb, to święto czczące pierwsze zbiory pszenicy (Pięćdziesiątnica) i otrzymanie przez Mojżesza Tory na górze Synaj (Księga Wyjścia), obchodzone szóstego dnia miesiąca siwan (maj–czerwiec).

19. G. Frankel, op. cit., s. 62.

20. J. Shadur, Y. Shadur, op. cit., s. 84; G. Frankel, op. cit., s. 9.

21. G. Frankel, op. cit.

22. A. Jeziorkowska-Polakowska, *Na początku była wycinanka... – Giza Frenkel, badaczka żydowskiego folkloru*, [w:] *Żydzi Wschodniej Polski. Seria IV: Uczeń żydowski*, red. G. Czerwiński, J. Ławski, Białystok 2016, s. 279.

23. Święto upamiętniające wyjście Żydów z Egiptu, zaczyna się 14 dnia nisan (marzec–kwiecień).

24. G. Frankel, op. cit., s. 9.

25. M. Bendowska, R. Żebrowski, Z. Borzymińska, *Szabat* [w:] *Polski Słownik Judaistyczny*, https://www.jhi.pl/psj/szabat_Szabat [dostęp: 19.05.2020].



Il. 2.: Marta Gołąb, *Cztery Zwierzęta*, 1997, pergamin,
 źródło: fotografia własna z 2018 r.

zione w pojedynczych i wieloramiennych świecznikach²⁶.

Historia wycinanki żydowskiej sięga połowy XIV w. i dotyczy rabina Szem-Towa ben Izaaka ben Arduiela z Hiszpanii oraz jego traktatu zatytułowanego *Wojna Pióra z Nożycami* wydanego w 1345 r.²⁷ Według legendy zimą z powodu niskiej temperatury zamarzył mu atrament, musiał więc zacząć wycinać słowa w papierze. Zaczęło się zatem od pisma²⁸.

Proces tworzenia wycinanki polegał na przypięciu złożonej kartki gwoździkami do deski, a następnie narysowaniu ołówkiem kompozycji. Wzory wycinano nożem szewskim, który trzeba było często ostrzyć na kawałku skóry. Wycinanki wykonywano przede wszystkim z papieru, ale także z trudniejszego materiału, jakim jest pergamin, na którym ciężko jest naszkicować elementy do wycięcia. Ponadto skóra pod wpływem ciepła rąk i wilgoci ulega odkształceniom²⁹. Ważną czynnością było także zaplanowanie, ile miejsca zajmie tekst oraz jak go wkomponować w całość. Słów hebrajskich się nie dzieli, można za to rozciągać litery, tak aby odpowiednio je wpasować. Tekst wprowadza się na końcu w postaci pisanej albo wyciętej.

Tworzeniem dzieł sztuki, w tym wycinanek, zajmowali się tylko mężczyźni, począwszy od chłopców uczących się w chederach³⁰. Związane to było ze szczególnie określona rolą kobiet i mężczyzn w życiu codziennym i religijnym. Dziewczynki mogły jedynie tworzyć małe, symetryczne wycinanki bez napisów. Ozdabiały

26. O. Goldberg-Mulkiewicz, *Komunikat ikoniczny na pograniczu kulturowym i etnicznym: żydowska wycinanka w procesie przemian*, [w:] *Studia Etnologiczne i Antropologiczne*, t. 7, red. I. Bukowska-Floreńska, Katowice 2003, s. 196.

27. R. Patai, *Encyclopedia of Jewish Folklore and Traditions*, New York 2015, s. 399.

28. M. Gołąb, op. cit.

29. Informacje dotyczące procesu wykonywania wycinanek pochodzą z wywiadu przeprowadzonego 15.12.2018 r. z Martą Gołąb.

30. Jest to szkoła religijna, w której przygotowywano do nauki w jesziwie (uczelni talmudycznej), a także do podjęcia samodzielnego życia naukowego oraz do nauki zawodu.



II. 3.: Marta Gołąb, *Mizrach*, 1998, źródło: fotografia własna z 2018 r.

nimi zeszyty, podręczniki. Przeznaczone były na ich własny użytek i nie miały liturgicznego charakteru³¹.

Wycinaki żydowskie są delikatnie przyklejane przy górnej krawędzi do tła, dzięki temu powstaje charakterystyczny cień. To on wyróżnia je od wycinanek polskich, takich jak łowickie czy kurpiowskie, które wytworzyły się w polskiej sztuce ludowej właśnie dzięki wpływowi kultury żydowskiej. Pozostała część dzieła wisi w powietrzu. Cień ma tu znaczenie symboliczne, powstaje, kiedy jest światło, co podkreśla ich religijny charakter.

Tło zazwyczaj było błękitnego koloru. Związane to było z barwą pasów i frędzli (hebr. *cyces*) umieszczanych w dolnej części szala modlitwennego (hebr. *tallit*, *jid. tales*) zakładanego przez mężczyzn na głowę i ramiona podczas modlitwy oraz z nakazem noszenia jego odpowiednika pod ubraniem tzw. małego tałesu (hebr. *tallit katan*). Cycesy miały przypominać Żydom wszystkie nakazy i zakazy, które mają wypełniać. Natomiast tła sefardyjskich wycinanek powstawały często z folii metalowych.

W tradycji (ortodoksji) żydowskiej zgodnie z przykazaniem Dekalogu obowiązuje zakaz przedstawiania postaci ludzkiej³², stąd w ikonografii sztuki religijnej pojęcia odnoszące się do człowieka i jego jakości symbolizują zwierzęta i rośliny. Niekiedy omijano ten zakaz, nadając zwierzętom ludzkie rysy twarzy. Zazwyczaj dotyczy to lwów. Przedstawienia obfitują także w symbole odnoszące się do cytatów z Tanachu, Talmudu i innych ksiąg religijnych³³.

W wycinankach żydowskich istotną rolę odgrywają motywy roślinne, zwierzęce oraz związane ze Świątynią Jerozolimską o bogatej, wielowy-

miarowej symbolice. Wyróżniamy wśród nich dwie kolumny – odpowiedniki brązowych filarów flankujących wejście do Świątyni Salomona – Boaz i Jakin³⁴, drzewo, zodiak czy menorę. Menora jest to siedmioramienny świecznik, znak judaizmu, godło państwa Izrael, którego płomień sześciu zewnętrznych ramion zwracają się

31. M. Gołąb, op. cit.

32. *Nie uczynisz sobie posągu ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko albo na ziemi nisko, lub w wodzie poniżej ziemi. Nie będziesz oddawał im pokłonu ani służył* (Pwt 5,06-21), Biblia Tysiąclecia.

33. M. i K. Piechotkowie, *Bramy Nieba. Bożnice drewniane*, Warszawa 1996, s. 88.

34. J. Shadur, Y. Shadur, op. cit., s. 93.

zazwyczaj ku środkowemu – symbolizującemu Szechinę – Bożą Obecność³⁵.

Wśród zwierząt wyjątkowe miejsce zajmowały tzw. Cztery Zwierzęta: lew, lampart, jeleń i orzeł. Ich obecność w Mizrachach uzasadniona jest słowami z traktatu *Pirke Arot. Przypowieści Praojców* „Bądź silny jak lampart, lekki jak orzeł, szybki jak jeleń i śmiały jak lew, aby spełnić wolę twego Ojca w niebie”³⁶. Cechy te powinien posiadać człowiek sprawiedliwy, chcący wypełniać wolę Bożą.

Po zniszczeniach II wojny światowej odrodzenie wycinanki nastąpiło dopiero w II połowie XX w. Największy wpływ na to miała Giza Frankel, etnografka urodzona 16 września 1895 w Wieliczce. Pochodziła z rodziny o nazwisku Friedman. Po 1950 r. wyemigrowała do Izraela, gdzie zamieszkała w Hajfie. To tam zaczęła pracować w Muzeum Folkloru i reaktywowała sztukę wycinania, organizując m.in. wystawy dla artystów. W czasie swojego życia zajmowała się żydowską sztuką ludową i rękodziełem, wydała na ten temat wiele publikacji, zarówno w polskoję-



W TRADYCJI (ORTODOKSJI) ŻYDOWSKIEJ ZGODNIE Z PRZYKAZANIAMI DEKALOGU OBOWIĄZUJE ZAKAZ PRZEDSTAWIANIA POSTACI LUDZKIEJ, STĄD W IKONOGRAFII SZTUKI RELIGIJNEJ POJĘCIA ODNOŚZĄCE SIĘ DO CZŁOWIEKA I JEGO JAKOŚCI SYMBOLIZUJĄ ZWIERZĘTA I ROŚLINY. NIEKIEDY OMIJANO TEN ZAKAZ, NADAJĄC ZWIERZĘTOM LUDZKIE RYSY TWARZY. ZAZWYCZAJ DOTYCZY TO LWÓW. PRZEDSTAWIENIA OBFITUJĄ TAKŻE W SYMBOLE ODNOŚZĄCE SIĘ DO CYTATÓW Z TANACHU, TALMUDU I INNYCH KSIĄG RELIGIJNYCH.

zycznych magazynach w Izraelu, jak i w prasie żydowskiej w Stanach Zjednoczonych. Zmarła 7 czerwca 1984 r. w Hajfie³⁷.

W Polsce tę formę wypowiedzi artystycznej wskrzesiła na początku lat 90. XX w. Anna Małecka-Beiersdorf, artystka plastyczka, etnografka i pedagog, urodzona i działająca w Krakowie. Początek jej aktywności związany jest z wykładem na Uniwersytecie Jagiellońskim prof. Olgi Goldberg-Mulkiewicz (ur. w 1933 r. w Gorlicach), polsko-izraelskiej etnologiki zajmującej się wycinanką Żydów Europy Wschodniej. Wśród słuchaczy był wtedy dyrektor Festiwalu Kultury Żydowskiej Janusz Makuch, który postanowił reanimować sztukę wycinania w Krakowie. W 1994 r. zaproponował Annie Małeckiej-Beiersdorf prowadzenie warsztatów w ramach Festiwalu. Na jego decyzję wpłynęła wiedza artystki na temat wycinanek polskich i żydowskich. Odbywały się one każdego roku przez około 20 lat, a także

35. M. Golqb, op. cit.

36. Ibidem.

37. R. Patai, op. cit., s. 197-198.



II. 4.: Marta Gołąb, Jerozolima nocą, 1997, wycinanka / kolaż, papiery kolorowe, 25,3 × 19,3 cm, źródło: fotografia własna z 2018 r.

sporadycznie w innych miastach. Podczas zajęć kopiowano wycinanki opublikowane w książce Gیزی Frankel, przy czym ci odważniejsi tworzyli projekty we własnym stylu, bez pisma.

Z Festiwalem Kultury Żydowskiej w Krakowie związane są również Marta Gołąb, jedna z najbardziej znanych artystek zajmujących się wycinanką, oraz Monika Miriam Krajewska. Stworzyła ona cykle prac łączących w sobie wycinankę, kolaż i fotografię, są to m.in. *Płonący*, *Tatry* oraz *Oto pokolenie*³⁸.

Marta Gołąb urodziła się 1 sierpnia 1956 r. w rodzinie lekarzy o artystycznym pochodzeniu oraz dalekich żydowskich korzeniach ze strony matki. Wczesne lata dziecięce spędziła w gorczańskiej wsi, gdzie kwitła sztuka ludowa. W tamtym czasie opiekowała się nią niania, góralka z rodu Kwitów. To właśnie jej zawdzięcza zamiłowanie do wycinania. Mając niecałe 9 lat, wykonała swoją pierwszą pracę z białego papieru z motywem góralskiej parzenicy (kształt serca) i ptaszków. Z powodu wady wzroku łatwiej było jej tworzyć miniaturowe prace z misternymi wzorami. W okresie, gdy wyjechała z rodzicami do Tarnowa, a następnie zamieszkała w Krakowie, motywy góralskie w wycinankach otrzymały secesyjną stylizację. Były

38. Szukam Raju. Wycinanki Moniki Krajewskiej w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, „Chidusz Magazyn Żydowski”, 2/2016, nr 24, <https://chidusz.com/szukam-raju-wycinanki-moniki-krajewskiej-w-panstwowym-muzeum-etnograficznym-w-warszawie/> [dostęp: 04.05.2019].

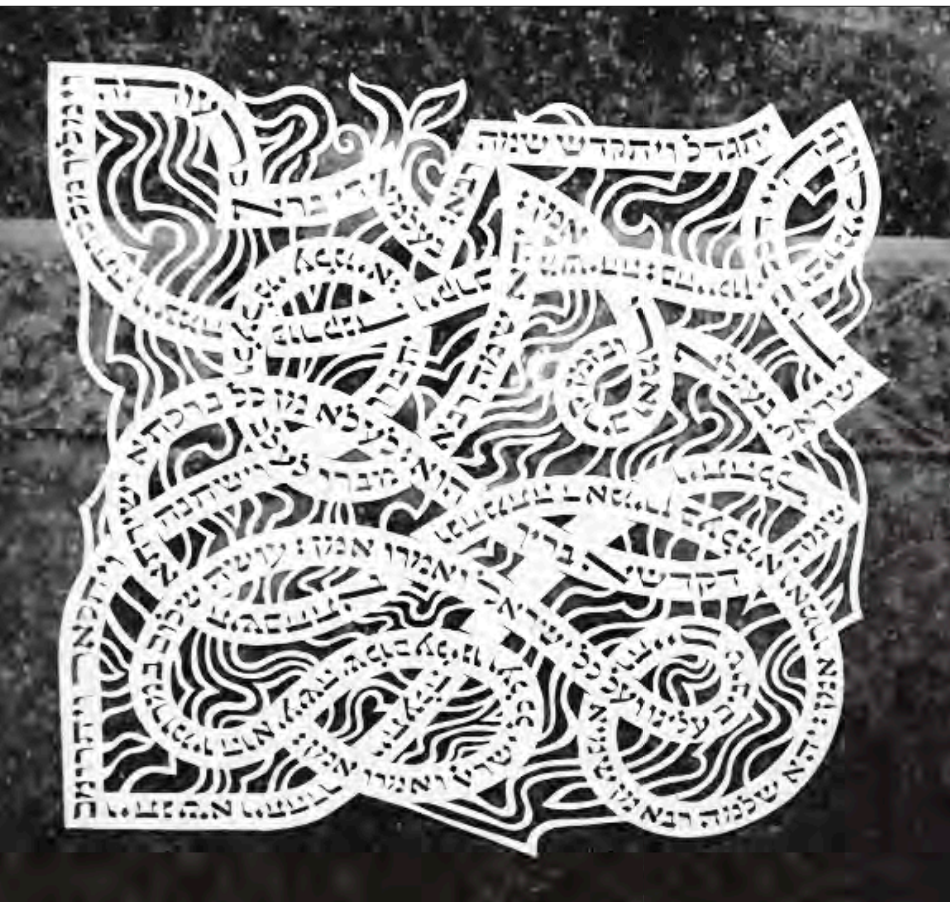
one niewielkich rozmiarów z białego papieru lub kremowej bibułki, wycinane nożyczkami do paznokci. Kompozycja była jedno- lub dwuosiowa, przeważała ornamentyka roślinna. Wszystkie wczesne prace, w tym dwuosiowe rozetki, powstawały bez wcześniejszego zarysu. Jej zainteresowanie wycinanką trwało aż do matury. W tym okresie Marta Gołąb oddawała się intensywnym poszukiwaniom własnej tożsamości i wyrażających ją form artystycznych. Odkryła wówczas malarstwo. Wkrótce dostała się na Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie na kierunek Konserwacji i Restauracji Malowideł Sztalugowych. Po ukończeniu studiów wstąpiła do Związku Polskich Artystów Plastyków oraz zapisała się do pracowni grafiki warsztatowej, w której przez 6 lat uczyła się technik metalowych – czarno-białej, a następnie barwnej akwatinty oraz akwaforty.

Przerwa w tworzeniu wycinanek trwała aż do 1994 r., kiedy to zachęcona przez mamę wzięła udział w warsztatach wycinanki żydowskiej prowadzonych przez Annę Małecką-Beiersdorf. Było to jej pierwsze spotkanie z kulturą żydowską. W jej rodzinie nie poruszało się tematu korzeni żydowskich mamy, dopiero jako dorosła kobieta dowiedziała się o nich. Podjęcie nowej tematyki wymagało zdobycia wiedzy na temat symboli i znaczeń tradycyjnej sztuki oraz opanowania innej techniki – wycinania nożem szewskim, a nie nożyczkami. Pozwala ona na uzyskanie ekspresyjnej linii. Dawniej pod papier podkładano deskę, a obecnie specjalne maty. Pierwsze prace były z kremowej bibułki na tle w odcieniach indygo, a także z pergaminu umieszczanego na granatowym zamszu. Narzędzia, które obecnie stosuje, to nożyk introligatorski firmy Olfa, zapasowe ostrza do niego, ołówki, gumka, żyłotka do temperowania, a także sporadycznie nożyczki do paznokci. Natomiast do tworzenia pisma używa wcześniej zrobionych szablonów z wyrysowanymi liniami i wypisany tekst – np. z „Błogosławiony bądź Ty, który wchodzisz, i Ty, który wychodzisz”. Następnie delikatnie przykleja je przy rogach do większej wycinanki, a po skończeniu wycinania liter odkleja.

