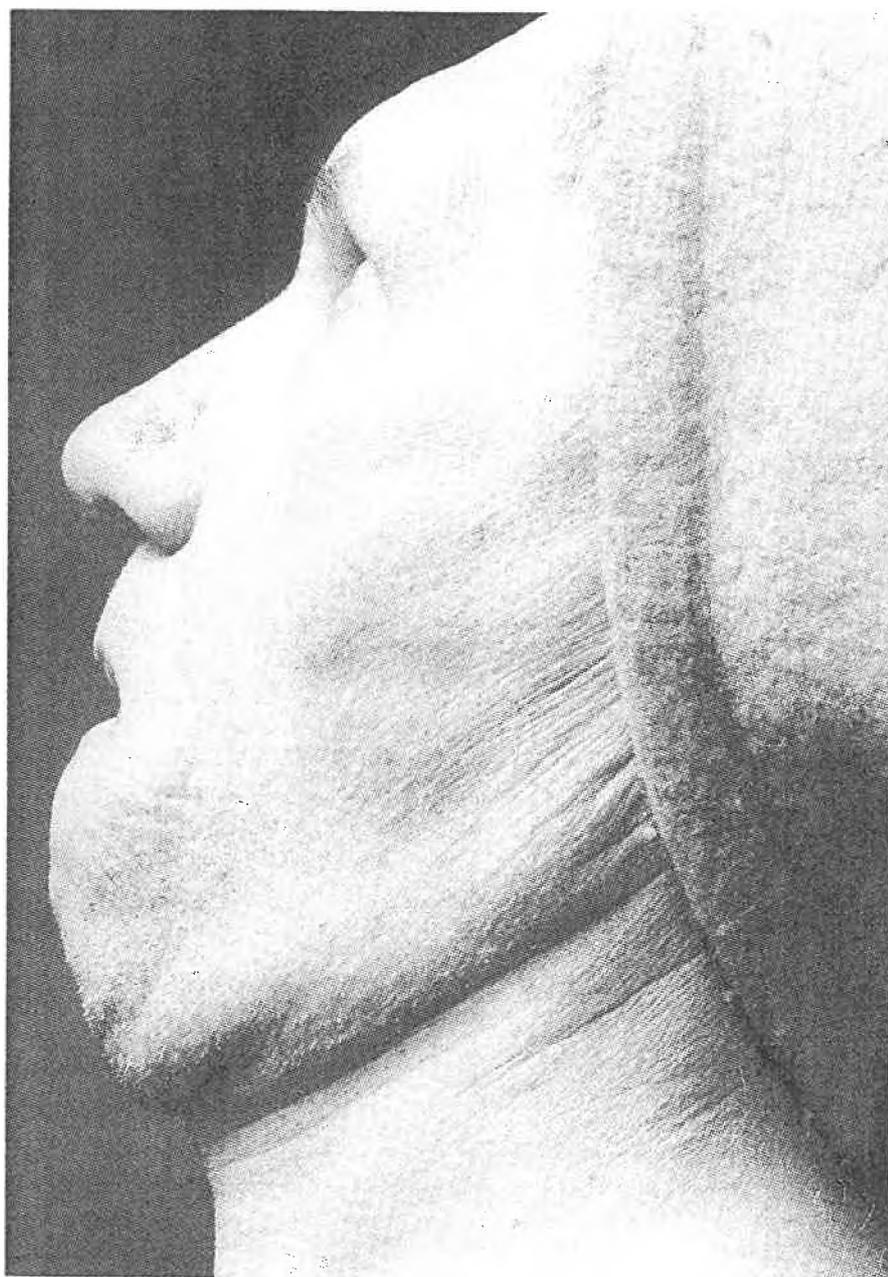


# ART

# IFEX

PISMO MŁODEGO POKOLENIA HISTORYKÓW I KRYTYKÓW SZTUKI



## W NUMERZE

---

**Marcin Choroszman**  
EPITAFIUM Z KOŚCIOŁA  
ŚW. KATARZYNY W GDAŃSKU

---

**Aleksandra Pawlińska**  
STALLE RADZIECKIE  
Z KOŚCIOŁA ŚW. JANA  
W GDAŃSKU

---

**Monika Czekanowska**  
IKONOGRAFIA OBRAZU  
MAURYCEGO GOTTLIEBA  
*CHRYSTUS PRZED SĄDEM*

---

**Magdalena Latawiec**  
OD GRUPY CZWARTEJ  
DO KERAMOSU - ROZMOWA  
Z MARTĄ PODOSKĄ-KOCH

---

**Piotr Krzysztofik**  
KWIEKULIK - JERZY  
TRUSZKOWSKI - PIOTR  
KRZYSZTOFIK

---

**Katarzyna Kaczmarek**  
ŚWIEŻOŚĆ DZIECIĘCIA  
- O ŁODZI KALISKIEJ...

---

**Bartłomiej Gutowski**  
SZTUKA W SIECI CZYLI NET ART

---

**Paweł Kęska**  
JERZY NOWOSIELSKI  
I PAUL EVDOKIMOV  
O SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

---

MAJ 2002 r.

NUMER 4

CENA 6 zł

KOŁO NAUKOWE STUDENTÓW HISTORII SZTUKI  
UNIwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego

[www.free.art.pl/artifex](http://www.free.art.pl/artifex)

## XVII WIEK

3

EPITAFIUM Z KOŚCIOŁA  
ŚW. KATARZYNY W GDAŃSKU  
Marcin Choroszman

7

STALLE RADZIECKIE  
Z KOŚCIOŁA ŚW. JANA  
W GDAŃSKU Z 1672 R.  
Aleksandra Pawlińska

## XIX WIEK

11

IKONOGRAFIA OBRAZU  
MAURycEgo GOTTlIEBA  
*CHRySTUS PRZED SĄDEM*  
Monika Czekanowska

## XX WIEK

15

OD GRUPY CZWARTEJ  
DO KERAMOSU - ROZMOWA  
Z MARTĄ PODOSKĄ-KOCH  
Magdalena Latawiec

20

KWIEKULIK - JERZY  
TRUSZKOWSKI - PIOTR  
KRZYSZTOFIK  
Piotr Krzysztofik

22

ŚWIEŻOŚĆ DZIECIĘCIA  
- O ŁODZI KALISKIEJ...  
Katarzyna Kaczmarek

25

SZTUKA W SIECI  
CZYLI NET ART  
Bartłomiej Gutowski

30

JERZY NOWOSIELSKI  
I PAUL EVDOKIMOV  
O SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ  
Paweł Kęska

## RECENZJE

34

MICHAŁ JANOCHA  
*UKRAIŃSKIE I BIAŁORUSKIE IKONY  
ŚWIĄTECZNE W DAWNEJ  
RZECZYPOSPOLITEJ*  
Bartłomiej Gutowski

37

EWA ZAPOLSKA  
*CNOTY TEOLOGALNE I KARDYNALNE*  
Magdalena Latawiec

39

BIBLIOGRAFIA PUBLIKACJI  
PROF. DR. HAB. ZBIGNIEWA BANI  
I WYKAZ PRAC NAUKOWYCH,  
KTÓRYCH BYŁ PROMOTOREM

41

SPAWOZDANIE Z DZIAŁALNOŚCI KOŁA  
NAUKOWEGO STUDENTÓW HISTORII  
SZTUKI UKSW W ROKU 2001

PISMO KOŁA NAUKOWEGO STUDENTÓW HISTORII SZTUKI UNIwersYTU KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO



Opieka naukowa: prof. dr hab. Zbigniew Bania  
Konsultacja: prof. dr hab. Andrzej K. Olszewski  
Redakcja: Bartłomiej Gutowski, Piotr Janowczyk  
Opracowanie graficzne: Piotr Janowczyk, Bartłomiej Gutowski  
Kontakt z redakcją: tel.: 668 95 48, 0501 765 263, [artifex@free.art.pl](mailto:artifex@free.art.pl)  
Artifex w Internecie: <http://free.art.pl/artifex>  
Redakcja zastrzega sobie prawo wprowadzania zmian w otrzymanych tekstach.