W warsztatach uczestniczyła dwa lata, następnie brała w nich udział – jak sama mówi – „towarzysko”. W 1996 r. zdecydowała się na pokazanie swoich prac na indywidualnej wystawie podczas Festiwalu w Centrum Kultury Żydowskiej na Kazimierzu. Wystawiała przez kolejnych 10 lat do 2006 r. Z czasem jej wycinanki stały się barwne, wzbogacały je teksty hebrajskie wplatane w rozmaite kształty i formy. Opanowanie pisma hebrajskiego było kolejnym ważnym etapem, niezbędną umiejętnością przy tworzeniu kompozycji. Wycinanka żydowska stała się dla niej zjawiskiem plastycznym o pewnych cechach melodyjnych.

Z wystawy z 1997 r. pochodzą takie prace jak *Menora z kłosami* czy *Na szczęście* – nietypowa forma mizrachu z jedną z pierwszych prób zastosowania pisma. Są to niewielkie dzieła z cienkiej białej bibułki, cięte nożem japońskim. Tło z papieru fabrycznego w odcieniu indygo z czasem zaczęło blaknąć. Był to jeden z powodów, dla którego artystka przełamała swoją obawę i wkrótce zaczęła ręcznie malować arkusze. Na drugiej z wymienionych prac płomienie sześciu zewnętrznych ramion menory zwracają się ku środkowemu – symbolizującemu Szechinę. Widoczne jest to także w wycinance *Mizrach* z 1998 r. (Il. 3).

We wcześniejszych dziełach z powodu niewiedzy nie stosowała tego motywu. Innymi ważnymi elementami kompozycji *Na szczęście* są dłonie kapłana w geście błogosławieństwa, trzy przeplatające się ryby, ptaki symbolizujące m.in. duszę ludzką oraz Gwiazda Dawida – dawniej często używana przez artystkę, dziś zaniechana.



II. 5.: Marta Gołąb, Kadisz, 2015, źródło: fotografia własna z 2018 r.

W 1997 r. powstała praca pt. *Jerozolima nocą* (II. 4), która pozbawiona jest charakteru liturgicznego. Dzieło to zalicza się do stylu przejściowego Marty Gołąb – przed własnoręcznym barwieniem papieru. Praca ta jest wielowarstwowa, stworzona z gotowych, kolorowych papierów z elementami sefardyjskimi – geometryczną plecionką, łukiem arabskim.

Następnym etapem jej twórczości było malowanie papieru farbami wodnymi, akwarelą, a także gwaszem oraz kredkami. Ze względu na to, że pod wpływem wody papier marszczy się, a w czasie upału może się samoistnie rozrywać, opanowała technikę suszenia go dłonią. Wkrótce zaczęła również stosować kontrast zimnych i ciepłych barw. Po pomalowaniu papieru farbami i kredkami, m.in. firmy KOH-I-NOOR, zestawiała gotową wycinankę z różnymi tłami. Podjęcie odpowiedniej decyzji i wybranie właściwego mogło zajmować dużo czasu, za każdym razem dzieło dawało inny efekt. Prostokątne wycinanki przyklejała przy górnej krawędzi, a rozety po całym okręgu. Miały one kompozycję dwuosiową, były mniej precyzyjne z powodu grubszej warstwy do wycinania. Parę lat temu stworzyła 60 małych rozetek o takiej samej

kompozycji, ale w innych kolorach. Praca nad nimi trwała rok, ale efekt sprawia niezapomniane wrażenie.

Oprócz papieru i bibułki artystka używała pergaminu. Tworzyła ogólny zarys kompozycji, a detale powstawały pod wpływem wyobraźni. Wymagało to szczególnej ostrożności, papier bowiem łatwo skleić, w przeciwieństwie do pergaminu. Ponadto skóra bardziej reaguje na wilgoć, odginając się chociażby od jednej kropli. W związku z tym elementy wycinanki były zasłaniane tekturką. Technikę taką zastosowała właśnie przy dziele pt. *Cztery Zwierzęta* z 1997 r. (II. 2), o formie nieregularnej, przedstawiającej lamparta, jelenia, lwa o rysach twarzy Henryka Halkowskiego³⁹ oraz orła. Pracowała wtedy maksymalnie dwie godziny dziennie, wieczorami przy sztucznym świetle, używając lampki, ponieważ przy świetle dziennym, rozproszonym nie widać kierunku cięcia linii.

Kiedy Marta Gołąb zaczęła zajmować się wycinanką żydowską, poznała Henryka Halkowskiego (ur. w 1951 w Krakowie, zm. w 2009 tamże). W niedługim czasie związali się ze sobą i prawie cała twórczość artystki była mu dedykowana. Do takich prac zalicza się m.in. monochromatyczne dzieło pt. *Kadisz* z 2015 r. (II. 5). Jest to modlitwa odmawiana przez syna nad grobem podczas pogrzebu rodziców albo w rocznicę śmierci. Afirmuje Boga, wyraża wiarę w Niego. Tekst zaczyna się od górnego prawego rogu (taki jest kierunek pisania w języku hebrajskim). Słów nie

39. Polski Żyd, pisarz, tłumacz, publicysta, architekt, mistyk, a także przewodnik.

można dzielić, ale niektóre litery przy końcu wyrazu ze względów artystycznych, kompozycyjnych można przedłużać, przeciągać. Tło w tej kompozycji, pomalowane na jednolity, ciemny kolor, było spryskane pędzlem farbą w różnych odcieniach błękitu, także metaliczną, złotą. Dzięki temu uzyskana została wibrująca powierzchnia. Artystka często stosuje tę technikę.

W 2015 r. została zorganizowana wystawa *Nie ma Krakowa bez Henryka Halkowskiego*. Tytuł pochodzi z dedykacji znajdującej się w książce подарowanej mu przez przyjaciela, litewskiego pisarza Grigorija Kanowicza (ur. w 1929 w Kownie). W całości brzmi on: „Nie ma Krakowa bez Henryka Halkowskiego i nie ma Henryka Halkowskiego bez Krakowa, niech nam żyją oba”. Księga Koheleta była jednym z dzieł znajdujących się na tej wystawie. Przedstawia rozpadający się mur, w który wpisano fragment z rozdziału 9, wersety od 13 do 18.

Do prac dedykowanych należy także cykl o charakterze narracyjnym pt. *Księga Rut* z 2005 r. – pamięci Dawida (Devi) Tuszyńskiego (ur. w 1915 w Brzezinach koło Łodzi, zm. w 2002 w Paryżu). Był on artystą żydowskiego pochodzenia, przyjacielem Marty Gołąb, którego poznała u schyłku jego życia. To on zasiada jako król Dawid na tronie z kości słoniowej i spogląda na Jerozolimę jaśniejącą w błękicie. Pod wpływem Dawida Tuszyńskiego powstała także praca przedstawiająca werandę z witrażem ukazującym Gwiazdę Dawida. Weranda znajdowała się w domu jego babci domu jego babci w Płocku, gdzie spędził swoje dzieciństwo. Kiedy służyła podczas święta Sukot jako szałas, gdzie spożywano posiłki. Całość otoczona jest roślinną ramą, a dwa ptaki symbolizują duszę ludzką i posłańców bożych. Spośród ulubionych motywów Marty Gołąb można wyróżnić jelenia, który często na brzuchu albo na boku ma swoją hebrajską nazwę cwi Imię Henryka Halkowskiego w tłumaczeniu na język hebrajski to Cwi, stąd zazwyczaj przedstawienia tego zwierzęcia nawiązują właśnie do niego. Zdarza się, że jeleni jest ukazywany w ludowej, ukraińskiej tradycji, wtedy zamiast rogów ma kwitnące gałęzie. Innymi ulubionymi symbolami są: ptaki – związane z nazwiskiem artystki, ryby, jednorożec – ostatnio rzadziej ze względu na jego obecność w popkulturze, a także osiołek. W jednej z większych prac pt. *Mizrach*, 100 × 70 cm, pod postacią osiołka ukrywa się Marta Gołąb. W dzieciństwie jej mama tak się do niej pieszczotliwie zwracała. Jednorożce, ptaki, wiewiórki oraz motyw drzewa pojawiają się w wycinance pt. *Mazel tow – Na szczęście* z 1997/2001 r. Tutaj styl pisma nie został jeszcze dostatecznie wypracowany.

Do pewnego momentu swojej działalności Marta Gołąb unikała stosowania pisma hebrajskiego. Bariery przełamał dopiero prezent od Henryka Halkowskiego w postaci pergaminowego fragmentu zwoju Księgi Estery zapisanego w tym języku. Wycinanki z napisem „mazel tow” były często wykonywane przez nią jako prezent z okazji ślubu albo na sprzedaż. W początkowym okresie twórczości wszystkie prace powstawały w dwóch egzemplarzach ze względu na ich znaczenie dla autorki – stanowiły swego rodzaju zapis wydarzeń z jej życia.

W twórczości artystki często pojawia się tematyka związana z Pieśnią nad Pieśniami. W 2004 r. powstał cykl o tym tytule. W judaizmie poezja Księgi interpretowana jest jako alegoria miłości Boga do ludu Izraela. Zgodnie z tradycją aszkenazyjską jest ona odczytywana w synagogach w czasie szabatu przypadającego w okresie



Il. 6.: Marta Gołąb, *Opowieści o synu rabina*, wycinanka/kolaż, 1999, źródło: fotografia z książki *Opowieść Rabina Nachmana z Braclawia* Henryka Halkowskiego

święta Pesach. Kolejnym tematem, który powraca w jej sztuce, jest motyw modlitwy kadisz.

W 1998 r. Henryk Halkowski podjął się tłumaczenia oraz adaptacji wybranych dwunastu opowieści rabina Nachmana z Braclawia z ilustracjami, których wykonanie powierzył Marcie Gołąb. Książka ta była projektowana z myślą o polskich dzieciach i miała być prezentem dla nich pod choinkę. Jednak wydana została dopiero w następnym roku przez Wydawnictwo Mercury.

Rabin Nachman z Braclawia (ur. w 1772 w Międzybożu, zm. w 1810 w Humaniu) to prawnuk twórcy ruchu chasydzkiego Izraela ben Eliezera Baal Szem Towa. Już w dzieciństwie wykazywał niezwykle zdolności, był jednak słabego zdrowia, wcześniej owdowiał i zachorował na gruźlicę. Pomimo tylu nieszczęść postanowił zobaczyć Izrael, pomodlić się tam. Po roku wrócił odmieniony i rozpoczął nauczanie. Spotykał się z uczniami w każdy szabat, opowiadał baśnie i historie, które następnie spisali w jidysz jego dwaj uczniowie. Dzielą się one na opowieści – dłuższe, o głębszym przesłaniu, związane z tekstami liturgicznymi, oraz na przypowieści – krótsze, z morałem, o prostych sprawach, gdzie dobro zwycięża nad złem. Rabin Nachman pozostawił po sobie zwolenników – braclawską grupę chasydzką, która po dziś dzień nie ma przywódcy – cadyka. Dlatego nazywani są martwymi chasydami.

Opowieści te związane są z tradycją kabały (mystycznego nurtu judaizmu), odnosiły się do różnych

tekstów z Tanachu, w tym do Psalmów. Wieczorami Henryk Halkowski opowiadał artystce te, nad którymi akurat pracował, wzbogacając je anegdotami, autoironicznymi dygresjami oraz inscenizacjami. Działo to bardzo na jej wyobraźnię, zwłaszcza że nie miała przed oczami gotowego tekstu. Niektóre pomysły na ilustracje przychodziły podczas snu, rano szybko je szkicowała, żeby niczego nie zapomnieć. Sceny wykonywane w formie wycinanki, kolażu musiały być zrozumiałe dla dzieci, niepodobne do żadnych innych dzieł o tej tematyce, ukazane tak, żeby postacie nie miały rysów twarzy. Ponadto musiały przywołać na myśl ludową sztukę i narrację. Spełnienie tych warunków wymagało wymyślenia własnego języka artystycznego. Każda praca była fotografowana w bocznym świetle, tak żeby widoczna była ich wielowarstwowość. Składały się z dwóch części – głównej sceny oraz bordiury w określonym kolorze dopasowanym do każdej historii. Był to swoisty wewnętrzny kod, po którym można było je odróżnić. *Opowieści o synu rabina*, ulubiona historia artystki, stała się historią fioletową, a *Przypowieść o skażonym zbożu* czerwoną. Papiery do wycinania pochodziły z różnorodnych druków reklamowych, a niewielka część z nich była ręcznie malowana. Bordiury miały charakterystyczny układ

otworków wytlukiwanych puncą szewską o różnym przekroju. Wcześniej trzeba było je rozrysować, tak żeby była zachowana symetria. Wzór wybijany był na desce, na złożonej na pół kartce papieru, dziurki były wtedy z jednej strony wgłębione, a z drugiej wypukłe. W *Opowieści o synu rabina* (Il. 6) występuje postać Szatana, który zgodnie z sugestią Henryka Halkowskiego nie mógł mieć wyglądu zwierzęcia, największe zło tkwi bowiem w człowieku. Dlatego został ukazany w ludzkiej postaci z czerwoną skórą, rogami, w czarnym stroju oraz z kurzymi nogami, odwróconymi tyłem do przodu. Inspiracją dla autorki była legenda o królu Salomonie kuszonym przez Szatana. Władca przeklął go, czym tak go przeraził, że ten, rzucając się do ucieczki, potknął się i doznał takiej kontuzji.

Po dziecięcej wersji *Opowieści Nachmana z Braclawia* Henryk Halkowski podjął się tłumaczenia z języka angielskiego pełnego wydania tego dzieła wraz z własnymi komentarzami. Adaptacja ta miała być przeznaczona dla dorosłych i opierała się na kilku opracowaniach, z których najważniejszym było autorstwa rabina Aryeh Kaplana. Niestety śmierć tłumacza przerwała jego pracę. Udało się jednak wcześniej omówić ilustracje z Martą Gołąb. Miało ich być 60 zakomponowanych podobnie do tych z wersji dla najmłodszych.

Ten cykl był bardziej precyzyjny, tworzony z własnych papierów, malowany gwaszem, kredkami, a także ołówkiem. Artystka stosowała w nim technikę kolażu, mozaiki, frotażu, mieszała biel z pastą do zębów, a dzięki pędzłowi szczecinowemu nadawała odpowiednią fakturę. Nie wszystkie elementy były przyklejane, dzięki temu dzieła zachowały pewną swobodę. Inspiracje czerpała z włoskiego malarstwa, z Psalmów, nawiązywała do własnego życia. Widoczne to było zwłaszcza w motywie jelenia symbolizującego Henryka. Z myślą o mamie, która kochała słońce, stworzyła wycinankę w odcieniach żółtego koloru. Zależało jej, żeby oddać odpowiednie emocje.

Marta Gołąb w swojej twórczości zamierzała w miarę swoich możliwości przywrócić dawne wycinanki powstające na ziemiach polskich przed rokiem 1939. Przyświecała jej idea stworzenia własnej kolekcji i podarowania jej Gminie Wyznaniowej Żydowskiej w Krakowie. Mimo że nie zrealizowała tego celu, jej dzieła są z całą pewnością zapisem jej życia, związków z innymi ludźmi, osobowości. W swojej pracy nadal nawiązuje do tradycji ludowej, nie kopiuje dorobku innych artystów. Początkowo jej wycinanki miały żywe kolory, była to reakcja na wszechobecną szarość w życiu codziennym w komunistycznej Polsce. Obecnie są one bardziej stonowane, a papiery ręcznie barwione. Największa praca ma wymiary 100 × 100 cm, przeważnie jednak jest to 100 × 70 cm, ponadto specjalizuje się w miniatorstwie. Przez te wszystkie lata artystka stworzyła wiele wycinanek o różnym charakterze, zilustrowała *Opowieści Rabina Nachmana z Braclawia*, a także Księgę Rut. Z wycinanką żydowską związała swoje życie i wciąż zamierza je tworzyć.

Nieliczne warsztaty, wystawy, a także samo zainteresowanie wycinankami żydowskimi, ich misternym pięknem, specyficzną symboliką, religijnym charakterem sprawiają, że ta sztuka jest wciąż żywa i mam nadzieję, że taka pozostanie.

Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dr Magdaleny Tarnowskiej.

Praca powstała na podstawie wywiadu z Martą Gołąb przeprowadzonego przez autorkę w dniach 15 grudnia 2018 oraz 1 kwietnia 2019 r.

OBRAZ MATKI BOSKIEJ Z BRDOWA



Il. 1.: Kościół św. Wojciecha i Klasztor Paulinów w Brdowie, XIV w. (prezbiterium), koniec XVII w. (klasztor), poł. XVIII w. (korpus i wieża), 2014, źródło: Wikipedia

Albert Górniak

Początki klasztoru i historia obrazu

Brdów to stara miejscowość, dawne miasto królewskie, położone na pograniczu Kujaw i Wielkopolski, nad Jeziorem Brdowskim, pomiędzy Kołem a Włocławkiem. Dziś leży w granicach województwa wielkopolskiego, kulturowo zaś bardziej związany jest z Kujawami. Najcenniejszym zabytkiem miejscowości jest wznoszący się na wzgórzu klasztor paulinów z kościołem św. Wojciecha, a w nim obraz Matki Bożej Brdowskiej, zwanej Zwycięską. Obraz na przestrzeni dziejów obrósł w liczne legendy. Aby je oddzielić od prawdy, należy mu się przyjrzeć w perspektywie historii sztuki i ustalić najbardziej prawdopodobną datę powstania dzieła, jego pochodzenie oraz okoliczności, w jakich znalazł się w Brdowie.