Wydane dzięki dofinansowaniu przez Samorząd Studencki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego

# EPITAFIUM Z KOŚCIOŁA ŚW. KATARZYNY W GDAŃSKU<sup>1</sup>

Marcin Choroszman

**W trakcie zbierania materiałów ustaliłem, że zarówno pomnik żony grafa von Borcke jak i epitafium z Gdańska są dziełami tego samego artysty, Wilhelma Chrystian Meyera urodzonego w 1726 roku w Gotha, zmarłego 10 grudnia 1786 roku w Berlinie.**

Jan Heweliusz urodził się 28 stycznia 1611 roku w Gdańsku, powszechnie znany jest przede wszystkim jako wybitny astronom. Jednakże po poznaniu jego biografii zadziwia fakt, jak wieloma dziedzinami nauki i sztuki zajmował się zasiadając jednocześnie w radzie starego miasta i zarządzając browarami. Pochodził z rodziny, która około 1580 roku wyemigrowała z okolic Bremy osiedlając się w Gdańsku. Rodzice astronoma, matka Kunegunda z domu Hecker oraz ojciec Abraham oddali go na naukę do gdańskiego gimnazjum, następnie w celu doskonalenia języka polskiego Heweliusz wyjechał do Grudziądza. Po powrocie do Gdańska kontynuował naukę pod okiem Piotra Crügera, który zachęcił go do zajęcia się astronomią. W 1630 Heweliusz opuścił Gdańsk udając się do Lejdy gdzie przez cztery lata studiował prawo, po powrocie od 1641 roku był ławnikiem a od 1651 zasiadał w radzie starego miasta, poświęcając się pracy i nie opuścił Gdańska aż do śmierci. Efektem obserwacji Heweliusza było dziewiętnaście prac wydanych w jego własnej drukarni w latach 1647-70 oraz siedemnaście artykułów opublikowanych w okresie 1671-1683. W 1647 roku powstaje najsłynniejsza praca Heweliusza „*Selenographia*” zawierająca rewolucyjne, jak na owe czasy, wyniki obserwacji księżycy, ilustrowana rycinami wykonanymi przez astronoma. W uznaniu odkryć Heweliusz w roku 1664 zostaje przyjęty do Królewskiego Towarzystwa Naukowego w Londynie, a w roku 1666 do paryskiego Towarzystwa Naukowego. Wszechstronność zainteresowań astronoma była niechwytała: zajmował się snycerką, rytownictwem, budową urządzeń obserwacyjnych, prowadził drukarnie i siedem browarów. Jego dom odwiedzali tacy naukowcy jak Halley zachwycony dokładnością pomiarów Heweliusza dokonywanych bez użycia lunet — jedynie instrumentami przeciernikowymi. Wspierany finansowo przez Ludwika XIV gościł w swym obserwatorium należącem do najlepszych w Europie Jana Kazimierza. Wielkim ciosem po którym już nigdy w pełni nie powrócił do pracy był pożar, który 26 września 1676 strawił dom i obserwatorium astronoma. Jan Heweliusz zmarł 28 stycznia 1687.

Dotychczasowa literatura dotycząca zarówno Jana Heweliusza jak i gdańskich epitafiów jedynie wspomina o epitafium astronoma umieszczonym w kościele św. Katarzyny w Gdańsku. W publikacjach W. Drosta, E. Rybki, K. Cieślak i H. Targosz<sup>2</sup> zawarte są informacje sygnalizujące pewne problemy

dotyczące epitafium. Najwięcej danych dotyczących pochówku Jana Heweliusza dostarcza opracowanie wyników badań grobu astronoma prowadzonych przez A. Zbińskiego. Niestety po analizie zawartych w tej publikacji informacji należy odrzucić tezę autora jakoby istniało wcześniejsze epitafium wykonane z drewna, a poprzedzające realizację Meyera<sup>1</sup>. Tekst który Zbiński przytacza jako inskrypcje z wcześniejszego epitafium w rzeczywistości jest napisem umieszczonym na rewersie medalu, który w 1687 roku wybił Johan Hölm na cześć Jana Heweliusza<sup>4</sup>.

Już na osiemnaście lat przed śmiercią w roku 1659 Jan Heweliusz zadbał o miejsce swego wiecznego spoczynku zamawiając płytę nagrobną z importowanego marmuru belgijskiego opatrzoną cytatem biblijnym oraz kartuszem herbowym. Świadczy o tym data znajdująca się u dołu płyty<sup>3</sup>. Kamień ten wykonany jeszcze za życia wybitnego astronoma umieszczony został na rodowej kwaterze wykupionej w kościele św. Katarzyny w Gdańsku.

Płyta nagrobna astronoma Jana Heweliusza została odnaleziona 17 lipca 1985 roku przez A. Zbińskiego, podczas kompleksowych badań archeologiczno-antropologicznych prowadzonych w prezbiterium kościoła św. Katarzyny w Gdańsku<sup>5</sup>. Wszystkie opracowania do roku 1985 nie zawierały informacji na temat płyty gdyż była ona zasłonięta przez drewniany podest ołtarza głównego. Dopiero po usunięciu dwumetrowej warstwy gruzu pochodzącego z zawalonych sklepień oraz resztek zniszczonego wyposażenia odsłonięto znacznie już uszkodzoną płytę.

Płyta znajduje się bezpośrednio pod pierwszym, północnym filarem prezbiterium, jej wymiary to: 262 x 175 x 28 cm. Wykonana została z czarnego, dolomitowego, ziarnistego marmuru pochodzenia belgijskiego. Na skutek działań wojennych w 1948 roku nastąpiło zawalenie sklepień prezbiterium, co z kolei spowodowało znaczne jej zniszczenie. Pęknięcia w kilku miejscach przechodziły przez całą grubość, a prawy dolny róg był całkowicie odłamany i przemieszczony. Brakowało również kartusza herbowego pierwotnie wykonanego prawdopodobnie w technice odlewu lub, jak przypuszcza A. Zbiński, grawerunku na płycie metalowej. Pomimo tak rozległych zniszczeń wszystkie inskrypcje nadal są w pełni czytelne. W 1986 roku z inicjatywy Konserwatora Zabytków Miasta Gdańska Bartłomiej



Epitafium Jana Heweliusza z kościoła św. Katarzyny w Gdańsku



Tekst inskrypcji z epitafium Jana Heweliusza

Rejmanowski przeprowadził konserwację płyty a kartusz herbowy został uzupełniony zaś przez Stanisława Wyrostka. Kartusz ów został zrekonstruowany na podstawie ryciny zamieszczonej w monografii rodu Hewelcke. W polu i na klejnocie znajduje się wizerunek żurawia stojącego na lewej nodze a w prawej trzymającego okrągły kamień. Za trafnością rekonstrukcji herbu w tej postaci przemawia kilka faktów: poczynając od 1641 roku Heweliusz jako rajca staro miejski posługiwał się właśnie herbem przedstawiającym żurawia, również na fasadzie jednej z jego kamienic umieszczony był wizerunek żurawia. W pracach Heweliusza publikowanych w latach 1654-1685 kilkakrotnie pojawia się wineta tytułowa o charakterze emblematycznym rytowana przez Allena wg rysunku A. Boya, której jednym z elementów jest żuraw. Symbolika tego przedstawienia jest jednoznaczna, mamy tu do czynienia ze swego rodzaju emblemem ilustrującym wytrwałość i czujność jako cechy właściwych dobremu obywatelowi miasta<sup>8</sup>. Ostatecznym dowodem na to, że ród Hewelcke posługiwał się wizerunkiem żurawia jako herbem jest płyta nagrobna rodziny Hewelcke z Krokowej<sup>9</sup>.

Powyżej centralnie umieszczonego kartusza, we wklęsłym polu powstałym na skutek wybrania materiału, widnieje napis wykonany gotyką czcionką. Jedynie pierwszy wers zawierający imię i nazwisko astronoma został wyróżniony przez zastosowanie antykwy.

H: Johan Hewelcke  
Selig seind die Todten  
Die im Herren Sterben  
Offenb: 14 Cap.

Cytat ten pochodzi z 14 rozdziału Apokalipsy św. Jana wg biblii M. Lutra. Poniżej kartusza umieszczony jest napis:

Anno 1659 / No 13.

Epitafium Jana Heweliusza zostało umieszczone na północnym filarze prezbiterium kościoła św. Katarzyny w Gdańsku, bezpośrednio nad płytą nagrobną określającą miejsce pochówku astronoma i jego rodziny<sup>10</sup>. Jego kompozycja epitafium składa się z dwóch odrębnych części: konsoli i spoczywającego na niej obelisku oraz baldachimu z kotarą wieńczącego całość. Podstawą kompozycji epitafium jest konsola wykonana z jasno szarego marmuru. Prostokątny parapet stanowi zwieńczenie konsoli, której cokół zwięża się ku dołowi przechodząc w formę wklęsła — wypukłą, zamkniętą od dołu przez zawieszoną na osi kompozycji szyszkę. W centralnym miejscu konsoli umieszczony jest ołowiany, pozłocony odlew instrumentów astronomicznych (cyrkiel, luneta, model sfery niebieskiej, sekstant) przepasanych szarfą, która w górnej części, za pomocą kokardy, jest przytwierdzona do cokołu konsoli. Po bokach kompozycji składającej się z instrumentów w okrągłych niszach, symetrycznie osadzone są dwie rozetki zdobione moty-

wem roślinnym wykonane z białego marmuru. Na środku konsoli ustawiony jest obelisk z ciemnego, czerwonego marmuru. Obelisk ten o podstawie prostokąta, ścięty w górnej partii, ustawiony jest dłuższym bokiem równoległym do filara na którym zawieszony jest epitafium. W środkowej strefie obelisku przytwierdzony jest owalny medalion wykonany z białego marmuru. W polu medalionu w technice wypukłego reliefu zostało odtworzone popiersie Jana Heweliusza ukazanego w lewym półprofilu. Na obrzeżach medalionu znajduje się inskrypcja wykonana pozłoconymi kapitalikami:

NAT. AO MDCXI. / DENAT. AO MDCLXXXVII.

Poniżej medalionu znajduje się biała, marmurowa tablica inskrypcyjna w formie leżącego prostokąta. Na tablicy widnieje inskrypcja wykonana tym samym krojem liter co na medalionie:

IOHANNI HEVELIO  
EA QVAE TANTO DEBETUR VIRO  
PIETATE  
DAN. GOTTL. DAVISSON  
MDCCLXXX

Zarówno medalion jak i tablica ujęte są po bokach girlandą z liści laurowych, która zawieszona na kokardzie, powyżej medalionu, spływa symetrycznie na konsolę. Na konsoli, po bokach obelisku jak i na jego ściętym szczycie umieszczone są trzy urny o formach antycznych. Obydwie urny stojące na konsoli, poniżej wylewów są opasane tkaniną, natomiast urna ustawiona na obelisku posiada pomiędzy uchemi przecigniętą tkaninę której końce luźno zwisają po bokach naczynia.

Epitafium zwieńczone jest obłokiem chmur przez które przezierają się promienie światła. Poniżej do filara przytwierdzony jest niewielki półkolisty baldachim wykonany z drewna polichromowanego na czarno. Do baldachimu upięta jest kotara o dwóch połach, których brzegi ozdobione są pozłacanym obszyciem. Na środku baldachimu zwisają dwa sznury. Poły kotary rozchylają się, zahaczone o owalne kołpaki tworzą namiot okrywający obelisk i konsolę. Powierzchnia filaru ograniczona kotarą została pokryta ciemno czerwoną farbą.

Po raz pierwszy w sztuce polskiej nagrobek w formie obelisku połączony z medalionem portretowym odnajdujemy w twórczości Santi Guccio<sup>11</sup>. Należy podkreślić, iż nie on pierwszy odwołuje się do formy antycznego obelisku jako części składowej epitafium bądź pomnika. Najwcześniejszą realizacją tego rodzaju jest pomnik Agostino i Sigismonda Chigi w Santa Maria del Popolo w Rzymie zrealizowany przez Bernardina da Viterbo pod nadzorem Lorenzo Lottiego w roku 1522<sup>12</sup>. Właśnie Rafael, który był autorem projektu powstałego w 1514 roku jako pierwszy wykorzystał antyczny obelisk do upamiętnienia zasług osoby zmarłej. Niestety ten typ nagrobka nie przyjął się we Włoszech<sup>13</sup>. Również w Polsce, poza kilkoma wyżej wymienionymi zabytkami, nie odnajdziemy przykładów, będących kontynuacją nagrobka, którego głównym elementem jest piramida. Po latach przerwy do koncepcji Santi Guccio nawiązują swą formą (portret medalionowy, wazy płonące, obelisk) krakowskie nagrobki z kościoła Bernardynów Bogusława Lubieńskiego (zm. 1730 r.), Teresy i Józefa Michałowskich (zm. 1747 r.)<sup>14</sup> oraz Henryka Gotfryda von Spaetgen we Wrocławiu<sup>15</sup>.

Epitafium Jana Heweliusza zawiera trzy podstawowe elementy o znaczeniu symbolicznym: urny, baldachim i obelisk. Należy przypomnieć że epitafium zostało ufundowane wiele lat po śmierci Heweliusza jako apoteoza wielkiego uczonego i artysty a nie Rajcy miejskiego czy też zamożnego mieszczanina. Z tego właśnie względu inskrypcja umieszczona na obelisku została ograniczona do minimum. Dodatkowe informacje o życiu wielkiego naukowca potraktowano jako zbędne z uwagi na sławę jego odkryć i dokonań. Twórca pomnika świadomie zaniechał umieszczenia dodatkowej

tablicy inskrypcyjnej zastępując ją instrumentami astronomicznymi, które znajdując się poniżej obelisku stanowią podstawę i fundament chwały oraz sławy Jana Heweliusza, będąc jednocześnie narzędziami jego pracy.

Zastosowanie obelisku dla upamiętnienia wielkiego naukowca jest jak najbardziej zrozumiałe gdyż od starożytności symbolika obelisku, piramidy (która treściowo była utożsamiana z obeliskiem) nie uległa zmianie. Obelisk był odbierany jako symbol chwały, pełni blasku z niej wynikającej, w *Ikonologii* Rippy odnajdziemy go jako symbol chwały książęcej umieszczony na medalu Hadriana<sup>16</sup>. Na przestrzeni wieków do tego podstawowego znaczenia obelisku stopniowo dodawano inne, staje się on synonimem wieczności, pamięci o zmarłym wiecznie żywej, jego wiecznego tryumfu<sup>17</sup>.