Pierwsza pisemna wzmianka o miejscowości pojawia się w Bulli gnieźnieńskiej z 7 lipca 1136 r.¹ wydanej przez papieża Innocentego II dla arcybiskupa Jakuba. Brdów wymieniony został tam obok wielu innych nazw miejscowości jako Brdovo. Drugim pisemnym przekazem, w którym pojawia się nazwa miejscowości, jest dokument z 1266 r., w którym wymieniono imię Albertusa de Brdovo, kapelana księcia łęczyckiego i kujawskiego Kazimierza². Jedna z lokalnych opowieści mówi

o istnieniu warowni z kaplicą w miejscu dzisiejszego klasztoru. Wzniesiona na wzgórzu, otoczona wodami miała popaść w ruinę w końcu XIII w. Na jej gruzach w XIV w. powstać miał kościół³. Brak badań archeologicznych na wzgórzu klasztornym w Brdowie nie pozwala jednak potwierdzić tej informacji.

Parafię brdowską erygowano około 1326 r., wchodziła ona wówczas w skład dekanatu radziejowskiego i diecezji kujawsko-pomorskiej z biskupstwem we Włocławku⁴. Skoro na terenie Brdowa funkcjonowała parafia, to musiały tam znajdować się również świątynia. Pierwszy przekaz mówiący o istnieniu kościoła datowany

jest na 1399 r.⁵ Zapewne od początku swego istnienia kościół w Brdowie nosił wezwanie świętego Wojciecha. Tytuł ten zdaje się potwierdzać, że początki świątyni sięgają średniowiecza. Prawdopodobnie był to pierwotnie obiekt niewielkich rozmiarów, być może wielkości dzisiejszego prezbiterium. Świątynię rozbudowywano w następnych stuleciach. Kościół brdowski, mimo barokowego dziś charakteru, który otrzymał w XVII i XVIII w., zachował gotycką bryłę, najbardziej widoczną właśnie w partii prezbiterium regotycyzowanym w latach 60. XX w.

Bardzo ważnym wydarzeniem w historii zarówno kościoła, jak i całej miejscowości, było sprowadzenie do Brdowa zakonu paulinów. Niewiele wiadomo o okolicznościach fundacji klasztoru, brak też źródeł mówiących o pojawieniu się w kościele obrazu Matki Bożej z Dzieciątkiem. Bardzo żywa na terenie Brdowa i jego okolicy



Il. 2.: Widok na zespół kościelno-klasztorny paulinów w Brdowie, 2016, źródło: Urząd Gminy w Babiaku

1. J. Rozwadowski, *Bulla z roku 1136 jako najstarszy zabytek języka polskiego*, Kraków 1909, s. 10.
2. *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski t. 15, cz. 1, Warszawa 1900, s. 22.
3. J. Mozga, *Dzieje konwentu paulinów w Brdowie*, [w:] *Studia Claramontana*, t. 5, Częstochowa 1984, s. 396.
4. W. Zdanievicz, S. H. Zaręba, R. Stepisiewicz, *Wykaz Parafii w Polsce 2006*, Warszawa 2006, s. 760.
5. J. Fijałek, *Zbiór dokumentów Zakonu OO. Paulinów w Polsce*, zeszyt 1: 1328-1464, Kraków 1938, s. 86-89.



Il. 3.: Wnętrze kościoła św. Wojciecha w Brdowie, 2014,
źródło: Klasztor Paulinów w Brdowie

legenda głosi, że obraz powstał na życzenie króla Władysława Jagiełły⁶, a w twarzy Matki Bożej oddano rysy królowej Jadwigi Andegaweńskiej. Król miał zabrać obraz na wielką wojnę z Krzyżakami, a pod Grunwaldem modlić się przed nim tuż przed rozpoczęciem bitwy 15 lipca 1410 r. W podzięce za wygraną król miał ufundować w Brdowie klasztor. Jagiełło zmarł w 1434 r. Jego wolę spełnił syn, Władysław Warneńczyk, fundując w Brdowie w 1436 r. klasztor paulinów i przekazując im z kaplicy królewskiej obraz Matki Bożej – ten sam, który lata wcześniej miał towarzyszyć Jagielle pod Grunwaldem. Tak mówią legendy. Wiadomo, że królowa Jadwiga zmarła w 1399 r., czyli jedenaście lat przed bitwą pod Grunwaldem, zaś sam obraz jest znacznie późniejszy i nie mógł powstać przed 1410 r.

Brdów był miastem królewskim należącym do starostwa kolskiego, można zatem przypuszczać, że do fundacji klasztoru przyczynił się Krystyn z Koziegłów, kasztelan sądecki i starosta kolski. Posiadał on bowiem szerokie kontakty na dworze królewskim, był też żonaty z siostrą Zbigniewa z Oleśnicy, późniejszego kardynała. Nie były mu obojętne również losy paulinów. Krystyn z Koziegłów posiadał w Brdowie dom, o którym dowiadujemy się przy okazji zapisu o rozprawie sądowej z 1399 r.⁷ Akt erekcyjny klasztoru został wystawiony w Krakowie w sobotę po oktawie Bożego Ciała, 16 czerwca 1436 r., i jako fundatora sugeruje oczywiście króla Władysława Warneńczyka spełniającego wolę swego ojca. Odpowiednie warunki dla fundacji paulińskiej w Brdowie przygotował wspomniany wcześniej Krystyn z Koziegłów, któremu Warneńczyk zlecił wypełnienie woli królewskiej przez okaza-

^{6.} J. Zbudniewek, *Dzieje kultu Matki Bożej Zwycięskiej w Brdowie*, Warszawa 1998, s. 9.

^{7.} J. Mozga, op. cit., s. 396.



Il. 4.: Ołtarz główny w kościele św. Wojciecha w Brdowie, 2014, źródło: Klasztor Paulinów w Brdowie

nie listów fundacyjnych⁸. Wkrótce po fundacji, w kwietniu 1437 r., Krystyn z Kozieglów zmarł. Wcześniej, 17 sierpnia 1436 r., biskup kujawski Władysław Oporowski wyraził aprobatę dla fundacji, a mocą jego decyzji parafię brdowską przejęli paulini z Jasnej Góry.

W dokumentach z 1436 r. Brdów po raz pierwszy nazywany jest miastem. Bez wątplenia do podniesienia rangi miejscowości przyczyniła się fundacja klasztoru. Siłą napędową rozwoju zarówno klasztoru, jak i miasta stał się z czasem obraz Matki Bożej, której kult przyciągał wielu pielgrzymów i hojnych darczyńców. W 1450 r. paulini założyli w Brdowie pierwszą szkołę klasztorną. W 1525 r. król Zygmunt Stary nadał miastu przywileje dni targowych, a w 1562 r. Zygmunt August lokował ponownie Brdów na prawie magdeburskim⁹. W 1584 r. paulini założyli w mieście pierwszy szpital i przytułek dla starców i kalek.

Kościół w Brdowie, mimo wezwania świętego Wojciecha, od dawna cieszył się kultem Panny Maryi. Można zatem przypuszczać, że był on spowodowany obecnością wizerunku Matki Bożej. Pierwsze pewne przekazy historyczne mówiące o obecności obrazu w Brdowie pochodzą jednak dopiero z początku XVII w. Wizerunek był wtedy w złym stanie i stał się przedmiotem szczególnego zainteresowania zarówno duchownych, jak i parafian. Wzmianka o obrazie pochodzi z notatki na okładce tekstu teologicznego z 1616 r. Wówczas obraz w złym stanie został przewieziony do kościoła w niedalekim Mąkoszynie. Decyzja spowodowana była remontem kościoła w Brdowie. Relację spisał anonimowy zakonnik. Obraz przebywał w mąkoszyńskim kościele do 1635 r. Jeden z zakonników pełniących wówczas posługę w Brdowie, Andrzej Gołdonowski, postanowił spisać i wydać drukiem historię obrazu. Niestety jego dzieło nie zachowało się do naszych czasów¹⁰. Niemniej na podstawie tego, co zostało spisane w początku XVII w., utarło się przekonanie o pochodzeniu obrazu z kręgu dworu króla Władysława Warneńczyka. W 1635 r. przeor Andrzej Gołdonowski postanowił odzyskać wizerunek, poddać go konserwacji i umieścić w ołtarzu głównym kościoła w Brdowie. Zapewne była to pierwsza konserwacja obrazu, być może dokonał jej jeden z malarzy jasnogórskich. Nie obowiązywały wówczas współczesne zasady konserwatorskie, malarz zatem mógł poddać obraz swobodnej ingerencji. Badania rentgenowskie z 1998 r. wykazały, że wizerunek był przemalowywany na przestrzeni dziejów¹¹. Przeor Gołdonowski po restauracji w 1635 r. zapisał na odwrocie obrazu jego historię. Słabo czytelna inskrypcja nie zachowała się w całości do naszych czasów. Można jednak uznać,

8. Ibidem, s. 397.

9. *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, t. 1, Warszawa 1880, s. 357.

10. J. Zbudniewek, op. cit., s. 16-17.

11. Ibidem, s. 24-26.



II. 5.: Obraz Matki Bożej z Dzieciątkiem, kościół św. Wojciecha w Brdowie, ok. 1500

że to przeor Gołdonowski znacznie ożywił kult obrazu Matki Bożej Brdowskiej i to on opracował i wydał drukiem dzieje obrazu.

1 stycznia 1642 r. Andrzej Gołdonowski zachęcił ówczesnego przeora Dionizego Kłękowskiego do budowy osobnej kaplicy. Dobudowano ją do północnej ściany kościoła i umieszczono w niej wizerunek Matki Bożej¹². Obraz w tym czasie cieszył się sławą i był otaczany kultem. Świadczą o tym liczne wota, wiadomo też, że już wówczas wizerunek dekorowany był kosztownościami. 8 grudnia 1784 r. obraz Matki Bożej przeniesiono do ołtarza głównego brdowskiego kościoła, gdzie znajdował się do 1964 r., gdy na czas regotyacji prezbiterium został przeniesiony w inne miejsce. Do dawnego barokowego ołtarza głównego powrócił w 1980 r. z inicjatywy ojca Bronisława Matyszczyka.¹³

Po ożywieniu kultu obrazu Matki Bożej Brdowskiej przez Gołdonowskiego i popularyzacji miejscowej legendy wizerunek odnotowano w paulińskiej i ogólnokościelnej literaturze. W 1702 r. po raz pierwszy wzmianka o obrazie z Brdowa pojawiła się w literaturze zagranicznej. Henryk Scherer zaklasyfikował obraz z Brdowa jako jeden ze znakomitych pomników kultury przeszłości na świecie¹⁴. W XIX w. wzmianek o obrazie pojawiło się więcej, zwłaszcza w literaturze kościelnej z terenu diecezji kujawskiej. Przykładem jest tekst Piotra Kobylińskiego *Rzut oka na diecezję Kujawsko-Kaliską z roku 1861 pod względem duchowym*¹⁵. W 1908 r. ks. Alojzy Friedrich w publikacji *Historie cudownych obrazów N. Maryi Panny w Polsce* uwzględnił obraz z Brdowa, opisując go następującymi słowami: „Malowany na drzewie, na wzór Częstochowskiego, z tą tylko różnicą, że P. Jezus nie księgi, ale kulę ziemską, a Matka Najświętsza berło w ręku trzyma [...]”¹⁶. Opis ten nie odwołuje się jednak do obrazu Matki Boskiej Brdowskiej, lecz do jego okrycia. Zapewne wynika to z niewiedzy o wyglądzie wizerunku zakrytego od wieków srebrną sukienką. Przedstawiona tam historia obrazu z kolei odnosi się wyłącznie do legendy spopularyzowanej przez ojca Gołdonowskiego w początku XVII stulecia.

12. Ibidem, s. 33-36

13. Ibidem, s. 19-20 i 33-36.

14. H. Scherer, *Atlas Marianus sive Geographia Mariana*, Monachium 1702, s. 115.

15. P. Kobyliński, *Rzut oka na diecezję Kujawsko-Kaliską z roku 1861 pod względem duchowym*, [w:] *Pamiętnik Religijno-Moralny*, t. 9, Warszawa 1862, s. 454.

16. A. Friedrich, *Historie cudownych obrazów N. Maryi Panny w Polsce*, t. 3, Kraków 1908, s. 172-175.

Otaczany czcią obraz Matki Bożej Brdowskiej uchodził za cudowny co najmniej od pierwszej połowy XVII w. W klasztornej księdze cudów i łask zapisywano wszelkie zdarzenia uznane przez wiernych za nadzwyczajne. Pierwszy znany taki zapis pochodzi z 1641 r. i mówi o uzdrowieniu nieznannej z imienia kobiety. Inne zapisane w księgach zdarzenia to opieka nad bezbronnymi kobietami w 1663 r., wskrzeszenie córki Józefa i Marcjanny Nowińskich z Kłodawy w 1773 r. czy ocalenie mieszkańców Izbicy Kujawskiej od epidemii cholery w 1852 r. Wydarzenia te wpływały na rozwój kultu obrazu; świadectwem kultu były też liczne pielgrzymki z okolicznych miast, m.in.: z Kłodawy, z Izbicy Kujawskiej, z Koła czy z Grzegorzewa¹⁷. Tradycja pielgrzymek z wymienionych miejscowości utrzymuje się do dziś, zwłaszcza pielgrzymka z Izbicy Kujawskiej. Mieszkańcy tego miasta w 1852 r. złożyli uroczystą przysięgę w Brdowie, gdzie przed obrazem Matki Bożej przyrzekli pielgrzymować każdego roku w podzięce za ocalenie miasteczka od epidemii. Wyrazem szczególnej czci dla obrazu był akt koronacji wizerunku przez papieża Jana Pawła II na Jasnej Górze 19 czerwca 1983 r.¹⁸

Charakterystyka obrazu

Obraz o wymiarach 106,5 × 69 cm, namalowany na pięciu deskach z drewna lipowego, prezentuje Hodegetrię – Matkę Bożą przedstawioną do pasa, trzymającą na lewym ramieniu Dzieciątka. Maria ubrana jest w ciemnozielony płaszcz i sukienkę. Jej twarz skierowana jest frontalnie do widza, okryta maforionem spiętym pod szyją złotą kłamrą w kształcie eliptycznym. Na czole rysuje się przezroczysty welon, który powstał prawdopodobnie na skutek podwyższenia twarzy podczas którejś z konserwacji. Wcześniej twarz Marii była zapewne nieco pochylona w lewo – ku Dzieciątku. Postać Matki Bożej sprawia wrażenie statycznej. Prawą dłoń ma położoną poniżej piersi, wyprostowaną w kierunku kolan Dzieciątka. Kciuk odchyłony ku górze, mały palec zaś charakterystycznie odgięty w dół i zakrzywiony. Przed konserwacją również u lewej dłoni mały palec był wygięty w podobny sposób. Można zatem przypuszczać, że lewa dłoń została przemalowana podczas którejś z konserwacji. Dzieciątko, podtrzymywane na lewej ręce Marii, ubrane jest w szatę o barwie zbliżonej do złamanej zieleni, spokojnym wzrokiem spogląda ku górze – w stronę Matki. W lewej dłoni trzyma zamkniętą księgę, prawą wznosi w akcie błogosławieństwa. Bole stopy Dzieciątka są złączone i ułożone równolegle. Kształt prawej nóżki został przywrócony w czasie ostatniej konserwacji; nie wiadomo, jak wyglądała pierwotnie. Głowy postaci otoczone są nimbami, Dzieciątka – nimbem krzyżowym. Złote tło pokryte jest odciskany wzorem roślinnym, który nadaje dziełu charakter późnogotycki. Obraz namalowano na dość porowatej zaprawie kredowo-klejowej. Z ustaleń konserwatorskich z 1981 r. wynika, że tło zostało pokryte złotem płatkowym na podkładzie czerwonego pulmentu, warstwy malarzkie zaś zawierają spoiwo temperowe z dużą zawartością oleju oraz pigmenty bieli ołowianej, ugru, cynobru, umbry, czerwieni żelazowej, azurytu i czerni.¹⁹

Datowanie obrazu Matki Bożej Brdowskiej budzi wiele wątpliwości: Janina Rutkowska w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* opublikowanym w 1960 r. uznała ob-

17. J. Zbudniewek, op. cit., s. 43–45.

18. A. Szafrąńska, *Druga pielgrzymka Jana Pawła II do ojczyzny*, Warszawa 1983, s. 151–157.

19. J. Zbudniewek, op. cit., s. 9–10.



II. 6.: Obraz Matki Bożej z Brdowa (twarz), stan po konserwacji w 1956 r.



II. 7.: Obraz Matki Bożej z Brdowa (twarz), stan obecny

raz za dzieło z pierwszej ćwierci XVI w.²⁰ Takie datowanie ustalono na podstawie cech stylowych uznawanych przed gruntownymi badaniami konserwatorskimi za oryginalne. Do tej opinii przychylił się podczas rozmów Jerzy Gadomski, o czym wspomina Janusz Zbudniewek²¹. Nie określił on jednak swojego stanowiska w świetle najnowszych badań, a wynika z nich jasno, że obraz był na przestrzeni dziejów kilkakrotnie przemalowywany, co nieco zmieniło kształt oryginału. Po tych badaniach obraz daje się datować na drugą połowę XV w. Zdaniem Janusza Zbudniewka obraz mógł powstać nawet w pierwszej połowie XV wieku, co zgadzałoby się z datą fundacji klasztoru i przybyciem paulinów do Brdowa. Trudno jest jednak ustalić, jak wyglądał obraz w chwili powstania i czy jego cechy stylowe są wystarczającą przesłanką do ustalenia daty powstania. Ufając konserwatorom, którzy nadali mu wygląd możliwie najbardziej zbliżony do oryginału, wizerunek należałoby datować około roku 1500. Jest to jeszcze dzieło późnogotyckie, które wykazuje pewne cechy malarstwa nowożytnego.