W twórczości samego Heweliusza odnajdujemy obelisk jako symbol wiedzy o gwiazdach (*Sideralis scientiae monumentum*). *Frontispis Machinae coelestis pars prior* (Gdańsk 1673) zawiera figuralną kompozycję alegoryczną, autorstwa samego Heweliusza. W tle umieszczony został obelisk na którego powierzchni znajduje się sześć emblematów oplecionych wicią laurową. Do grafiki został dołączony opis, w którym Heweliusz tłumaczy znaczenie obelisku: u podstawy obelisku umieszczony jest zarys czaszki jako siedziby mózgu i podpis „Acutissimo” gdyż umysł astronoma powinien być bystry. Powyżej umieszczono wyobrażenie oka i podpis „Lynceo” — astronom powinien odznaczać się rysim wzrokiem. Powyżej znajduje się wyobrażenie pługa oraz napis „Indefesso” — konieczność niestrudzonej pracy. Ponad pługiem znajduje się ikona wyobrażająca serce i napis „Constantissimo”, jako symbol stałości i kontynuowania obserwacji bez względu na przeciwności. Najwyżej został umieszczony napis „Investigatur” (w domyśle *astra*) całość wieńczy gwiazda<sup>18</sup>.

Forma obelisku ze względu na swoją symbolikę staje się bardzo popularna szczególnie w dobie sentymentalizmu i romantyzmu jako sposób upamiętnienia znanych obywateli, poetów, postaci z życia publicznego, bohaterów narodowych. Przykładem takiego wykorzystania piramidy może być obraz Caspara Davida Friedricha *Grobowce bojowników o wolność 1812*. Gdzie na tle skalnej ściany znajdują się sarkofagi oraz obelisk na którego cokole widnieje napis dedykujący go szlachetnemu młodzieńcowi, zbawcy ojczyzny.

Typowe dla nagrobków wazy płonące w przypadku epitafium Jana Heweliusza zastąpiono urnami, które ustawione po bokach oraz na ściętym szczycie obelisku tworzą wraz z nim kompozycję wyraźnie antykizującą. Nie są one, jak w przypadku waz płonących, atrybutem miłości do Boga, czy miłości zwyciężającej śmierć. Epitafium poprzez brak jakichkolwiek treści religijnych jest w swej formie zbliżone do pomnika, co stanowi wyraźny kontrast z płytą nagrobną astronoma, która została opatrzona biblijnym cytatem. Jedynym elementem o treściach eschatologicznych kompozycji epitafium jest baldachim i jego zwieńczenie w postaci promieni światła przebijających się przez chmury. Jednakże element ten pierwotnie nie zamierzony został dodany przez D. G. Davissona w 1781 roku jak podaje Bernoulli jedynie w celu optycznego powiększenia epitafium<sup>19</sup>.

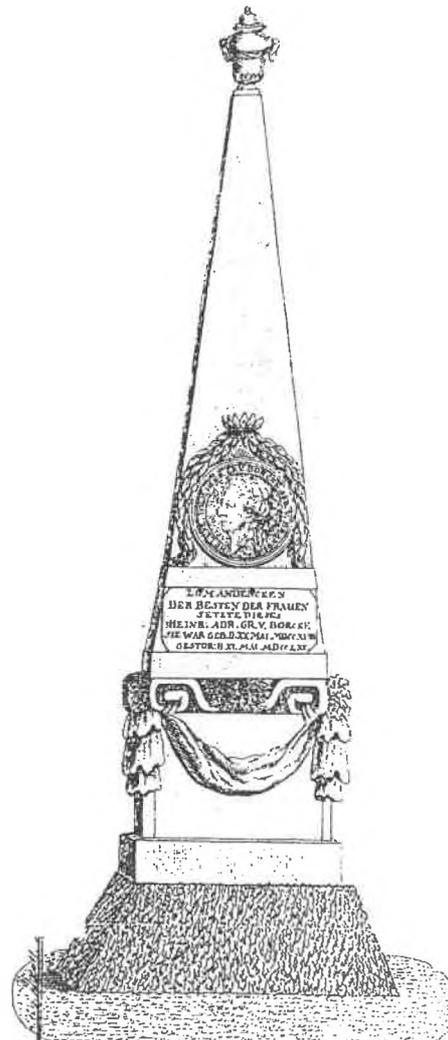
Fundacja epitafium Jana Heweliusza nie była związana z żadnym zapisem testamentowym<sup>20</sup>, nie była też inicjatywą rodziny astronoma. Pomysłodawcą i zapewne współautorem projektu epitafium był Johan Bernoulli podróżnik, matematyk i astronom, który podczas swego pierwszego pobytu w Gdańsku grób Heweliusza i rozczerował się widokiem jedynie skromnego kamienia nagrobnego. Po nawiązaniu kontaktu z prawnikiem astronoma Danielem Gottliebem Davissonem zaproponował uczczenie pamięci wielkiego uczonego należnym mu pomnikiem. Jest wielce prawdopodobne, że koncepcja epitafium jest dziełem Johana Bernoulliego. W literaturze dotyczącej epitafium Jana Heweliusza jego twórca funkcjonuje jako rzeźbiarz Meyer z Berlina, żadna z publikacji nie po-

daje bliższych danych na temat autora epitafium, pozwalających jednoznacznie określić, który z rzeźbiarzy o nazwisku Meyer czynny około roku 1780 był wykonawcą gdańskiego epitafium.

W trakcie zbierania materiałów ustaliłem, że zarówno pomnik żony grafa von Brocke jak i epitafium z Gdańska są dziełami tego samego artysty. Wilhelma Chrystian Meyera urodzonego w 1726 roku w Gotha, zmarłego 10 grudnia 1786 roku w Berlinie. Kształcił się w pracowni swojego brata Fryderyka Eliasza starszego. Od 1761 czynny był w Berlinie, został mianowany na dyrektora tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Pośród wielu realizacji nagrobków jest on autorem pomnika żony grafa von Borcke<sup>21</sup>. Relacje Bernoulliego (który odwiedził berlińską pracownię Meyera) oraz podobieństwo formalne jak i czas powstania pozwalają określić Wilhelma Meyera jako twórcę epitafium Jana Heweliusza.

Epitafium Jana Heweliusza nie jest jedynym, które odnajdujemy we wnętrzu kościoła św. Katarzyny, będącego przez wieki nekropolią rajców starego miasta podkreślając na równi z ratuszem staromiejским ich niezależność i odrębność od rady głównego miasta.

Pomnik astronoma pod względem chronologicznym jest najmłodszą realizacją pośród epitafiów znajdujących się w prezbiterium kościoła św. Katarzyny w Gdańsku. Jego odrębność stylowa, a co za tym idzie niezwykłość, jest wynikiem myśli filozoficznej i postaw które dominowały w Europie po roku 1740. Właśnie około połowy XVIII wieku w Europie pojawiają się pierwsze zwiastuny sentymentalizmu, na bazie tego prądu myślowego pojawia się



Pomnik żony grafa von Borcke autorstwa Wilhelma Chrystiana Meyera

zjawisko w literaturze określane jako „romantyka pomnika i pamiętki”<sup>22</sup>. W 1915 r. G. F. Hartlaub jako pierwszy zaproponował termin Denkmalsromantik. Podłożem tego zjawiska był szeroko pojęty kult ludzi znanych i sławnych. Po roku 1740 można zaobserwować nagły wzrost zainteresowania miejscami pochówku osób znanych, co ciekawe kult ten w tym samym stopniu objął miejsca autentyczne jak i te nie mające najmniejszego związku z osobą zmarłą.

W 1574 roku zostaje wydana praca S. Rybischa *Monumenta sepulcrorum cum epigraphis* ilustrowana rycinami Tobiasza Frenfta. Publikacja ta jest pierwszym graficznym cyklem propagującym kult grobowców wielkich uczonych doby humanizmu. Stanowi ona rodzaj przewodnika opisującego miejsca warte odwiedzenia ze względu na osoby które w nich spoczywają. W ten sposób powstał nurt, który ze zdwojoną siłą odżywa w połowie wieku XVIII wraz ze wzrostem popularności „grands tours”.

W drugiej połowie wieku XVIII rozpowszechnia się pogląd, że pochówek powinien być umieszczony na zewnątrz kościoła, że pochówek powinien być umieszczony na zewnątrz kościoła, a sam grób zaleca się wykonywać z możliwie nietrwałych materiałów aby w ten sposób przyspieszyć rozkład ciała<sup>23</sup>. Rezultatem takiego rozumowania były pochówki umieszczane na zewnątrz świątyni w specjalnie zaaranżowanym krajobrazie. Za przykład może posłużyć pierwszy z pochówków o charakterze heroiczno-sentymentalnym. Jean Jaques Rousseau w roku 1778 został pochowany na wyspie obsadzonej topolami w parku krajobrazowym Ermenonville, jego ciało spoczęło w stylizowanym na antyczny sarkofagu. Miejsce to było bardzo chętnie odwiedzane przez miłośników podróży sentymentalnych. Peregrynacje o charakterze sentymentalnym odbywane do miejsc autentycznych jak i symbolicznych związanych ze sławnymi postaciami historycznymi spowodowały, że grób umieszczony w ogrodzie jest chętnie powielanym schematem w założeniach ogrodowych całej Europy.

Sentymentalizm sprzyja wznoszeniu fontann, źródeł sytuowanych obok kenotafów jako pomników upamiętniających wybitne postacie. W tym okresie następuje rozwój ikonografii świeckiej szczególnie w Niemczech gdzie malarstwo tworzy fikcyjne pomniki dla upamiętnienia wybitnych mieszczan. Za przykład może tu posłużyć pomnik Chrystiana Gellerta uwieczniony przez Daniela Cho-

dowieckiego<sup>24</sup>. Już w pejzażach Pussina odnajdujemy arkadyjskie grobowce, materialne dowody życia wielkich bohaterów, pomniki głoszące ich chwałę. W ten sposób został zapoczątkowany przez Pussina nowy gatunek malarstwa XVIII wieku niezwykle modny wśród arystokracji angielskiej a później wśród mieszczaństwa niemieckiego.

Szlak Johana Bernoulliego podróżującego po całej Europie prowadził przez miejsca warte odwiedzenia właśnie ze względu na znane postacie, które z nimi były związane. Jest więc zupełnie zrozumiałe, że po przybyciu do Gdańska podjął on próbę odnalezienia pomnika wielkiego astronoma. Właśnie Bernoulliemu zawdzięczamy powstanie epitafium Jana Heweliusza w formie, w której możemy je dzisiaj oglądać. To on będąc inicjatorem całego przedsięwzięcia czuwał nad jego realizacją aż do końca. Bernoulli w swych wspomnieniach zamieścił osobny rozdział dotyczący grobu Heweliusza i okoliczności powstania epitafium. Opuszczając Gdańsk jeszcze w trakcie prac nad nim zażyczył sobie aby po jego ukończeniu przesłano mu rycinę gotowego już dzieła. Bernoulli będąc pod wrażeniem pomnika dłuta Meyera, który miał okazję podziwiać w posiadłości grafa von Borcke koło Stargardu gdzie zatrzymał się podczas pierwszej podróży do Prus<sup>25</sup>, zamówił w jego Berlińskiej pracowni niemal identyczne epitafium. Pomnik żony grafa von Borcke był klasycznym przykładem realizacji należącej do nurtu sentymentalnego, spełniając wszystkie założenia tego gatunku: odwoływał się do antyku poprzez formę obelisku, był kenotafem, nie zawierał opisu zasług i dokonań osoby zmarłej traktując ją jako powszechnie znaną<sup>26</sup>. Pomnik był umieszczony na zamknięciu alejki stanowiącej oś całego założenia parkowego rezydencji.

W epitafium Jana Heweliusza wyraźnie dostrzegamy połączenie dwóch przeciwstawnych sobie nurtów: świeckiego właściwego pomnikowi, którego celem jest upamiętnienie osoby zmarłej ze względu na jej osiągnięcia naukowe, oraz funkcji religijnej jaką pełni epitafium umieszczone w prezbiterium świątyni. Dysonans ten pogłębia się jeszcze bardziej poprzez świadome zwrócenie podobizny zmarłego (przedstawionego na medalionie w lewym pół profilu) w stronę przeciwną do ołtarza. Brak jest więc niezwykle ważnego elementu jakim była adoracja przez zmarłego krzyża czy też ołtarza<sup>27</sup>.

kontakt z autorem tekstu pod adresem  
marcinchoroszman@wp.pl

<sup>1</sup> Tekst powstał na proseminarium *Sztuka Gdańska XVI-XVIII w.* pod kierunkiem ks. dr Janusza Nowińskiego.

<sup>2</sup> A. Zbierski, *Wyniki badań grobu Jana Heweliusza w: „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”*, 1991, nr 2, s. 53-169.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Rycina medalu i jego opis zamieszczona jest w *Erleutertes Preussen oder Auserlesene Anmerkungen*, t. 2, Königsberg 1725, s. 265.

<sup>5</sup> U dołu płyty umieszczony jest napis „Anno 1659 / No 13”.

<sup>6</sup> A. Zbierski, dz. cyt.

<sup>7</sup> Również dokumentacja przygotowana przez W. Drosta nie zawiera żadnych informacji na temat płyty nagrobnej.

<sup>8</sup> K. Targosz, *Jan Heweliusz — uczony artysta*, Wrocław 1986, s. 67.

<sup>9</sup> Płyta z zachowaną kompletną inskrypcją i datą 1812 oraz kartuszem herbowym zawierającym w polu żurawia została odnaleziona na przykościelnym cmentarzu w miejscowości Krokowa.

<sup>10</sup> A. Zbierski podczas badań prowadzonych w 1985 roku stwierdził, że w kwaterze oznaczonej płytą nagrobną Jana Heweliusza oprócz astronoma spoczywali następujący członkowie jego rodziny: druga żona Elżbieta z domu Koppmann, druga córka Julianna Renata Hindrickson oraz wnuczka Joanna Elżbieta Hindrickson. Zbierski, dz. cyt.

<sup>11</sup> Jako przykład tego rodzaju realizacji mogą posłużyć nagrobki: Galeazzo Gucciardinięgo, Barbary i Mikołaja Korycińskich, Bartłomieja Nieszczyckiego, Goszczyńskiego.

<sup>12</sup> Por. Z. Hornung, *Rodowód artystyczny twórczości rzeźbiarskiej Santi Guccio*, w: „Biuletyn Historii Sztuki”, 1962, XXIV, str. 227-230.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, T. 4, Miasto Kraków, cz. 4, Kazimierz i Stradom - kościoły i klasztory, I, pod red. Izabelli Rejduch-

Samkowej i Jana Samka, 1987, s. 19, il. 758, 757.

<sup>15</sup> Por. C. Ripa, *Ikonologia*, Kraków 1998, 18-19.

<sup>16</sup> E. Zakrzewska, *Pomnik nagrobny Henryka Gotfryda von Spaetgena we Wrocławiu interpretacja treści*, w: „Rocznik Sztuki Śląskiej”, 1976, s. 178-183.

<sup>17</sup> Por. Białostocki w: *Sarmatia artistica*, s. 118.

<sup>18</sup> Targosz 1986, dz. cyt., s. 69-70.