Jak wspomniano, pierwsza konserwacja obrazu miała miejsce w XVII w. Być może już wtedy dokonano w układzie postaci pewnych przekształceń, które powieły kolejne konserwacje. Ostatnie miały miejsce w XX w. W 1956 r. obraz odnawiał Lech Muszytowski z Torunia. Nie sporządził on dokumentacji konserwatorskiej, nie zadbał o odpowiednie środki malarskie, stosując słabej jakości podkłady z gipsu i brązu. Dokonał też wielu przemalowań, m.in. na szatach i w narożach górnej partii obrazu²². Wizerunek w stanie z 1956 r. różnił się od obecnego: na szatach Matki Bożej brakowało złotego lamowania, twarz miała nieco delikatniejsze rysy, inny był też układ jej lewej dłoni, która przez wygięcie małego palca nadawała wizerunkowi większej dekoracyjności. Całkiem zamalowana była prawa nóżka Dzieciątka, różnił się też nieco układ draperii na jego szacie. Ogłędziny z 18 sierpnia 1977 r. wykazały liczne złuszczenia warstwy malarskiej obrazu oraz ubytki w miejscach poprzednich zabiegów konserwatorskich.

W 1979 r. obraz został poddany kolejnej restauracji. Tym razem prace przeprowadziła Anna Torwirt w Toruniu. Stwierdziła ona obecność w warstwie malarskiej trzech rodzajów klejów, co miało świadczyć o trzech konserwacjach: oprócz najstarszej z XVII w., mogły one mieć miejsce w XVIII stuleciu. Konserwatorka ustaliła, że jedna z pierwszych restauracji, o ile można tak nazwać swobodne przemalunki, mogła nieco zmienić układ całej kompozycji. Zapewne w XVII w. podwyższono prawe ramię Matki Bożej, a jej twarz odmłodzono i ujęto frontalnie²³. Obraz w takim stanie przetrwał do 1983 r., gdy w nocy 30 listopada wybuchł w kościele pożar. Straty w dopiero co odnowionej świątyni były bardzo poważne. Ucierpiał również obraz. Uszkodzony pożarem wizerunek powierzono ponownie Annie Torwirt, która zabezpieczyła go przed postępującym niszczeniem. W takim stanie obraz doczekał następnej konserwacji poprzedzonej w latach 1996–1998 wnikliwymi badaniami: rentgenowskimi, w podczerwieni oraz w ultrafiolecie. Prace przeprowadziła Maria Roznerska w Toruniu²⁴. Badania odsłoniły liczne przemalowania i pozwoliły na ustalenie przypuszczalnego pierwotnego kształtu obrazu

20. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 5: *Województwo poznańskie*, z. 8: *Powiat kolski*, oprac. J. Rutkowska, Warszawa 1960, s. 4–5.

21. J. Zbudniewek, op. cit., s. 12.

22. Ibidem, s. 21–22.

23. Ibidem, s. 22.

24. Ibidem, s. 24–26.

sprzed wszystkich konserwacji. Pozwoliły też one stwierdzić, że podobrazie może pochodzić z drugiej połowy XV w. Komisja składająca się z historyków sztuki, konserwatorów zabytków i władz kościelnych podjęła decyzję o przywróceniu wizerunkowi wyglądu możliwie najbliższego oryginałowi. Po tej konserwacji obraz Matki Bożej przybrał bardziej surowy wyraz, zwłaszcza jej oblicze o ciemniejszej karnacji. Przedstawieniu Dzieciątka przywrócono prawą stopę, zaś lewa dłoń Marii została wyprostowana. Kompozycja niewiele jednak się zmieniła. Obraz umieszczono w ołtarzu głównym brdowskiego kościoła i częściowo zasłonięto sukienką z XVIII w.

Obraz Matki Bożej z Brdowa w kontekście Madonn Piekarskich

Obraz Matki Bożej z Brdowa zalicza się do Madonn Piekarskich. Ten typ ikonograficzny, wywodzący się z bizantyjskiej Hodegetrii, charakteryzuje się przedstawieniem Marii w półpostaci trzymającej na lewej ręce Dzieciątka. Postać Matki Bożej okryta jest maforionem spiętym pod szyją klamrą. Jej twarz zwrócona jest



DO POLSKIEJ HISTORII SZTUKI PROBLEM MADONN PIEKARSKICH WPROWADZIŁ W 1933 R. MICHAŁ WALICKI, KTÓRY ZWRÓCIŁ UWAGĘ NA PODOBIEŃSTWA OBRAZÓW Z PODOLA, PIEKAR I Z DOUDLEB W CZECHACH. PO NIM TEN TYP IKONOGRAFICZNY OMÓWIŁ W SWOICH PUBLIKACJACH TADEUSZ DOBROWOLSKI, KTÓRY W 1937 R. W KRĄG MADONN PIEKARSKICH ZALICZYŁ OBRAZY Z CIESZYNA, PODOLA, KAMIENNEGO UJAZDU I OPOŁA. TO ON WPROWADZIŁ DO LITERATURY I WYJAŚNIŁ POCZĄTKI NAZWY PRZEDSTAWIEŃ TYPU MADONNY PIEKARSKIE; OKREŚLENIE TO POWSTAŁO OD NAJBARDZIEJ ZNANEGO WÓWCZAS WIZERUNKU TEGO RODZAJU, MATKI BOŻEJ Z PIEKAR, DATOWANEGO PRZEZ DOBROWOLSKIEGO NA 1500 R.

nieznacznie w stronę Jezusa, który spogląda na nią i wznosi prawą rękę w geście błogosławieństwa. W lewej dłoni trzyma zamkniętą księgę odwróconą tylną okładką. Prawa dłoń Marii spoczywa poniżej piersi, na wysokości kolan Jezusa, jej cztery palce są wyprostowane i wskazują na Dzieciątka; kciuk odchylony jest ku górze. Lewą dłonią podtrzymuje Dzieciątka. Jego kolana są ugięte prawie pod kątem prostym, a spod szaty wylaniają się białe stopy.

Do polskiej historii sztuki problem Madonn Piekarskich wprowadził w 1933 r. Michał Walicki, który zwrócił uwagę na podobieństwa obrazów z Podola, Pie-



II. 8.: Obraz Matki Bożej z Brdowa (dłonie), stan po konserwacji w 1956 r.



II. 9.: Obraz Matki Bożej z Brdowa (dłonie), stan obecny

kar i z Doudleb w Czechach²⁵. Po nim ten typ ikonograficzny omówił w swoich publikacjach Tadeusz Dobrowolski, który w 1937 r. w krąg Madonn Piekarskich zaliczył obrazy z Cieszyna, Podola, Kamiennego Ujazdu i Opola. To on wprowadził do literatury i wyjaśnił pochodzenie nazwy przedstawień typu Madonny Piekarskiej; określenie to powstało od najbardziej znanego wówczas wizerunku tego rodzaju, Matki Bożej z Piekar, datowanego przez Dobrowolskiego na 1500 r. Obraz obecnie przechowywany jest w dzisiejszej katedrze Świętego Krzyża w Opolu i otaczany jest szczególnym kultem²⁶. Nie był to najstarszy obraz w tej grupie, ale zyskał on największą popularność. Według Dobrowolskiego wizerunek Matki Bożej Piekarskiej stanowi stosunkowo późną replikę nieznanego obrazu stworzonego w Czechach pod wpływem sztuki italo-bizantyjskiej²⁷.

Obszerną rozprawę opublikowaną w 1966 r. poświęciły Madonnom Piekarskim Teresa Mroczo i Barbara Dąb, które rozszerzyły grupę o kolejne obrazy, m.in.: z Alwerni, Borku, Wojkowic Kościelnych, Kłobucka, z klasztoru Franciszkanów w Poznaniu, z Kamieńca Podolskiego czy z klasztoru Norbertanek w Krakowie²⁸. Wszystkie wymienione obrazy datowały szeroko – od XV do XVIII stulecia. Autorki wymieniły również obraz z Brdowa, datując go na 1. ćw. XVI w.

W ostatnich dekadach sporo uwagi Hodegetriom tego typu poświęcił Jerzy Gadomski, inicjator i koordynator prac nad korpusowym opracowaniem obrazów tego rodzaju z obszaru dawnej diecezji krakowskiej.²⁹ Kolejne tomy tego korpusu ukazały się drukiem już po śmierci badacza, ale to on zarysował ich problematykę, ramy chronologiczne, dynamikę zjawiska. Gadomski podważył zasadność nazywania tego rodzaju wizerunków mianem Madonn Piekarskich, zwracając uwagę na pochodzenie z Krakowa najstarszych obrazów tego typu oraz największe ich rozpowszechnienie w Małopolsce³⁰. Termin Madonny Piekarskie, funkcjonujący od lat 30. XX w., zaproponował zastąpić mianem Hodegetrii typu krakowskiego³¹. Dawny termin nadal jednak funkcjonuje w powszechnym użyciu. Określa się tym mianem około 150 wizerunków Matki Bożej zachowanych na terenie całej Polski, z największym ich skupiskiem na obszarze Małopolski³².

Wiele uwagi poświęcono genezie ikonograficznej tego typu przedstawień. Mimo licznych studiów nie udało się wskazać konkretnego wzorca. Stosunkowo najbliższe ikonograficznie jest malowidło z klasztoru Watopedi, datowane na XVII wiek. Być może jednak było ono powtórzeniem starszego pierwowzoru. Ortodoksyjny klasztor na górze Athos często odwoływał się do starych wzorców ikonograficznych³³. Większość badaczy, takich jak Matějček i Pešina, była skłonna uznać Madonny Piekarskie za naśladownictwa nieustalonego pierwowzoru, być może czeskiego pochodzenia, wywodzącego się ikonograficznie z rozwiązań praktyko-

25. A. Niedzielenko, V. Vlnas, *Slezsko. Perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů*, Praha 2006, s. 124.

26. S. Baldy, *Matka Boska Opolska*, Opole 1983, s. 51.

27. T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo w województwie śląskim*, Katowice 1937, s. 58-60.

28. T. Mroczo, B. Dąb, *Gotyckie Hodegetrie polskie*, [w:] *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. 3, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, s. 44-48.

29. J. Gadomski, *Wprowadzenie*, [w:] *Prolegomena do badań nad obrazami Hodegetrii typu krakowskiego*, red. J. Gadomski, Kraków 2014, s. 9-27.

30. A. Mańkiewicz, *Jerzy Gadomski (1934-2015)*, [w:] „Folia Historiae Artium” Seria Nowa, t. 14, 2016, s. 7-8.

31. J. Gadomski, *Typ ikonograficzny*, [w:] op. cit., s. 29-37.

32. M. Nowy, *Madonny, Jerzy i Czas*, [w:] „Pauza Akademicka”, nr 283, 2015, s. 5.

33. T. Mroczo, B. Dąb, op. cit., s. 37-40.



Il. 10: Obraz Matki Boskiej Piekarskiej, Katedra św. Krzyża w Opolu, ok. 1480-1500

wanych w malarstwie italo-bizantyjskim w XIII w. Jako przykład z malarstwa czeskiego miał posłużyć obraz Matki Bożej z Dzieciątkiem z Doudleb, datowany na lata 1420-1440, stąd termin Madonny Piekarskie czasami zastępowano mianem Madonn Doudlebskich.³⁴

Teresa Mroczo i Barbara Dąb za ewentualną datę powstania pierwowzoru dla Madonn Piekarskich przyjęły rok około 1200. Nie wykluczyły, że mógł on trafić do Europy Środkowej za pośrednictwem sztuki italo-bizantyjskiej. Motywem włoskim na owych przedstawieniach jest układ księgi w lewej dłoni Jezusa, klamra spinająca maforion Matki Bożej oraz jej wyprostowana dłoń. Jerzy Gadomski powstania prototypu doszukiwał się w bizantyjskim malarstwie włoskim okresu ducento, w Toskanii i Wenecji³⁵. Droga, jaką przemieszczano ikonograficzne wzory bizantyjskie do Europy Środkowej, czyli głównie na tereny dzisiejszych Czech, Węgier i Polski, prowadziła przez Włochy. W malarstwie włoskim różne typy ikonograficzne wywodzące się z Bizancjum były znane i stosowane. Można przypuszczać zatem, że obrazy te docierały do Europy Środkowej z Bizancjum przez Italię³⁶. Najwięcej obrazów tego typu można odnaleźć na terenie historycznej Małopolski i Śląska. Znane są przedstawienia również z centralnej Polski, w tym obraz z Brdowa. Największa jednak ich ilość gromadzi się wokół samego

Krakowa oraz dawnego księstwa opolsko-raciborskiego. W Krakowie istniała największa liczba warsztatów malarskich specjalizujących się w tworzeniu wizerunków Marii z Dzieciątkiem.

Wśród przedstawień Matki Bożej w typie Madonn Piekarskich da się wyróżnić dwie główne ich odmiany ikonograficzne różniące się pozycją nóżek Dzieciątka. W pierwszej lewa stopa Jezusa ma wydłużone palce i jest ukazana z profilu, prawa natomiast obrócona tak, że widoczny jest jej spód. W drugiej – obie stopy przedstawione są profilem, a prawa jest nieco cofnięta. Inną klasyfikację daje się przeprowadzić ze względu na ułożenie głowy Marii, co pozwala wyróżnić grupę przedstawień z twarzą ujętą prawie frontalnie, z nieznacznym tylko jej pochyleciem w stronę Dzieciątka. W drugiej natomiast grupie, znacznie liczniejszej, skłon głowy widoczny jest zdecydowanie wyraźniej.

34. S. M. Grażyna, S. M. Gizela, *Z dawna Polski tyś Królową. Przewodnik po sanktuariach maryjnych. Koronowane wizerunki Matki Bożej 1717-1985*, Szymanów 1986, s. 288, 660.

35. B. Miodońska, *Gotycka Hodegetria w krakowskim kościele św. Marka*, [w:] „Nasza Przyszłość”, t. 71, 1989, s. 88-89.

36. E. Śnieżyńska-Stolot, *Kult italo-bizantyjskich obrazów maryjnych w Europie Środkowej w w. XIV*, [w:] *Studia Claromontana*, t. 5, Częstochowa 1984, s. 21-24.



Il. 11.: Obraz Matki Bożej z Dzieciątkiem z Koźła, Kościół św. Zygmunta i św. Jadwigi Śląskiej w Kędzierzynie-Koźlu, 2. ćw. XV w.

Posługując się tymi dwoma kryteriami, Teresa Mroczo i Barbara Dąb sklasyfikowały znane sobie obrazy Madonn Piekarskich w czterech grupach. Do pierwszej zaliczyły obrazy z Koźła i Bytomia z 2. ćw. XV w., a także wizerunek z Brdowa.³⁷ Głowa Matki Bożej ujęta jest na nich frontalnie, z delikatnym pochyleniem w stronę Dzieciątka, zaś spód jego prawej stopy jest uwidoczniony. Badaczki zaliczyły obraz brdowski do tej grupy mimo odrębnego układu stóp Dzieciątka. W czasie prowadzonych przez nie badań Jezus na obrazie z Brdowa miał widoczną tylko lewą stopę; prawa, pokazana z profilu, została mu przywrócona dopiero podczas konserwacji w latach 1996-1998. Pozwala to przypuszczać, że w chwili powstania obrazu prawa nóżka Dzieciątka mogła mieć podobny układ jak na obrazie z Koźła i Bytomia. Obraz Matki Bożej z Koźła nie ma bezpośrednich analogii w malarstwie śląskim 2. ćw. XV w. Daje się porównać tylko z niektórymi rozwiązaniami występującymi wówczas w malarstwie czeskim. Obraz Matki Bożej z Koźła, podobnie zresztą jak obraz z Brdowa i większość Madonn Piekarskich, namalowany został na deskach z drewna lipowego techniką temperową. Twarz Marii z Koźła wyróżnia się wśród innych wizerunków tego typu specyficznym układem łuków brwiowych i zmarszczonym czołem, które nadają jej wyraz zatroskania i cierpienia. Upodabnia to jej oblicze do przedstawień Matki Bożej Bolesnej³⁸.

Maria ubrana jest w ciemny płaszcz lamowany perełkami, podszyty od spodu czerwonym materiałem spiętym pod szyją złotą kłamrą w kształcie rombu. Prawa dłoń Matki Bożej spoczywa na piersi, jej palce ułożone są w linii prostej, kciuk zaś odchylony jest ku górze. Lewą dłonią Maria podtrzymuje Dzieciątka. Jezus zwraca głowę w stronę Matki, prawą rękę unosi w geście błogosławieństwa, a w lewej trzyma zamkniętą księgę. Ubrany jest w brązową szatę pokrytą ornamentami. Głowy postaci do czasu konserwacji w 2004 r. otaczały wyraźne nimby. Dziś tło jest prawie jednolite o złotej barwie.