<sup>19</sup> *Aus einem Schreiben aus Danzig vom 3-ten April vernehme ich, dass Hr D. G von Davisson, von einem geschickten Bildschnitzer aus Wien, ein holzernes Baldachim zu diesem Monumente verfestigen lasst, weil es in der grossen Kirchen etwas klein in die Augen fällt*, Bernoulli *Reisen durch Brandenburg, Pomern, Preussen, Curland, Russland und Polen den Jahren 1777 und 1778*, Leipzig 1779, s. 407.

<sup>20</sup> Heweliusz już na 18 lat przed śmiercią zadbał o miejsce swego pochówku zakupując płytę nagrobną.

<sup>21</sup> Por. *Allgemeines lexikon der Bildenden Kunstler*, t. 2<sup>4</sup> Leipzig 1930, str. 496, 497.

<sup>22</sup> S. Michalski, S. Rybischa i T. Frenfta, *Monumenta Sepulcrorum cum Epigraphis*, w: *O ikonografii świeckiej doby humanizmu*, Warszawa 1977, s. 156.

<sup>23</sup> Por. J. Białostocki, *Płec śmierci*, Gdańsk 1999, s. 123.

<sup>24</sup> Por. tamże.

<sup>25</sup> Wizytę w posiadłości grafa von Borcke J. Bernoulli opisuje w trzecim tomie swoich wspomnień z podróży, załączając rycinę przedstawiającą posiadłość oraz pomnik. Por. Bernoulli, dz. cyt.

<sup>26</sup> Stąd pojawia się lakoniczna inskrypcja dedykacyjna: „Zum andencken der Besten Der Frauen Setze dieses”.

<sup>27</sup> Co obserwujemy w przypadku epitafiów Bahrów czy Ligzów.

# STALLE RADZIECKIE Z KOŚCIOŁA ŚW. JANA W GDAŃSKU Z 1672 R.<sup>1</sup>

Aleksandra Pawlińska

W północnej części prezbiterium kościoła Mariackiego w Gdańsku stoją, wydobyte przed kilku laty z muzealnego magazynu, stalle wykonane w 1672 roku dla rady protestanckiego kościoła św. Jana. Są dobrze zachowane, brakuje tylko zwieńczenia baldachimu, dekorowanego obrazem *Bracia Józefa proszący w Egipcie o zboże* (obecnie przechowywany w jednej z północnych kaplic kościoła Mariackiego) oraz fragmentu ornamentu wieńczącego jego prawy bok<sup>2</sup>. Drzwiczki stall z wizerunkiem Chrystusa Zmartwychwstałego zostały odrestaurowane.

Stalle, o ciekawej ikonografii (prócz wymienionych obrazów zawierają przedstawienia Patriarchów Izraela i niewiast izraelskich) oraz bogatej dekoracji snycerskiej, stanowią temat pracy mającej na celu pełną interpretację treści zabytku — stall wraz z obrazem oraz próbę poznania przyczyny jego oryginalnej budowy. Dlatego pierwsza część artykułu jest poświęcona organizacji przestrzeni we wnętrzu kościoła protestanckiego i usytuowania w nim tylko stall, ale wszelkiego rodzaju ław stałych, również tych na emporach.

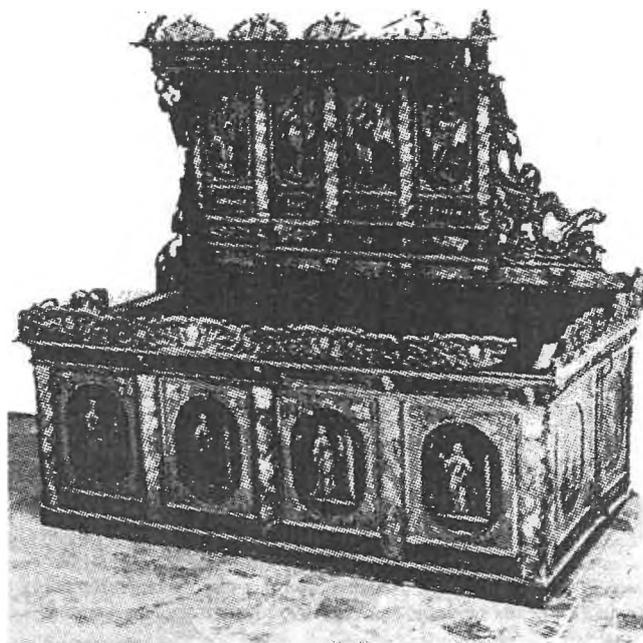
## Stalle we wnętrzu świątyni protestanckiej

Jednym z czynników odróżniających wnętrze kościoła protestanckiego od katolickiego jest bardzo wiele ław usytuowanych zarówno na posadzce, jak i na emporach obiegających świątynię. Wpływ na ich rozmieszczenie miało wiele przyczyn, zarówno ideowych, jak i praktycznych.

W średniowieczu nie znano stałych ław wypełniających całe wnętrze kościoła. Miejsca siedzące w świątyni mogły zajmować jedynie osoby uprzywilejowane — duchowieństwo, władcy i patroni kościoła, a u schyłku średniowiecza również patrycjusze i członkowie cechów czy bractw. Jednak ławy tych ostatnich znajdowały się w kaplicach lub przy ołtarzach bocznych fundowanych przez stowarzyszenia<sup>3</sup>.

Dla Lutra najważniejsze w dyspozycji wnętrza kościoła protestanckiego stało się takie jego uporządkowanie, by zjednoczyć gminę poprzez nabożeństwo. Dlatego należało zapewnić wszystkim stałe miejsca. Miały duże znaczenie nie tylko dlatego, że pomagały zapanować nad tłumem wiernych, ale przede wszystkim pozwalały *circumsedentes* ukierunkować na centralne punkty w kościele. W świątyni protestanckiej, tak jak w katolickiej, najważniejszymi sprzętami liturgicznymi są ołtarz, chrzcielnica i ambona. One więc miały skupić szczególną uwagę wiernych ze względu na odbywające się przy nich czynności liturgiczne.

Kalwin głosił powrót do apostołskiej tradycji Ostatniej Wieczerzy. Z tej przyczyny wydzielono w świątyni dwie



Stalle radzieckie z kościoła św. Jana w Gdańsku

przestrzenie: przestrzeń Wieczernika i przestrzeń kaznodziejską. W centrum Wieczernika znajdował się ołtarz, natomiast w przestrzeni kaznodziejskiej najważniejsza była ambona, która zdobyła szczególnie uprzywilejowaną pozycję ze względu na nacisk, jaki położył Luter na głoszenie Słowa Bożego. Ważne stało się więc, by wierni ze swych miejsc dobrze widzieli zarówno kazalnicę, jak i ołtarz. Zasadę tę wykorzystano we wnętrzu gotyckiego kościoła w Emden przejętego przez protestantów w 1520 r. Pośrodku prezbiterium ustawiono długi stół, przy którym wierni otrzymywali tzw. „siedzącą komunie” (*sitzende Kommunion*). Kazalnicę usytuowano przy filarze środkowego przęsła nawy głównej, a wokół niej rozmieszczono ławki dla wiernych<sup>4</sup>. Taki sposób ustawienia ambony był najbardziej popularny w świątyniach protestanckich, gdyż z prawie każdego miejsca w kościele można było dobrze widzieć i słyszeć kaznodzieję<sup>5</sup>.

Rozmieszczenie siedzisk w świątyniach protestanckich odzwierciedlało „społeczną topografię” danej gminy. W części wschodniej kościoła znajdowały się ławy dla osób najbardziej uprzywilejowanych, w zachodniej — dla najniższych stanem. Uwidaczniał się więc podział na przedstawicieli władzy, duchownych oraz pozostałych wiernych, których z kolei dzielono według płci i stanu cywilnego<sup>6</sup>.

Sposób wykonania ław informował o statusie społecznym ich użytkowników. Najbogatszymi, zwykle zamkniętymi stallami usytuowanymi w pobliżu ołtarza i ambony byli wyróżniani, poza duchownymi, także członkowie Rady (*Rathstuhl*), Ławy (*Schoppenstuhl*), wityrkusi (*Kirchenvaterstuhl*) oraz posiadacze tytułu doktorskiego (*Doctorstuhl*)<sup>7</sup>. Zwykle kobiety zasiadały z przodu, w pobliżu prezbiterium, a mężczyźni w głębi kościoła i na emporach. Wyróżniono też ławy dla panny młodej z druhami (*Hohzeistuhl*) czy też dla kobiet uczestniczących w pogrzebie członka rodziny (*Trauerstuhl*); siedziska te miały oczywiście swe męskie odpowiedniki. Tuż przy chrzcielnicy znajdowały się ławy dla dzieci. Na ławeczce najbliższej chrzcielnicy (*Taufstuhl*) kładziono niemowlęta oczekujące na chrzest. W świątyniach protestanckich ustawiano ponadto ławy przeznaczone dla osób napiętnowanych przez gminę. Były więc ławy dla tych, którzy podlegali karom kościelnym (*Strafstuhl*) i ławy dla niezamężnych matek (*Hurenstuhl*)<sup>8</sup>.

Najbardziej efektowne, można by powiedzieć elitarne, były modne w XVIII wieku łoże przeznaczone dla osób prywatnych (*Betstuben*), takie jak np. w Kliczkowie na Śląsku — oszlone od strony kościoła, o ścianach dekorowanych malowidłami, w późniejszych czasach także specjalnie ogrzewane<sup>9</sup>. Równie wytworne były łoże z gdańskiego kościoła św. Jana<sup>10</sup>.

Dekoracja stall czy ław miała wyróżniać swych użytkowników, często zawierała więc, poza herbami, przedstawienia figuralne — personifikacje cnót lub postacie biblijne. W demokratycznej gminie, gdzie wszyscy są równi wobec Boga, każdemu należy się miejsce siedzące. Pojawił się więc problem, jak zagwarantować dobre warunki uczestnictwa w nabożeństwie tym, dla których nie starczało miejsca w ławkach, ponieważ przestrzeń kościoła mogła pomieścić mniej ludzi siedzących niż stojących. Istniała m. in. możliwość obudowania ławkami nieużywanych ołtarzy bocznych<sup>11</sup>. Praktycznym rozwiązaniem okazały się odchylane siedzenia montowane przy ławkach (tzw. *Klappen*). Były w nie wyposażone m. in. stalle z kościoła Mariackiego w Gdańsku usytuowane pod Tablicą Dziesięciorga Przykazań (1615 r.)<sup>12</sup> oraz ławy pod wielkimi organami i w nawie głównej gdańskiego kościoła św. Jana<sup>13</sup>.

Najlepszym wyjściem pozwalającym na zwiększenie liczby miejsc siedzących stały się empory, znane w średniowieczu, ale dotąd przeznaczone dla elit. Są one elementem charakterystycznym dla wnętrza zboru protestanckiego. Empory protestanckie były dekorowane w różny sposób, w zależności od regionu, w którym powstawały. I tak ikonografia empor gdańskich podkreślała ich „demokratyczny” charakter — na ich dekorację składały się prawie wyłącznie programy biblijne. Empora z kościoła św. Jana w Gdańsku (lata sześćdziesiąte XVII w., obrazy w Muzeum Narodowym w Gdańsku) jest przykładem wykorzystania dekoracji dla stworzenia cyklu ilustracji Starego i Nowego Testamentu<sup>14</sup>. Na Śląsku natomiast, obok przedstawień nawiązujących do treści Piśma Świętego, bardzo licznie występowały programy heraldyczne, genealogiczne i stanowe. Na tym obszarze powstało wiele empor i łoż o parapetach zdobionych wyłącznie szlacheckimi herbami. Wyjątkowo liczny zespół trzydziestu dwóch herbów widnieje na przedpiersiu łoża kolatorskiej w Starym Zamku (ok. 1600). Ma on charakter systematycznego wywodu heraldycznego, tablicy pamiątkowej rodziny von Senitz<sup>15</sup>. Często empory miały wyłącznie dekorację ornamentalną. Zdarzało się, że gdy kościoły wyposażano jednocześnie w empory, łoże i ławy, dążono do unifikacji wzorów ornamentalnych, do dekoracyjnego zestrojenia całego wnętrza<sup>16</sup>. Finansowy ciężar zbudowania wypełniających cały budynek ław dla wiernych brały często na siebie same kościoły, które — sprzedając bądź wynajmując miejsca — uzyskiwały dodatkowe źródło dochodu<sup>17</sup>. Na ustawienie własnej ławy trzeba było otrzymać zezwolenie duchownych i wityrkusów<sup>18</sup>.



Stalle radzieckie z kościoła św. Jana w Gdańsku: usytuowanie w pierwotnym wnętrzu — dekoracja snycerska — próba interpretacji programu ikonograficznego

Stalle radzieckie z kościoła św. Jana w Gdańsku są dwuławowe (pierwsza ława na sześć osób, druga na pięć), zwieńczone baldachimem, wykonane z drewna dębowego, dekorowane snycerką i malowidłami o wymiarach: 420 x 355 x 205 cm. Przedpiersie i boki podzielone są marmuryzowanymi pilastrami na osiem kwater. Ponad pilastrami umieszczone są na przemian główki męskie i żeńskie, wyżej ornament chrząstkowo-małżowinowy z uskrzydłonymi główkami anielskimi. Między pilastrami na owalnych polach o wysokości 67 cm namalowanych jest *en grisaille* siedem postaci niewiast starotestamentowych, a na drzwiczkach przedstawiono ósmą postać — Chrystusa Zmartwychwstałego. Wszystkie osoby umieszczone są w niszach, w pozycji stojącej, są podpisane i trzymają atrybuty. Na zaplecku ławy umieszczono cztery obrazy o wysokości 89 cm, rozdzielone pilastrami, namalowane w owalnych polach. Przedstawiają one Patriarchów Narodu Wybranego. Podniebie baldachimu zdobiły pierwotnie dwa putta podtrzymujące herb Gdańska. Dokoła herbu namalowano kwiaty. Czołową część baldachimu stanowi fryz podzielony na cztery prostokątne pola, przedzielone na przemian męskimi głowami i liściastymi maskami; na środkowych polach widnieje napis: RENOVATUM. Nie zachowane daty renowacji stall (1737-1823) przytacza W. Drost<sup>19</sup>. Powyżej znajduje się gzyms, a ponad nim cztery tarcze podtrzymywane przez putta — po dwa przy każdej tarczy. Na tarczach znajdują się pojedyncze cyfry roku 1672 wskazujące na moment ukończenia fundacji stall. Pierwotnie zwieńczenie baldachimu stanowił obraz *Bracia Józefa proszący w Egipcie o zboże* (49 x 237 cm), obecnie przechowywany w jednej z północnych kaplic kościoła Mariackiego w Gdańsku. Dawne miejsce obrazu jest widoczne na jednym ze zdjęć opublikowanych przez Drosta<sup>20</sup>.