Nie wiadomo, kto namalował obraz Matki Bożej z Koźła. Zdaniem Henryka Andrzejczaka powstał on prawdopodobnie w Czechach, być może w Ołomuńcu, i jest zapewne najstarszym zachowanym obrazem w typie Madonn Piekarskich³⁹. Tym-

³⁷. T. Mroczo, B. Dąb, op. cit., s. 49-50.

³⁸. B. Blajer, *Matka Boża Pajęczańska w kontekście Madonn Piekarskich*, [w:] „Urząd Miejski w Pajęcznie”, <https://pajeczno.pl/poznaj-miasto/historia-pajeczna/matka-boza-pajeczanska-w-kontekście-madonn-piekarskich/>, [dostęp: 15 czerwca 2017].

³⁹. H. Andrzejczak, *Gotycki wizerunek Bytomskiej Madonny. Przyczynek do dziejów obrazu i kultu*, [w:] *Śląskie Miscellanea*, t. 15, Katowice 2002, s. 19-20.

czasem według Jerzego Gadomskiego i innych badaczy Hodegetrii krakowskich z lat 1400-1450, obraz kozielski należy datować na 2 ćw. XV w.,⁴⁰ a zatem nie jest on najstarszym w omawianej grupie.

Maria kozielska wydaje się najbliższą analogią dla wizerunku Matki Bożej Brdowskiej. Obrazem, który z kolei wykazuje najwięcej podobieństw z wizerunkiem z Koźła, jest przedstawienie Matki Bożej Bytomskiej datowane na lata 1430-1440. Obraz namalowany pierwotnie na deskach z drewna lipowego o mniejszej powierzchni został powiększony około stu lat później. Badania konserwatorskie z 1970 r. wykazały, że był przemalowywany na początku XVI w., jednak nie zmieniono układu Marii z Dzieciątkiem⁴¹. Obraz jest kopią wizerunku kozielskiego lub oba powtarzają ten sam pierwowzór. Postacie na obrazie bytomskim zostały potraktowane płaszczynowo. Maria ubrana jest w ciemnogrnatowy płaszcz pokryty złotymi gwiazdami, spięty pod szyją broszą w kształcie rombu. Dzieciątko nosi szatę podobnej barwy, spod której wystają bosc stopy. Głowy otaczają nimby. Zapewne około roku 1500 przemalowano tło i postać Dzieciątka, a powiększając obraz, domalowano po bokach św. Katarzynę i św. Agnieszkę, o czym świadczą ostro łamane draperie ich szat występujące w sztuce od około 1450 r. do końca XV w. Zaliczając obraz z Brdowa do pierwszej grupy Madonn Piekarskich, należy go uznać za najpóźniejszy w tym zespole. Nie jest też bezpośrednią kopią wizerunków z Koźła i Bytomia.

Do drugiej grupy Madonn Piekarskich Mroczo i Dąb zaliczyły obrazy m.in.: z Wojkowic Kościelnych, Opola, Kłobucka, Szreniawy czy Pajęczna.⁴² Głowa Marii jest tu ujęta w trzech czwartych, pochylona lekko w stronę Dzieciątka. Prawa stopa Jezusa pokazana jest od spodu. Najstarszym wizerunkiem z omawianej grupy jest obraz z Wojkowic Kościelnych, datowany w *Katalogu Zabytków* na 1. ćw. XV w.⁴³, choć data ta wydaje się zbyt wczesna. Ze względu na tendencję do ostrego łamania draperii szat Dzieciątka uznać trzeba, że powstał on zapewne około 1450 r.

Obraz, który dał nazwę całej grupie wizerunków tego typu, datowany na lata 1480-1500, pochodzi z Piekar. Obecnie przechowywany w katedrze św. Krzyża w Opolu. Szaty Matki Bożej wykazują w nim tendencję do charakterystycznego załamywania się. Obrazem bardzo podobnym do tego wizerunku jest przedstawienie Marii z Dzieciątkiem z Kamieńca datowane na około 1480 r., z późniejszymi domalowaniami z XVII-XVIII w. Wizerunek należy uznać za replikę Matki Boskiej Piekarskiej, być może pochodzącą z tego samego warsztatu. Świadczy o tym identyczny układ kompozycyjny oraz taki sam typ twarzy Marii, jak też modelunek dłoni i stóp o bardzo cienkich, wydłużonych palcach oraz liczne podobieństwa w ułożeniu jej szat⁴⁴. Inne obrazy w tej grupie można łączyć ze sobą ze względu na bardziej ogólne podobieństwa. Najpóźniejszy wśród nich jest obraz z Pajęczna z początku XVI w. Porównując obraz Matki Boskiej z Brdowa z drugą grupą Madonn Piekarskich, należy stwierdzić, że brdowski wizerunek nie znajduje wśród nich bezpośrednich analogii.

40. M. Schuster-Gawłowska, M. Lempart-Geratowska, *Hodegetrie krakowskie 1400-1450*, Kraków 2015, s. 224.

41. H. Andrzejczak, op. cit., s. 15-16.

42. T. Mroczo, B. Dąb, op. cit., s. 52-53.

43. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 6: *Województwo katowickie*, z. 1: *Powiat będziński*, oprac. E. Dwornik-Gutowska, M. Gutowski, Warszawa 1961, s. 28.

44. T. Mroczo, B. Dąb, op. cit., s. 52-53.



II. 12.: Obraz Matki Bożej z Dzieciątkiem z Bytomia, kościół
Wniebowzięcia NMP w Bytomiu, 2. ćw. XV w.

Do grupy trzeciej Madonn Piekarskich należy zaliczyć m.in.: obrazy z katedry ormiańskiej we Lwowie, z Kozięglów, Trzemeśni, Kociny, Koprzywnicy, Krzepic, Borku, Magnuszewic, Alwerni oraz z klasztoru Norbertanek w Krakowie i klasztoru Franciszkanów w Poznaniu. Głowa Marii, podobnie jak w grupie drugiej, jest tu ujęta w trzech czwartych i pochylona ku Dzieciątku. Jego stopy pokazane są z profilu. Obrazy te datowane są od drugiej połowy XV w. do połowy XVI w. W tych późniejszych można zauważyć odchodzenie od form gotyckich⁴⁵.

Grupę czwartą stanowią wizerunki łączące cechy sklasyfikowane wyżej. W skład tego zespołu zaliczono obrazy: z Kamieńca Podolskiego, z Krakowa (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie), ze skarbcza katedry wawelskiej, Smolic, Sokala, Łyśca i inne. Obrazy te różnią się znacznie między sobą i nie tworzą spójnego zespołu. Większość z nich powstała w XVII w., czyli znacznie później niż obraz z Brdowa. Nawiązują one pod względem typologicznym zarówno do Madonn Piekarskich, jak i do wizerunku Matki Bożej Częstochowskiej. Połączono w nich cechy dwóch różnych typów Hodegetrii, co wynikało z bardziej swobodnego przetwarzania wzorców i odchodzenia od kanonów bizantyjskich. Najstarszym obrazem, w którym występuje to zjawisko, jest obraz krakowski z około 1500 roku, obecnie znajdujący się w Muzeum Narodowym w Warszawie⁴⁶.

Obraz Matki Bożej z Brdowa zaliczony został do najmniejszej, liczącej zaledwie trzy obrazy, pierwszej grupy Madonn Piekarskich. Najstarszym w niej jest wizerunek kozielski pochodzący, według różnych datacji, z lat 1420-1440. Nie znaleziono jego pierwowzoru ikonograficznego. Nawiązuje zapewne do nieznanego dziś wizerunku czeskiego powtarzającego schemat rozwiązań italo-bizantyjskich. Nie wiadomo, w jakich okolicznościach powstał wizerunek Marii z Dzieciątkiem z Brdowa, spokrewniony blisko z kozielskim i bytomskim, i jakim sposobem trafił na pogranicze Kujaw i Wielkopolski. Zapewne pozostanie to nadal niewyjaśniona zagadką.

W XV w. rozmieszczenie geograficzne obrazów Madonn Piekarskich skupiało się wzdłuż szlaku handlowego prowadzącego z Rusi, przez Małopolskę i Śląsk, na zachód. Dopiero od około połowy XVI w. obrazy tego typu rozpowszechniły się na tereny Wielkopolski⁴⁷. Adam Labuda próbował łączyć obraz Matki Bożej Brdowskiej z wizerunkiem z wielkopolskiego Biechowa. Wizerunek brdowski, będący rzadką odmianą Madonn Piekarskich, jest przedstawieniem wolnym od ścisłego trzymania się wzorców bizantyjskich. Podobne tendencje wykazuje obraz biechowski, na którym twarz Marii, o krągłym zarysie, potraktowano bardzo indywidualnie.⁴⁸ Związek Matki Boskiej Biechowskiej i Brdowskiej nie znajduje jednak uzasadnienia – obrazy reprezentują odmienne typy ikonograficzne. Można wskazać pewne podobieństwa w sposobie modelowania twarzy, jednak ze względu na liczne wtórne przemalowania nie mogą one rozstrzygnąć o relacjach obu obrazów z Wielkopolski. Należy pozostać przy hipotezie o pochodzeniu wizerunku brdowskiego ze Śląska lub Małopolski. Do Brdowa trafił w niewyjaśnionych okolicznościach, najpewniej około 1500 r. lub później.

45. Ibidem, s. 55.

46. Ibidem, s. 58-61.

47. J. Zbudniewek, op. cit., s. 15.

48. A. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice do dziejów kształtowania się środowiska artystycznego na przełomie średniowiecza i czasów nowych*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce. Studia o dziełach i ludziach*, Poznań 1994, s. 81.

WSTĘP DO RECENZJI

**dr Marek
Maksymczak**

Zaprezentowane poniżej artykuły studentek naszego Instytutu: Aleksandry Dąbkowskiej, Joanny Jachoł, Dobromiły Jesiotrzyńskiej oraz Ireny Żółtowskiej, są efektem prac, jakie zostały zrealizowane w ramach prowadzonych przeze mnie praktycznych zajęć z krytyki artystycznej i sztuki nowoczesnej. Ćwiczenia te odbyły się w roku akademickim 2019/2020 i były adresowane do studentów III roku historii sztuki. Teksty *Gdynia – Tel Awiw. Miasta bieli i nadziei, Humperdoo?* oraz *O matko i córko!* stanowią recenzje z wystaw, które odbyły się na terenie Warszawy w drugiej połowie 2019 r. Śmiało można je zaliczyć do najlepszych komentarzy, jakie powstały w ramach warsztatów z krytyki artystycznej. Przyciąga widoczna w nich trafność spostrzeżeń, wyjątkowa dociekliwość oraz niezbędna w przypadku krytyki sztuki umiejętność weryfikacji niemalże wszystkiego, co dana wystawa prezentuje: założeń kuratorskich, wartości artystycznej wyeksponowanych prac oraz zbudowanej na ich podstawie wystawiennej narracji. Co więcej, każdy z tych tekstów został napisany dynamicznym językiem, w którym autorki ujawniły swoje zapatrywanie na nowoczesną i współczesną sztukę. To samo można powiedzieć o artykule Aleksandry Dąbkowskiej, który jest interesującą recenzją książki Ewy Sułek *Chłopak z pianinem. O sztuce i wojnie*



TEKSTY „GDYNIA – TEL AWIW. MIASTA BIELI I NADZIEI”, „HUMPERDOO?” ORAZ „O MATKO I CÓRKO!” STANOWIĄ RECENZJE Z WYSTAW, KTÓRE ODBYŁY SIĘ NA TERENIE WARSZAWY W DRUGIEJ POŁOWIE 2019 R. ŚMIAŁO MOŻNA JE ZALICZYĆ DO NAJLEPSZYCH KOMENTARZY, JAKIE POWSTAŁY W RAMACH WARSZTATÓW Z KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ.

na Ukrainie. Choć publikacja ta trafiła do księgarń w połowie 2018 r., nadal nie jest rozpoznana pośród osób zajmujących się współczesnym życiem artystycznym. Być może, jak słusznie wskazuje autorka recenzji, przyczyn tego stanu rzeczy należy upatrywać w tym, że większość z nas zapomniała o rozgrywającej się w Ukrainie katastrofie politycznej i nie zdaje sobie sprawy z tego, że nie tylko tamtejsi żołnierze, ale i artyści walczą o demokratyczną Ukrainę, wolną od rosyjskich wpływów. Recenzja książki, jak i komentarze do poszczególnych wystaw są krytycznymi debiutami naszych studentek, bardzo udanymi próbami stawiania pierwszych kroków w tego rodzaju gatunku pisarskim zaliczanym do dyskursu artystycznego. Gorąco polecam je Państwu uwadze, a każdej z autorek serdecznie gratuluję i życzę dalszych sukcesów!

GDYNIA – TEL AWIW MIASTA BIELI I NADZIEI

**Dobromiła
Jesiotrzyńska**

Od maleńkości byłam przekonana o wyjątkowości mojego rodzinnego miasta. Szczególnie atrakcyjnym zajęciem dla mnie jako dziecka było poszukiwanie jak największej liczby budynków przypominających statki. W związku z tym pewnego rodzaju nostalgia chwyciła mnie, gdy po raz pierwszy zobaczyłam plakat w warszawskim tramwaju zapraszający na wystawę *Gdynia – Tel Awiw*. Zaproszenie to trafiło do mnie szczególnie ze względu na sentyment do miejsca, w którym się urodziłam. Ukryty we mnie patriotą lokalny tchnął mnie – i pewnie nie tylko mnie – bym zajrzała na tę wystawę. Wielu ludzi odwiedzających wystawę czasową w Muzeum Historii Żydów Polskich Polin z pewnością trafi na nią w związku ze swoimi korzeniami, inni zaś po prostu z ciekawości. Jednym łezka zakręci się w oku przy starych planach i wizjach miast, inni przejdą obok nich z obojętnością. Jedni zachwycą się uchwyconymi podobieństwami, inni uznają je za banalne i stwierdzą, że czegoś tu brakuje.

Muzeum Historii Żydów Polin w Warszawie w swej nazwie zawiera słowo, które jest dosyć kluczowe dla wystaw i tematów, jakie są w nim poruszane. Historia, według słownika języka polskiego, to dzieje państwa, narodu, społeczeństwa lub proces rozwoju czegoś. Patrząc na tę definicję, możemy uznać, że główne zadanie odwiedzanego muzeum w kontekście wystawy czasowej *Gdynia – Tel Awiw* zostało spełnione, ale czy aby na pewno na wszystkich płaszczyznach? Muzea historyczne mają to do siebie, że starają się uzyskać u publiczności opinię instytucji neutralnie politycznych, co niestety nie jest możliwe przy wielu tematach. Duża doza ostrożności, by nie narazić się politycznie i ideologicznie, stanowi przeszkodę, by ugryźć problem we właściwy sposób, przez co wystawy wydają się nie raz potraktowane bardzo powierzchownie. Szczególnie gdy poruszają zagadnienia związane z zagranicznymi gośćmi. Pojawia się wtedy potrzeba, by zachować duży dystans, bo przecież nie wypada krytykować ani gościa, ani naszych zachowań wobec jego oblicza. Autorzy wystawy skupili się, aby uwypuklić przede wszystkim historyczne, nastrojowe i architektoniczne podobieństwa. „Gdynię od Tel Awiwu dzieli blisko 3000 kilometrów, ale zdziwicie się, jak wiele je łączy!” – głosi broszurka, którą dostajemy na wejściu, i już w momencie, gdy przekraczamy szklane drzwi, uderza nas biel i obłe kształty ścianek, które mają nawiązywać do charakteru obu miast. Taka forma pomieszczenia jest dla nas wstępem i zaproszeniem do tego, co za chwilę zobaczymy. By uwydatnić podobieństwo prezentowanych miast, w wystawie nie zostały wprowadzone żadne kierunki i podziały.

Pionowe przestrzenie zostały zaaranżowane przede wszystkim przez historię powstania miast, którą uzupełniały plany i przyjemne dla oka, zachęcające do odwiedzin plakaty, marynistyczne malunki, zdjęcia przeplatających się raz po raz Gdyni i Tel Awiwu. Miały one bardzo pozytywny wizjonerski wydźwięk. Gdzieniedzie można było spotkać hasła promujące nowe miasta jako „bramy na świat”, „dwa miasta, jedno marzenie”, miejsca dla „nowego człowieka”, wizerunki potęgi i nowoczesności. W dużym natłoczeniu możemy spotkać tam obrazy modernistycznej architektury, przede wszystkim gdyńskiej, które wyszły spod pędzla współczesnej



Modernizm
Tawerny

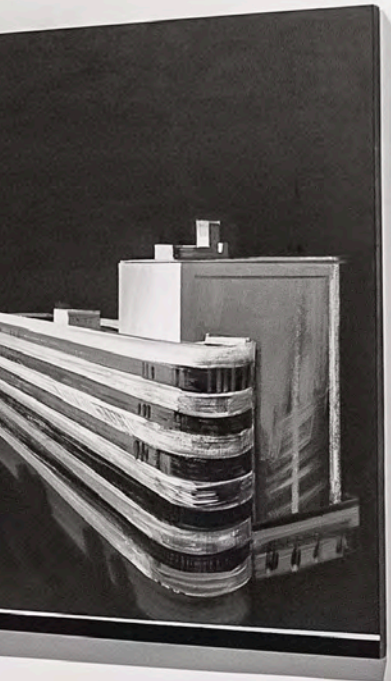


W latach 30. XX wieku powstały w analogicznym, krótkim czasie: w latach 30. XX w. - analogi, podobną rolę w historii obu państw: Izraela i Gdyni, "białe miasto hebrajskie", jak i Gdynię, "białe miasto polskie". Wzrost i rozwój - stanowiąca symboli modernizacji i rozwoju - architektura nowoczesna. Wzrost i rozwój - nie dla nazywane są "białymi miastami". Oba miasta miały być miastami młodości, miastami Gdynie i Tel Awiwiewi mówi się o tym, że miasto Gdyni, "białe miasto Gdyni" przeciwstawia się miastu, miastu, miastu, "białemu miastu, Gdyni".

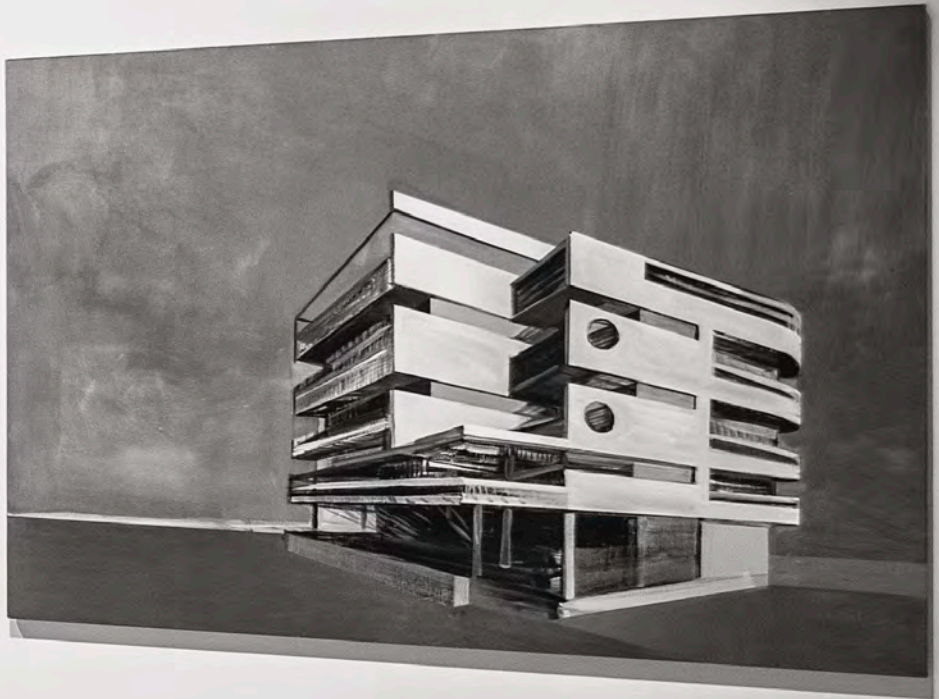
Wzrost i rozwój - podobieństwami. Jeśli bowiem Gdynia miała w swoim czasie nowoczesny port, bramą wyjazdową do świata, to Tel Awiw miał pełnić przede wszystkim rolę miasteczka, które nie tylko podzielił i mieścił osiedlenia się przybyszów, ale przede wszystkim przyciągał do siebie żydowskie. Wzrost i rozwój - nie dla nazywane są "białymi miastami". Oba miasta miały być miastami młodości, miastami Gdynie i Tel Awiwiewi mówi się o tym, że miasto Gdyni, "białe miasto Gdyni" przeciwstawia się miastu, miastu, miastu, "białemu miastu, Gdyni".

Wzrost i rozwój - podobieństwami. Jeśli bowiem Gdynia miała w swoim czasie nowoczesny port, bramą wyjazdową do świata, to Tel Awiw miał pełnić przede wszystkim rolę miasteczka, które nie tylko podzielił i mieścił osiedlenia się przybyszów, ale przede wszystkim przyciągał do siebie żydowskie. Wzrost i rozwój - nie dla nazywane są "białymi miastami". Oba miasta miały być miastami młodości, miastami Gdynie i Tel Awiwiewi mówi się o tym, że miasto Gdyni, "białe miasto Gdyni" przeciwstawia się miastu, miastu, miastu, "białemu miastu, Gdyni".

GDYNIA — TEL AWIW



Architectural drawing of a building facade.



Architectural drawing of a modern building.

artystki Marii Kiesner. Stanowią one komentarz obecnego odbioru zabudowy XX w., ale jak dla mnie jest on zbyt obszerny. Płótna z podobnymi bryłami na jednolitych tłach ciągną się za sobą sznurem, jakby miały stworzyć oddzielną wystawę. Dużą rolę z kolei odegrały makiety równomiernie rozłożone na przestrzeni ekspozycji. Starannie wykonane białe konstrukcje budynków z pewnością wzbudzają zachwyt wśród fanów architektury. Do tego przy każdej z nich można znaleźć wysuwaną szufladkę z najważniejszymi informacjami, planami i współczesnymi fotografiami Wojciecha Wilczyka. Przy okazji gdzieś wpleciony został motyw Żydów, by przez przypadek ktoś nie zapomniał, w jakim muzeum się znajduje. Pomiędzy przyjemnymi i beztrudnymi opowieściami oraz ładnymi obrazkami wyrastają kręte schody prowadzące na antresolę. Tam mała salka poświęcona historii emigracji i obozu emigracyjnego w Gdyni. Czy to wystarczające informacje, by dopełnić naszą wiedzę historyczną związaną z tym okresem i tymi miastami? Podczas zwiedzania wystawy odniosłam wrażenie, że powstała ona z lekka na siłę. W broszurce spotkałam się z informacją: „wystawa *Gdynia – Tel Awiw* jest związana z obchodami 100-lecia powstania miasta Gdyni, 100-lecia założenia Bauhausu



– niemieckiej uczelni [...], 110-lecia powstania Tel Awiwu” – co ma piernik do wiatraka? Jak widać, jeśli ktoś chce, to może mieć wiele. Wrażenie, jakie mi towarzyszyło, było związane z poczuciem, jakie towarzyszy nam, gdy próbujemy złożyć klocki kwadratowe z obłymi, i mamy nadzieję, że nikt się nie zorientuje. Modernizm ma to do siebie, że w wielu aspektach był wykorzystywany jako narzędzie do kształtowania społeczeństw i kreowania określonego nastroju politycznego. Tak właśnie za pomocą modernistycznej architektury była kreowana propagandowa rzeczywistość i w Gdyni, i w Tel Awiwie. Niestety, w Muzeum Historii Żydów takiego spojrzenia na sprawę nie doświadczymy. Zabraknie nam informacji politycznych, ekonomicznych oraz sytuacji społecznych obu miast. Na uroczyste otwarcie wystawy przybyło dużo ważnych gości, w tym zastępca burmistrza Tel Awiwu, który przyznał, że estetyka miast rzeczywiście ma swoje podobieństwo, ale – jak widać – nie na taką skalę, by przyjechał sam burmistrz. W mojej opinii to wydarzenie przybrało formę miłego teatryku, który miał za zadanie dostarczyć uciech wizualnych, wprowadzić w przyjemną atmosferę i dowartościować tych, którzy tego potrzebowali.



HUMPERDOO?

Joanna Jachó

Sztuka współczesna, jak powszechnie wiadomo, potrafi niesamowicie odbiegać od twórczości wielkich geniuszów malarstwa znanych historii sztuki począwszy od renesansu po XIX w. Na szczęście odchodzi się już od patrzenia na nią przez pryzmat wzorców z przeszłości, a dzieła traktuje się w bardziej autonomiczny sposób. Jednak, by sztuka była dobra, by spełniała pewne standardy i aby nie podnosić byle maźnięcia pędzlem do rangi „wielkiego dzieła”, forma musi iść w parze z treścią. Pewnych kryteriów czy też wyznaczników wartości sztuki nie da się przeskoczyć. Jak pisał Mirosław Ratajczak w artykule *16. wystawa grupy Wprost* „[...] Nie można obstawać tylko przy ekspresji, obok jej właściwego piękna istnieje piękno formy” – cóż, ekspresji tu z pewnością nie brakuje, ale co do formy...

Humperdoo w Warszawie pod kuratorskim nadzorem Marcina Krajewskiego oglądać można było od 12 do 20 października w Pragalerii na warszawskiej Pradze, a następnie od 24 października do 1 grudnia w Teatrze 6. piętro. Jest to druga wystawa ukraińskiego artysty w Polsce. Nickita Tsoy ukończył studia na Wydziale Malarstwa Ściennego i Kultury Sakralnej na ASP w Kijowie w 2016 r. Zaledwie rok później uzyskał tytuł Najlepszego Artysty Ukrainy w konkursie „Art Battle” w tym samym mieście. Jak na swój młody wiek brał udział w wielu wystawach, a jego prace można zakupić nawet na stronie znanej i cenionej Saatchi Gallery w Londynie.

Podczas wystawy *Humperdoo* oglądać mogliśmy 33 prace wykonane w technice olejnej, niektóre na płótnie, niektóre na deskach. Gama barwna była niezwykle wąska, chłodna i ciemna, niekiedy składała się z jednego koloru w różnych tonacjach. Dostrzeżenie śladów pędzla nie sprawiało najmniejszego problemu. Przedstawienia ukazywały zdeformowane istoty z porzucanymi twarzami, dzieci, samochody, postacie z komiksów, zwierzęta, ubrania. Wszystko jakby za mgłą, mocno rozmazane albo przypominające skutki katastrofy jądrowej. Mimo że na pierwszym wernisażu w Pragalerii artysta sam apelował, aby nie odbierać jego obrazów jako mrocznych i ponurych, to jednak wszystkie środki artystyczne przez niego użyte sprawiły, że ciężko było je odebrać inaczej. Na obrazie *Morning Party* widoczna była zdeformowana głowa dziecka zajmująca praktycznie całe pole obrazowe, jej struktura wydawała się dziwnie miękka i spuchnięta, a na nosie pojawiło się coś przypominającego nos świni – zdecydowanie zwracający na siebie uwagę, mocny akcent.

Autor zbioru obrazów *Humperdoo* podjął próbę przedstawienia swoim odbiorcom, jak działa wyobraźnia współczesnego człowieka. Wystawa jest o ludziach i dla ludzi. Artysta sięgnął do pop-artu, nawiązał do współczesnych postaci z wybranych, bardziej lub mniej znanych, komiksów i seriali, którym człowiek nadał miano „współczesnej mitologii”. Wyczuwalne były także nawiązania do prymitywnej natury ludzkiej, która podświadomie każe nam wiecznie szukać znaków, przypisywać rzeczom zwyczajnym nadzwyczajne znaczenie, doszukiwać się elementów zaczepienia w otaczającej nas rzeczywistości. Ekspozycja swoją tematyką zahaczyła

także o obecny i silny w naszych czasach konsumpcjonizm – w dziełach widoczne były komercyjne i pożądane globalne brandy modowe.

Choć myśl przewodnia programu wystawy zdawała się naprawdę dobrym pomysłem, faktycznie adekwatnym do dzisiejszych czasów, i wydaje mi się, że wiele osób mogłoby się dziś z nim utożsamiać (na pewno nie wszyscy, nie każdy jest fanem komiksów ect), forma wyglądała dziwnie znajomo – w stylu „już gdzieś to widziałam”. Bliżej nieokreślone, rozlane formy organiczne naśladujące ludzkie organizmy, zdeformowane sylwetki będące dalekim (bardzo dalekim) echem twórczości Francis Bacona. Przedstawione struktury wydawały się niedopracowane, wykonane



EKSPOZYCJA SWOJĄ TEMATYKĄ ZAHACZYŁA TAKŻE O OBECNY I SILNY W NASZYCH CZASACH KONSUMPCJONIZM – W DZIEŁACH WIDOCZNE BYŁY KOMERCYJNE I POŻĄDANE GLOBALNE BRANDY MODOWE.

w krótkim czasie (może w pośpiechu?), ze średnim rezultatem. Co prawda, treść dzieł z jednej strony narzucała szybkie malowanie, impasty i rozmazane kształty, ale sądzę, że artysta o takim wykształceniu akademickim i różnorodnych osiągnięciach oraz wyróżnieniach powinien wykazać się czymś ponadprzeciętnym. Wąska gama barwna ograniczająca się momentami do jednego koloru – zazwyczaj ten zabieg dodaje niejako głębi i zaciekawia widza, tu jednak sprawia wrażenie drogi na skróty. Całościowo dzieła przedstawione na wystawie są spójne, jednak ich poziom momentami mocno się od siebie różni. Dla przykładu obraz *Cthulhu Fhtgan* – jeden kolor, wyraźne pociągnięcia pędzlem i banalnie wybijające się poszczególne warstwy farb; dalej *Unicorn* – tu dodatkiem była jeszcze bijąca w oczy płaskość przedstawienia, zupełny brak plastyczności i ciężaru. *Lying and Waiting* i *Mirror* miały chyba najniższy poziom artystyczny. Aby nie zrobiło się zbyt kąśliwie, wspomnę o moim ulubionym dziele z całej wystawy – *Lost Tooth*. Bardzo udane przełamanie gamy barwnej fuksją, która od niechcienia przeciwstawia się mrocznemu i ponuremu nastrojowi prac, i stosunkowo dopracowany detal – duży plus! Mam wrażenie, że autor włożył w to dzieło więcej pracy niż w pozostałe, że bardziej się postarał – dlatego zapewne zostało sprzedane jeszcze przed pierwszym wernisażem w Pragalerii.

Choć sam Nikita Tsoy wydaje się artystą o oryginalnym stylu, a *Humperdoo* wystawą o nietuzinkowym zamysle, przedstawiającą po prostu swoją myśl z niebanalnej perspektywy, jej forma, mimo zdecydowanie obecnej ekspresji, pozostawiła wiele do życzenia. Sztuka współczesna ma to do siebie, że trzeba podchodzić do niej aktywnie, z nieco krytycznym okiem, ponieważ forma często zawodzi. Trzeba to robić, aby nie umniejszać sztuce samej w sobie.

O MATKO I CÓRKO!



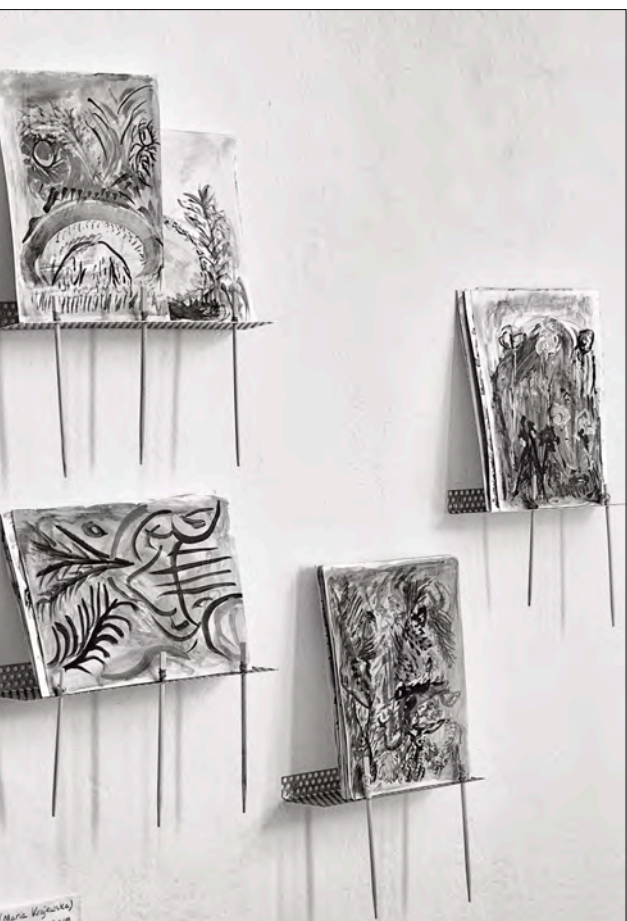
Irena Żółtowska

Fot.: Bartosz Górka (12)



W RAMACH WYSTAWY ZAPREZENTOWANE ZOSTANĄ PRACE DOTYCZĄCE MACIERZYŃSTWA I CÓRKOSTWA, A TAKŻE PRZYKŁADY TYCH ZWIĄZKÓW FUNKCJONUJĄCE W ŚWIECIE SZTUKI". SAM TYTUŁ NAWIĄZUJE DO UTWORU POPULARNEJ ARTYSTYKI KATARZYNY NOSOWSKIEJ PT. MATKA MI MÓWIŁA. CZY TO JEST JEDNAK WYSTARCZAJĄCE, ABY MÓWIĆ O SUKCESIE EKSPOZYCJI?





Wystawę *Jeszcze chwila, a trafi mnie szlag*, przedstawiającą prace ośmiu polskich artystek, można było obejrzeć od 20 września do 8 listopada 2019 r. w galerii lokal_30 w Warszawie. Kobiety połączone w pary wiąże szczególna więź matka – córka lub opowiadają o związkach z matkami. Dzieła mają przedstawiać złożone i różnorodne typy relacji: „[...] w ramach wystawy zaprezentowane zostaną prace dotyczące macierzyństwa i córkostwa, a także przykłady tych związków funkcjonujące w świecie sztuki”. Sam tytuł nawiązuje do utworu popularnej artystki Katarzyny Nosowskiej pt. *Matka mi mówiła*. Czy to jest jednak wystarczające, aby mówić o sukcesie ekspozycji?

Moim zdaniem nie. Sam popularny temat, w którym osadzonych jest tak wiele osób, jednak połowa ludzkości to kobiety, nie pociągnie miernego wykonania. Nie załatwi sprawy również tak silne odwołanie do popkultury, co najwyżej może zachęcić do obejrzenia wystawy – co również przyczyniło się do mojej obecności w tym miejscu. Jednak aby mogła odnieść sukces, powinna nieść dźwięczny przekaz, ukazywać bardzo realne przykłady, w których publiczność mogłaby zobaczyć również siebie. Jedynymi cyklami, które przekazują spójną historię, a także pokazują, jak matka z córką potrafią na sobie nawzajem odciskać piętno, jest praca Małgorzaty Malwiny Niespodziewanej. Artystka ukazała za pomocą litografii i *pop-up book* życie rzeźbiarki Katarzyny Kobro i jej córki Niki. Również w kolejnym pokoju przedstawiono namalowane na ceramice proste rysunki obrazujące trudną stronę macierzyństwa i „córkostwa” autorstwa Anny Orbaczewskiej. Krytyk Karol Sienkiewicz napisał: „Matka jest ciężarem niesionym na plecach. Zrośnięte ze sobą kobiety tworzą niepojęte stwory. Jedna jest dla drugiej garbem”. Są to niezwykle trafione słowa oddające ducha tej części. W innym pomieszczeniu wystawiono *Niebieskooką* z 1975 r. autorstwa Marii Anto wraz z *Małą* Zuzanny Janin – praca powstała w 2018 r. jako dyskusja ze sztuką nieżyjącej już matki. Wydźwięk tego pokoju zdaje się bardzo autentyczny, ukazujący rozbieżność w postrzeganiu, w tym przypadku sztuki, przez rodziców i dzieci.

Pozostałe są przykładem sztuki powstałej na psychoterapii, prowokatorstwie i niezdrowym feminizmie. Obrazy Pań Krajewskich zdają się w większości niepoważne i infantylne, nie wiem, co takiego ze wzajemnej świadomości w sobie niosą. Stosowane przez Elkę Krajewską kształty, nasuwające na myśl kobiece narządy płciowe, to niestety dla mnie za mało, aby mówić o sztuce istotnej, wpływającej. Zastanawiająca jest także obecność cyklu *Umiłowane Zwierzęta*, a także *Akwarele* Marii Krajewskiej. Odnoszę wrażenie, że wymienione serie odstają od ogólnej koncepcji wystawy, wprowadzają chaos. Tak jak rozumiem ogólny zamysł, polegający na pokazaniu, jak matka z córką potrafią się wzajemnie inspirować, w tym przypadku jest to nieudane, prace ze sobą nie koegzystują. Wspólnym dziełem artystek jest *Szukanie ciała*, które wpisuje się w aktualny trend body positive. Jednak nie określiłabym tych prac mianem ambitnych, niestety. Prosta forma przedstawień nie byłaby zła, jednak nie widzę powodu, dla którego zostało stworzone to „dzieło”. Wraz z infantylnymi podpisami tworzy żałośnie wyglądający zbiór szkieletów.

W łatwej do przeoczenia toalecie została ukryta praca Marii Toboły *Autoportret z matką*. Jest to dzieło nietypowe, wyrażone w filmie – kobiety wpięrow przedstawiają się razem, jak na przyjemnym rodzinnym portrecie, żeby po chwili przejść do pocałunku. Pocałunku wpadającego w kazirodczy, homoseksualny wydźwięk. Dla





II.: Małgorzata Markiewicz, *Book Raider*, 2019

mnie jest to obrzydliwy, prowokacyjny zabieg, mający na celu wzbudzić sensację. Jeśli wątek chorobliwej miłości rodzicielskiej miałby zostać poruszony, to narracja wystawy powinna przebiegać zupełnie inaczej, powinna być poprowadzona stopniowo, od poprawnych relacji, przez burzliwe, do całkowicie zaburzonych. Powinna ukazywać, jak mogą rozwijać się rodzicielskie uczucia.

W ostatnim pokoju swoją koncepcję przekazuje Małgorzata Markiewicz. Nie ukrywam, że do mnie ona nie przemawia z dwóch powodów. Po pierwsze kobiecość sama w sobie w żaden sposób nie przystaje do poruszanego przez wystawę tematu, nie zmieni tego nawet wyświetlany film ukazujący artystkę z matką czytające wspólnie teksty piosenek. A po drugie odnoszę wrażenie, że artystka usilnie przekazuje wyolbrzymione treści feministyczne. Wycinki wzorów do dziergania z gazet typu „Burda”, dodatkowo opatrzone cytatami z bardzo popularnych piosenek polskich artystów, są zwyczajną manipulacją. Wspomniane cytaty, które swoją drogą cytaty przybierają formy wzorów do haftowania czy dziergania na drutach, bardzo często są wyrwane z kontekstu, przez co stawiają w złym świetle ruch feministyczny. Mam tu na myśli wyrażenie nienawiści do mężczyzn, a z kobiety robienie przez przeciwną płć domowych niewolnic. Jako przykład manipulacji przytoczę wykorzystany cytat z piosenki Alicji Majewskiej pt. *Jeszcze się tam żagiel bieli*: „Bo męska rzecz być



W ŁATWEJ DO PRZEOCZENIA TOALECIE ZOSTAŁA UKRYTA PRACA MARII TOBOŁY AUTOPORTRET Z MATKĄ. JEST TO DZIEŁO NIETYPOWE, WYRAŻONE W FILMIE – KOBIETY WPIERW PRZEDSTAWIAJĄ SIĘ RAZEM, JAK NA PRZYJEMNYM RODZINNYM PORTRECIE, ŻEBY PO CHWILI PRZEJŚĆ DO POCAŁUNKU. POCAŁUNKU WPADAJĄCEGO W KAZIRODCZY, HOMOSEKSUALNY WYDŹWIĘK. DLA MNIE JEST TO OBRZYDLIWY, PROWOKACYJNY ZABIEG, MAJĄCY NA CELU WZBUDZIĆ SENSACJĘ.

Il.: Małgorzata Markiewicz, *Zeszyt z piosenkami*, 2019

daleko, a kobieta wiernie czekać, aż zrodzi się pod powieką inna łza, radości łza...”. Wykorzystany przez Małgorzatę Markiewicz cytat dla osoby, szczególnie z młodego pokolenia, która nie ma styczności z twórczością piosenkarki, może być przejawem parszywego związku, w którym mężczyzna jest niewierny, a kobieta zamroczona czeka na niego zawsze w domu, gotowa ponownie przyjąć go w ramiona. Rzecz ma się jednak całkiem odmiennie, już sam tytuł mówi, o czym jest prawdziwa historia. Ponadto czy satyryczny tekst *Być kobietą* autorstwa Magdaleny Czapińskiej powi-

NIECHBY KATOWIE
NIECHBY I BIE
NIECHBY JA FOR-
MIAŁ CAŁA ZEMŁA
JA NIECHBY PRZY-
CISNĄ DO GRUBYCH
UST...

TA MAŁA PIŁA
DZIŚ JEST
WSTAŁHONA.
KTO NIE CHCE
MIERZYĆ MI
NIECH SIĘ
PRZEKONA.
ROZKOSZNY
SZMEREK W
PIJANEJ
GŁOWCE MA,
NIEC JAK
CUKIEREK
U STECZKA
SŁODKIE
WSZYSTKIM
DA...

NIECH PAN MNIE
WIEZMIE ZE SOBĄ
DO DOMU JA PANA
PROSZĘ JA BŁAGA
M JA CHCE JA JEST
EM GRZECZNA NI
EWADZE NIKOMU
AZONIE NIECH
PAN POWIE ZE PAN
ZNALAŻE MNIE...

BO MESKA
RZECZ BYĆ
DALEKO,
A KOBIECA
MIERNIE
CZEKAĆ, AŻ
ZRODZI SIĘ
POD POWIEKĄ
ŁZA, RADOŚCI
ŁZA...

COŻEGO SIĘ BOISZ
GŁUPIA? CZEMU
NIE CHCESZ IŚĆ
NA CAŁOŚĆ?

ALE DZIEWCZYNA
PRZEZ ŚWIRT NIE
MOŻE IŚĆ CAŁKIEM
SAMIA

IMEZA GŁOS:
USMECHNIJ SIĘ!
NIEC JA POSŁUSZ
NIE KRZYWIĘ
TWARZ...

BYĆ KOBIECĄ
BYĆ KOBIECĄ
MARZE CIĄG
LEBEDAC DZI
ECKIEM, BYĆ
KOBIECĄ, BO
KOBIECĄ SA
WYSTĘPNE I
ZDRADZIECKIE
BYĆ KOBIECĄ
BYĆ KOBIECĄ
OSZUKIWAĆ,
DRECYC,
ZDRADZĄC,
NAJNET, GDY
BYKOMUS
MIAŁO TOPR
ZESZKZĄC
ACH, KOBIECĄ
BYĆ NAREZ
CIE, A NAJCZE
ŚCIEJ OTYM
MARZE,
KIEDY PIORC
CI KOSZULE
ALBO... NALE
ŚNIKISMAŻE.

ZŁOTY KRAZEK
MI WCIŚNĄ NA
REKĘ I POLIJOZA
MNIĘ WINDA
DONIEBA...

NA GŁOWIE PRZE-
CIEZ CAŁY DOM,
A ŻYCIE GORZKIE
JEST JAK ŁZA...

TY FRASUJESZ A ON
ŚPI LUB DO RANA
BAMI SIĘ, GDY O ŚMI-
CIE DO DOMU WRA-
CAŁ ZNOWI, CHOC
PIJANY ALBO ŻEW,
TY SIĘ CIESZYSZ, ŻE
JEST CAŁY, ZDRÓW
I, ŻE PRZY NIM JE-
STES TY, WIDZISZ
MAŁA JAK TO JEST
TYLE SERCA, TAKI
GEST...

SKAD POMYSŁ TNOJ
ZE TO WŁAŚNIE JA
JESTEM INNY NIŻ
CI, KÓRZYCH ZNASZ
PRZYSIEGAM, ŻE
JESTEM TAKI SAM

NI NIC WIĘCEJ CI
NIE MOGE DAĆ...
MAM TEN SAM
STYL, MAM TEN
SAM LUZ I JAK INNI
NIE MAM FORSY,
WIĘSZ, NIC NIE DAM
CI WIĘCEJ OD NICH
PROĆ, PROĆ DO
LEZ PONODÓW NIE-
CEJ, NIEC BYCZ MA-
ŁA RYCZ, PŁACZ MA-
ŁENKA PŁACZ
MASZ TO U MNIE
OD DZIS...

POPATRZ ILE TY
MASZ LAT A ON
JESZCZE HULA,
BAMI SIĘ, A ON JE
SZCZE MŁODY
JEST...



RECENZJA KSIĄŻKI EWY SUŁEK CHŁOPAK Z PIANINEM - O SZTUCE I WOJNIE NA UKRAINIE

Aleksandra
Dąbkowska

S trajki i spory będące skutkiem prorosyjskiej polityki ukraińskich władz, wojna w Donbasie – bez wątpienia są to określenia jednych z bardziej zatrważających konfliktów rozpoczętych w ciągu ostatniej dekady. Po kilku latach wydaje się, że świat potraktował doniesienia o nich w sposób epizodyczny. Temat tamtejszych zdarzeń stawał się z biegiem czasu coraz mniej zauważalny w dyskursie międzynarodowym, aż w końcu ucichł. Mały procent globalnego społeczeństwa pamięta, o co chodziło, a o pojmowaniu i śledzeniu tych wydarzeń przez pryzmat człowieka – jego praw, godności, emocji i woli walki – możemy mówić w przypadku naprawdę nielicznej grupy.

Chłopak z pianinem. O sztuce i wojnie na Ukrainie to pozycja inna niż wszystkie, a jej wyjątkowość wyraża sposób pokazania konfliktu zbrojnego od strony artystycznej i społecznej. Nie jest to zwyczajny komentarz o tym, co było i jak było – ta rola przypadła telewizji i rozgłośniom radiowym. Informacje przekazywane przez media to jednak wielkie ogóły, streszczające po kolei wybrane momenty, bynajmniej nie skupione na człowieku jako istocie myślącej i – co ważniejsze – czującej, chcącej dać wyraz temu, co kłębi się w środku jej samej.

W swojej opublikowanej w 2018 r. książce Ewa Sułek – historyczka sztuki, kuratorka wystaw oraz badaczka sztuki ukraińskiej, w różnych formach narracyjnych, odśrodkowo i z naciskiem na jednostkę przedstawiła przebieg protestów rozpoczętych w listopadzie 2013 r. w Kijowie, relację z wojny w Donbasie oraz, co stanowi o charakterze publikacji, towarzyszące im działania artystyczne. Autorka dopuściła do głosu ludzi zaangażowanych, z samego epicentrum zmagania. Wypowiedzi bohaterów zawarte w publikacji składają się na pełny wydźwięk całości, w której naprzemiennie i dopełniając, poza faktograficznym zapisem wydarzeń, przewijają się aspekty socjologiczne, psychologiczne i ideologiczne, będące podstawami podejmowanych przez protestujących decyzji. Dla czytelnika aspekty te są z kolei podstawą pełnego zrozumienia tekstu, dzięki któremu możliwe staje się cofnięcie w czasie o kilka lat, postawienie w opisywanych sytuacjach swojego własnego „ja” i rzeczywiste przeżywanie tego, co miało miejsce zaledwie kilkaset kilometrów od wschodniej granicy Polski.

Zanim zajrzemy do środka, widzimy okładkę, a na niej zdjęcie, które wyraża kontrast między siłą i władzą a niewinnością i pokojem po drugiej stronie „muru” z tarcz. Stało się ono symbolem artystycznego sprzeciwu wobec agresji, a autorka, widząc je kilka lat po rozpoczęciu rewolucji, jak sama przyznała w jednym z wywiadów, została uderzona siłą i przekazem bijącymi z fotografii, co w następstwie doprowadziło do poszukiwań i rozpoczęcia pracy nad książką¹.

1. Ewa Sułek, *Motyw tożsamościowy w ukraińskiej sztuce rewolucyjnej jest silny*, rozmowę przepr. Nadia Senkowska, *Dzieje.pl*, publikacja 07.09.2018 [dostęp: 25.05.2020], dostępny onli-

Już na samym początku pojawiają się wypowiedzi pierwszych bohaterów, a wśród nich Markijana, tytułowego chłopaka z pianinem, który opisuje swoje uczucia wywołane zaprzepaszczeniem szans na integrację z UE przez ukraiński rząd. Ostatecznie doprowadziło to jego i jego przyjaciół do udziału w początkowych protestach na Majdanie. To właśnie ich relacje pokazują, że protestujący, choć podzieleni i różni w kwestiach podejmowanych działań, nie byli w stanie osiągnąć zbyt wiele siłą, a nawet jeśli, nie chcieli tego robić. Nie chcieli przemocy i okrutnego, niepotrzebnego rozlewu krwi. Dało to początek kulturalnej rewolucji, odpowiadającej na zło i agresję dobrem, wyrażanej poprzez działania artystyczne. Niektóre z nich to chociażby wspomniane jako pierwsze w książce akcje gry na pomalowanym pianinie wśród tłumów oraz stworzenie przez Tatianę Wojtowicz-Berkowicz instalacji *Determinacja* nawiązującej bezpośrednio do losu ukraińskich dzieci i zawierzenia im przyszłości niepodległego państwa. Wplatanie między zarys zdarzeń opisy ruchów artystycznych są niewątpliwie zaletą publikacji, która od razu przyciągnęła moją uwagę i która, w moim przekonaniu, warta jest docenienia. Co więcej, nie musimy sobie nawet wyobrażać tego, co artysta chciał przekazać – książka wypełniona jest fotografiami, a całość daje się odczytać na zasadzie akcji – reakcji. Niekorzystne działania rządu – happening, pierwsze ofiary protestów – manifestacja. Ukraina to kraj, który zaciekawia dualizmem społecznym, zintensyfikowanym w poczuciu przynależności obywateli, z jednej strony ukraińskim, z drugiej – rosyjskim. Część wykazuje poważne tendencje do zgłębiania własnej, narodowej tożsamości, inni – cóż, ewentualne włączenie terytorialne do Rosji mogłoby być niezłym powodem do radości. Te różnice pokazuje nam dokładniej druga część książki. Autorka porusza temat dekomunizacji państwa, zestawia aneksję Krymu z wysiedlaniem półwyspu przez bolszewików, a wszystko to dopełniają słowa kolejnych bohaterów i, jak w każdym z rozdziałów, relacje z podejmowanych działań artystycznych, których autorzy to m.in. Daria Kolcowa, Żanna Kadyrowa czy Wiktoria Wojciechowska.

Dzieło Ewy Sulek to dokumentacyjny zapis, stawiający na pierwszym miejscu człowieka. Mnie zaintrygował jednak całkiem inny aspekt tekstu, możliwy do wyczytania między wierszami. Książka jest spoiwem czasów. Wydarzenia z okresu rządów Lenina i międzynarodowych tryumfów sztucznego tworzywa, jakim był ZSRR, stanowią tło, wytłumaczenie, a niejednokrotnie także prefigurację dla precedensów zza naszej wschodniej granicy, obserwowanych od 2013 r. Mentalność społeczeństwa nie bierze się znikąd, a doświadczenia przeszłych pokoleń, przekazywane sukcesywnie na przestrzeni lat, grają niepodważalnie dużą rolę w jej kształtowaniu.

Sama zetknęłam się z książką przypadkowo. Nie przypuszczałam, że wciągnę się bez reszty w coś, co na pierwszy rzut oka wydawało się suchym reportażem, ewentualnie katalogowym zbiorem prac, które powstały przy okazji konfliktów. Po wrażeniu, jakie zrobiła na mnie całość, i wzniesieniu mojej empatii na całkiem inny poziom odczuwania stwierdzam, że przeczytanie *Chłopaka z pianinem* było najlepszym wykorzystaniem wolnego sobotniego popołudnia, a u każdego, kto poza „wiedzieć” chciałby jeszcze rozumieć i czuć atmosferę tego, co dotknęło Ukrainę, książka powinna wskoczyć na listę pozycji obowiązkowych.

INWENTARYZACJA SYNAGOGI I CMENTARZA W ONI (GRUZJA)



Fot.: Susan Astray, źródło:

<https://www.flickr.com/photos/15975620@N00/1058426605>

Magda Lucima

W ramach międzynarodowego projektu naukowego „Synagoga w Oni (Gruzja) – ślady polskiego i gruzińskiego dziedzictwa w Izraelu” zorganizowanego przez Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie odwiedziliśmy w listopadzie i grudniu 2019 r. Gruzję i Izrael. Naszym zadaniem była inwentaryzacja synagogi i cmentarza w Oni w Gruzji, w górzystym regionie Racza-Leczumi i Dolna Swanetia. W projekt zaangażowano również Instytuty Polskie w Tbilisi i Tel Awiwie, Fundację Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Uniwersytet Ben Guriona w Beer Szewie oraz Państwowy Uniwersytet w Tbilisi. Każdą ze szkół wyższych reprezentowało pod przewodnictwem opiekunów naukowych po sześć studentów w różnym wieku oraz z różnych kierunków. Z Instytutu Historii Sztuki UKSW byli to: dr Magdalena Tarnowska, dr Romana Rupiewicz, Natalia Tokarska, Magda Lucima, Patrycja Żak, Andrzej Michalak, Monika Kowalik, Angelika Pędzich. Towarzyszyli nam i pracowali z nami przedstawiciele Żydowskiego Instytutu Historycznego, pochodząca z Amsterdamu artystka Maya Gordon, fotograf Radek Polak i kurator sztuki współczesnej Sarmen Beglarian.

Jeszcze przed wyjazdem mieliśmy możliwość uczestniczenia w wykładach pro-



Fot.: Andrzej Michalak



Fot.: Dato Rostomashvili, źródło: <https://www.flickr.com/photos/59033056@N00/2080367351>



Fot.: Ilan Molcho, źródło: <https://www.flickr.com/photos/98489045@N00/1424283198/>



Fot.: Ilan Molcho, źródło: <https://www.flickr.com/photos/98489045@N00/1424283698/>

wadzonych przez Eleonorę Bergman, która przybliżyła nam historię powstania, architekturę i wystrój nieistniejącej już Wielkiej Synagogi na Tłomackim, powstałej w drugiej połowie XIX w. Według legendy studiujący w Warszawie rabin z Oni tak był zachwycony tą monumentalną budowlą, że zapragnął stworzyć na jej wzór bożnicę w rodzinnym mieście. W Gruzji mieliśmy okazję skonfrontować legendę o jej budowie w 1895 r. z jej faktycznym wyglądem oraz mogliśmy dokonać pomiarów, opisu i analizy wszystkich detali architektonicznych, inskrypcji oraz wyposażenia wnętrza. Ta eklektyczna budowla jest do dzisiaj trzecią co do wielkości po bożnicach w Tbilisi i Kutaisi. Pomimo emigracji Żydów z Oni do Beer Szewy w latach 70. XX w. odcisnęli oni swój ślad w tamtejszej ludności, okolicy i wciąż mocno emocjonalnie związani są z Gruzją. Niektórzy z nich wracają tam raz czy dwa razy do roku – pamiętają o mieście ze swojego dzieciństwa. Do Izraela zabrana została nie tylko pamięć o pozostawionej synagodze, ale także jej makieta, najcenniejsze obiekty kultu, w tym cenne zwoje Tory.

W Oni dokonaliśmy także wstępnej inwentaryzacji cmentarza, określiliśmy liczbę nagrobków, ich stan, datację (najstarszy pochodzi z 1943 r.), stylistykę oraz odczytaliśmy wybrane inskrypcje (w j. hebrajskim i gruzińskim). Fotograf Radek Polak wraz z częścią studentów z Gruzji przeprowadzał wywiady z mieszkańcami miasteczka, dzięki temu odkryliśmy stary cmentarz żydowski z połowy XIX w. (lub wcześniejszy).

Mimo intensywnej pracy w grupach mieliśmy także okazję zobaczyć wspaniałe krajobrazy, zapierające dech w piersiach widoki na Kaukaz i dzieła polskich architektów, takich jak Henryk Hryniewski, czy Aleksander Szymkiewicz, podczas oprowadzania przez Lecha Kończaka, dyrektora Instytutu Polskiego w Tbilisi. Odwiedziliśmy również Muzeum Narodowe i Muzeum Historii Żydów. Natomiast w Izraelu byliśmy w kibucu Sede Boker na pustyni Negew, gdzie mieści się dom pierwszego premiera Izraela Ben Guriona, na Uniwersytecie jego imienia w Beer Szewie, gdzie uczestniczyliśmy w inspirujących wykładach, oraz w tamtejszej synagodze gruzińskich Żydów. Poznaliśmy zwyczaje i realia życia tamtejszych ludzi. Zachwycaliśmy się także bogatymi zbiorami Muzeum Narodowego w Jerozolimie i podziwialiśmy o zachodzie słońca The Monument to the Negev Brigade zaprojektowany przez Daniela Karavana w latach 60. XX w.

Współpraca środowisk akademickich odległych od siebie krajów zaowocowała niezwykłymi znajomościami. Wspólnie wymienialiśmy się doświadczeniami, rozmawialiśmy o wierze, zwyczajach, jedzeniu, naszych planach na przyszłość, graliśmy w gry planszowe. Ponadto nauczyliśmy się też wielu ciekawych słów i zwrotów. Razem pokonaliśmy barierę językową i nawiązaliśmy międzynarodowe przyjaźnie. W integracji pomógł nam projekt artystyczny prowadzony przez Mayę Gordon i Sarmena Belgariana. W ramach projektu wieczorami tworzyliśmy prace rysunkowe, wiersze, dzieliliśmy się naszymi wrażeniami, wspomnieniami. Wkrótce stały się one naszym wspólnym artystycznym znakiem pamięci.

Wyjazd do Izraela był okazją do podsumowań i klamrą zamykającą nasz projekt, który bez wątpienia poszerzył nasze horyzonty, pozwolił zdobyć nowe doświadczenia, dodał odwagi w mówieniu w obcym języku, nawiązywaniu nowych znajomości. Ważnym elementem tego przedsięwzięcia był jego wymiar społeczny. Mimo wywodzienia się z różnych kultur i tradycji wyznaniowych udało nam się stworzyć przestrzeń wolną od uprzedzeń, nawiązać przyjaźnie, dialog pomiędzy kulturami.

INWENTARYZACJA CMENTARZY DAWNEGO WOJEWÓDZTWA TARNOPOLSKIEGO W 2019 ROKU

Zuzanna Rejewska

W maju 2019 r. grupa ponad dwudziestu osób związana z Instytutem Historii Sztuki UKSW pod przewodnictwem prof. UKSW dr hab. Anny Sylwii Czyż i dr. Bartłomieja Gutowskiego wyjechała na dwa tygodnie do Ukrainy w celu inwentaryzacji cmentarzy dawnego powiatu zbaraskiego. Nasza praca została sfinansowana przez Senat Rzeczypospolitej Polskiej (program „Kultura i promocja Polski oraz ochrona polskiego dziedzictwa kulturowego i historycznego”), Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (program „Ochrona dziedzictwa kulturowego za granicą”) i Instytut Polonika, czyli Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą POLONIKA. Odwiedziliśmy 45 miejscowości i stworzyliśmy dokumentację dla ponad 500 pomników oznaczonych inskrypcjami zapisanymi alfabetem łacińskim.

W dawnym województwie tarnopolskim większość inwentaryzowanych miejsc pochówku była oznaczana powstałymi przede wszystkim w XIX i XX w. pomnikami o różnej jakości artystycznej, wykonanymi przeważnie przez miejscowych kamieniarzy. Figury i krzyże tworzą kamienne lasy, niekiedy schowane za gąszczem nieugiętych pędów. Niejednokrotnie prowadzące do nich ścieżki zostały porośnięte sięgającymi pasa pokrzywami. Po takiej przeprawie mierzenie i opis nagrobka stały się chwilą wytchnienia i intelektualnej rozrywki. W niewielkiej miejscowości



**WIĘKSZOŚĆ INWENTARYZOWANYCH MIEJSC POCHÓWKU BYŁA
OZNACZANA POWSTAŁYMI PRZEDĘ WSZYSTKIM W XIX I XX W.
POMNIKAMI O RÓŻNEJ JAKOŚCI ARTYSTYCZNEJ, WYKONANYMI
PRZEWAŻNIE PRZEZ MIEJSCOWYCH KAMIENIARZY.**

Szyły, w wysokim gąszczu, odkryty został pomnik nagrobny z 1789 r. Jest to najstarszy obiekt opisany w ramach wieloletniego projektu. Natomiast w niewielkiej Zadrudze zachował się obelisk wykonany we lwowskiej firmie Periera. Na cmentarzu w Hołodkach spotkać można bardzo późne, bo z połowy XIX w., oddziaływanie rokokowej rzeźby lwowskiej. Nieobojętna była dla wszystkich również wizyta w Ochrymowcach, gdzie wedle inskrypcji spoczęła młoda dziewczyna zabita przez

ANNA

BUKHETSKA OBY

11 DIED 1789

1789

49101



męża. W Tokach, oprócz ruin zamku, przy których spędziliśmy miły odpoczynek, znaleźliśmy dwa cmentarze. Szybko dotarliśmy do zadbanej, nowszej nekropolii. Jednak to ta schowana w krzakach – znacznie starsza – zatrzymała nas na dłużej. Znaleźliśmy tam pomniki z początku XIX w. oraz kaplicę miejscowego parocha i jego żony. Opisany dziki charakter miały wyprawy do odległych wsi, gdzie bieda współczesnych mieszkańców pozwala doświadczyć sielankowych widoków wszechobecnych zwierząt hodowlanych w kwitnących, majowych okolicznościach przyrody.

Inwentaryzacja dawnych cmentarzy wiąże się z ich nieznanym stanem zachowania. W Ochrymowcach znaleźliśmy zaledwie fragment cokołu i kilka kamieni świadczących o tym, że pod ziemią mogą kryć się czyjeś szczątki. Z kolei na miejscu dawniej istniejącego cmentarza w Netrebie przeszliśmy miedzą okoliczne pole, żeby nic nie odnaleźć. Bardziej przystępne są nekropolie w miastach. Największą miejscowością w czasie zeszlórocznej inwentaryzacji był Złoczów, gdzie mogliśmy zatrzymać się przy cmentarnej kaplicy Orląt Złoczowskich. Łatwo dostępne pomniki nagrobne znacznie częściej swoimi skomplikowanymi rozwiązaniami artystycznymi zmuszały do dłuższego namysłu przy wypełnianiu karty obiektu. Każdą z nich tytułowało inne polskie nazwisko. Zaledwie ślad po Polakach, dla których okolice Tarnopola były domem.

Wyjazd do Ukrainy okazał się równie cenny co zwiedzanie miast zachodniej Europy. Choć sam Tarnopol nie szczyty się mianem architektonicznej perły, to spacery pośród tamtejszych kamienic mogą być podstawą wielu miłych wspomnień. Przetknięte wrażeniami z niedzielnych podróży do Lwowa, Buczacza czy Kamieńca Podolskiego są gwarantem spełnienia potrzeb serca przyszłego historyka sztuki. Szlakiem żywotów Polaków i naszego kulturowego dziedzictwa wybierają się historycy sztuki naszego instytutu już od wielu lat. My, studenci, mamy szansę stać się częścią projektu, który w najgorszym razie zwiększy nasze doświadczenie zawodowe, a w najlepszym wpłynie na poszerzenie horyzontów. Pozostaje mi jedynie życzyć i Wam, i sobie kolejnych wspaniałych podróży na Wschód w gronie umysłów nieobojętnych na potrzeby doznań estetycznych.

PUBLIKACJE KSIĄŻKOWE PRACOWNIKÓW IHS UKSW 2020



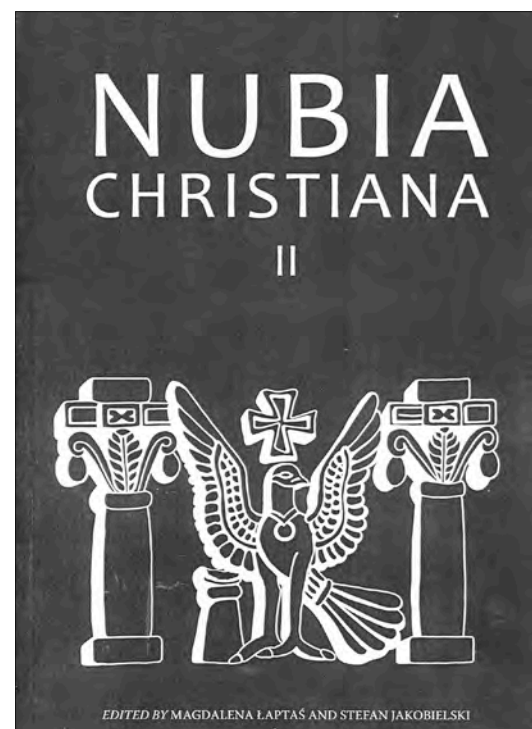
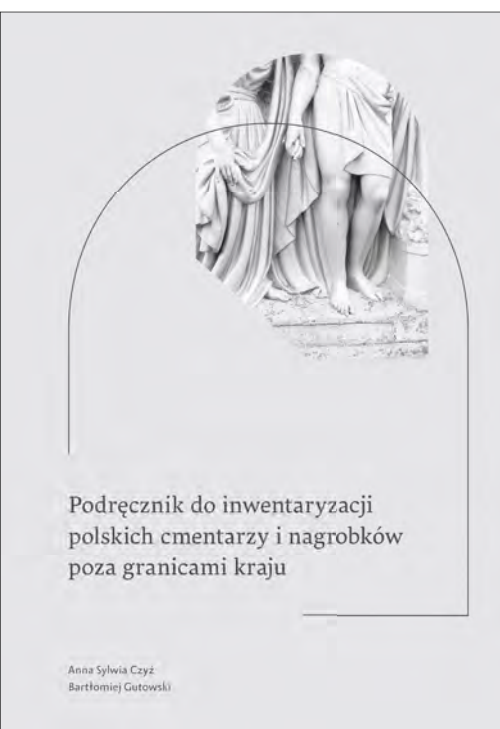
Artur Badach (red.), *Mistrzowie reliefu. Najcenniejsze plakiety XV-XVIII w. z dawnej kolekcji Andrzeja Ciechanowieckiego*, katalog wystawy, Warszawa 2020.

Anna Sylwia Czyż, Bartłomiej Gutowski, *Podręcznik do inwentaryzacji polskich cmentarzy i nagrobków poza granicami kraju*, Warszawa 2020.

Romana Rupiewicz, *Biblijne kody sacrum w kościele św. Andrzeja Boboli w Lublinie*, Warszawa 2020.

Magdalena Białonowska (red.), *Dolabella. Wenecki malarz Wazów*, katalog wystawy, Warszawa 2020.

„Nubia Christiana II”, ed. by Magdalena Łaptaś and Stefan Jakobielski, Warsaw 2020.



WYJAZD W ROKU 2019 W OBIEKTYWIE UCZESTNICZEK I UCZESTNIKÓW





KLUB ROWEROWO-KAJAKARSKI PRZY IHS UKSW



14 września 2020 wyruszyliśmy na pierwszą wyprawę KLUBU ROWEROWO-KAJAKARSKIEGO, którego działalność przy Instytucie Historii Sztuki UKSW zainicjowali dr Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk i dr Bartłomiej Gutowski. Przejechaliśmy około 50 km po klasycystycznych zabytkach (z pewnym wyjątkami) na zachód od Warszawy. Udało się zobaczyć m.in. dwór w Falentach, cmentarz w Pęcicach, figurę Boga Ojca na grobli, którą w trakcie bitwy w 1809 wycofywali się Polacy w okolicy Raszyna. Pogoda dopisała, humory też.

Pomimo pandemii i mniej sprzyjającej rowerzystom jesiennej aury udało się 4 października zorganizować też wycieczkę po fortach dawnej Twierdzy Warszawa od Cytadeli do pozostałości Fortu Chrzanów.

Zimą zbieramy siły i przygotowujemy się do wiosennych wyjazdów i letnich spływów. Zapraszamy zainteresowanych, informacje o kolejnych wyjazdach zawsze na Facebooku IHS UKSW.