Stalle z kościoła św. Jana mają dość specyficzną formę. Otóż zaplecek, na który składają się obrazy przedstawiające Patriarchów Narodu Wybranego, stanowi dwie trzecie długości obudowy ław (długość obudowy 355 cm, długość zaplecka 118 cm), a brakujący fragment wypełnia ażurowa kompozycja ornamentu chrząstkowo-małżowinowego i groteski. Podobna ażurowa przegroda znajduje się po prawej stronie stall, spływa od gzymsu baldachimu do krawędzi prawego boku. Zapewne na taki wygląd omawianego obiektu miało wpływ miejsce, gdzie planowano ustawić stalle.

Musiałoby być to jedno z najdogodniejszych miejsc w ogromnym trójnawowym kościele św. Jana, miejsce odpowiednie dla rady kościoła zasiadającej w stallach, która zapewne chciała doskonale widzieć ambonę usytuowaną przy trzecim północnym filarze od zachodu, na skrzyżowaniu nawy głównej i transeptu. Wybrano więc drugi południowy filar od zachodu, ustawiając stalle w nawie głównej prawie na wprost kazalnicy, blisko bocznego wejścia znajdującego się w południowym ramieniu transeptu, prowadzącego z ulicy Świętojańskiej<sup>21</sup>. W tym miejscu pozostały one do II wojny światowej.

W trakcie budowy stall okazało się, że będą one szersze od filara, przy którym miały stanąć, weszłyby więc w przestrzeń przeznaczoną dla wiernych zgromadzonych w nawie południowej, jak i na obiegających ją emporach, dlatego też część zaplecka zastąpio-

no ażurową przegrodą. Podobną przesłonę umieszczono przy prawym boku stall, by odgrodzić ich wnętrze od osób nadchodzących od strony transeptu. Dzięki temu wityrkusi mogli bez problemu ustawić stalle w wybranym miejscu w nawie głównej, a zabytek zyskał niepowtarzalny, niezwykle wyrafinowany wygląd.

Nie udało się do tej pory rozpoznać warsztatu, z jakiego pochodzą stalle. Nie znaleziono analogii pośród zachowanego snycerskiego wyposażenia gdańskich kościołów drugiej połowy XVII wieku, autor bowiem potraktował popularne formy ornamentalne w sposób indywidualny. W kłębowskiu chrząstki z małżowiną tworzącym ażurowe przegrody dostrzec można ludzkie postacie i „maszkaronowe” maski. Mamy więc uwięzione w ornamente popiersie młodego atlanta podtrzymującego z prawej strony gzyms baldachimu, a w ażurowej przegrodzie profil „liściastego” człowieka o fantazyjnie zakręconej brodzie i zawiadającym „czubie”. W nie zachowanej części ornamentu z prawej strony stall dostrzegamy z kolei profil starca o sumiastych wąsiskach i wysokim czole zwieńczonym pióropuszem włosów. Jednak nie są to jedyne twarze. Kapitele pilastrów oddzielających poszczególne obrazy z postaciami biblijnymi to plejada męskich liściastych twarzy. We fryzie obiegającym przedpiersie i boki stall umieszczono na przemian główki męskie i kobiece z chustami pod brodą. Analogicznie we fryzie na zaplecku znajdują się ułożone przemiennie głowy męskie i liściaste maski. Warto zaznaczyć, że wśród twarzy ani wśród masek nie ma dwóch identycznych. Gzyms wokół przedpiersi zwieńczony jest ornamentem, w którym dominują anielskie główki ze skrzydełkami. Buzia każdego aniołka potraktowana jest indywidualnie. Taki ornament widoczny jest jednak tylko na zewnątrz stall, osoby siedzące w nich dostrzegają bowiem zamiast anielskich główek kwiatowe dzwonki. Tuż przy bramce, w zwieńczeniu ponad postacią Judyty, znajduje się rzadko spotykany profil Indianina, którego pióropusz przechodzi w ornament. Na rycinach niderlandzkich postaci Indian w pióropuszkach i spódniczkach z trawy oraz twarze, zarówno męskie jak i żeńskie, w pióropuszkach pojawiają się już w drugiej połowie XVI wieku (m. in. u Cornelisa Florisa, Hansa Vredemana de Vries, Cornelisa Bosa, Abrahama de Bruyn oraz Marcusa Geeratsa)<sup>22</sup>, jednak żadna z nich nie przypomina zawziętego Indianina z omawianych stall, ponadto na tych grafikach występuje ornament okuciowy. W zwieńczeniu baldachimu przedstawiono cztery pary putt przytrzymujących medaliony ukoronowane groteskowymi maskami, a leżących na splywach wolutowych. Postacie putt nie są jednak zbyt udane. Prawdopodobnie nasz snycerz był *ornamentariuszem* niezbyt biegłym w rzeźbieniu ludzkiej postaci lub zlecił to zadanie mniej wprawnemu członkowi zespołu. Niemniej autor snycerki pokazał duży talent oraz bujną wyobraźnię.

Na program ikonograficzny stall wityrkusów z kościoła św. Jana składa się trzynaście przedstawień malarskich: siedem podobizn kobiet znanych ze Starego Testamentu, czterech Patriarchowie Narodu Wybranego, wizerunek Chrystusa Zmartwychwstałego oraz pierwotnie umieszczony w zwieńczeniu obraz *Bracia Józefa proszący w Egipcie o zboże*. Jak dotąd nie podjęto próby ich interpretacji jako całości, nie szukano dla nich wspólnego mianownika. A przecież malowidła te można rozpatrywać na wielu płaszczyznach znaczeniowych, gdyż protestanci często wykorzystywali przedstawienia biblijne do ukazania głębszych prawd, czasem stosowali w tym celu dekoracje emblematyczną. Tak postąpiono m. in. w przypadku stall z Pruszcza Gdańskiego (1682 r.), gdzie dwanaście emblematów ukazuje, jak pisze K. Cieślak, *pełną trudów i cierpienia drogę osiągnięcia ostatecznej nagrody — korony żywota* (Ap 2, 10). Dziewięć z nich zostało przejętych z drugiego wydania dzieła *Geistlicher Danck — Altar* Heinricha Mullera (1673 r.). Motywem przewodnim dla tych emblematów są narodziny Chrystusa w sercu wierzącego<sup>23</sup>.

Funkcje emblematu mogą także pełnić relacje zachodzące między słowem i obrazem będącymi dekoracją przedmiotu, a nawet między przedmiotem a czynnością, co często zachodzi w dekoracji protestanckich kazalnicy. Ikon może być zastąpiony poprzez przekraczanie bramki ambony, wchodzenie lub schodzenie z mównicy. Charakterystycznym przykładem jest nie zachowane przedstawienie Dobrego Pasterza obok wersów: *Ja jestem bramą. Jeśli ktoś wejdzie przeze mnie będzie zbawiony...* (J 10, 9) na drzwiczkach ambony z Bolkowa na Śląsku<sup>24</sup>. Można przypuszczać, że podobnie postąpiono w przypadku omawianych stall. Zanim jednak przejdziemy do bardziej ogólnych wniosków, zajmijmy się interpretacją poszczególnych przedstawień.

Scenę z obrazu wieńczącego baldachim, gdzie ukazano dziesięciu braci Józefa kornie chylących przed nim czoła<sup>25</sup> (jedenasty brat Beniamin pilnuje wielbłądów w ogrodzie), podobnie jak całą historię Józefa interpretowano w czasach jego powstania jako wzór cnót politycznych, przykład mądrego władcy. Kierowano się myślą Filona z Aleksandrii, autora dzieła *De Josepho*. Według K. Cieślak, gdy połączymy omawiane przedstawienie z obecnie nie istniejącym w podniebiu baldachimu herbem Gdańska, musimy je rozumieć jako *ilustrację nakazu poszanowania stanowiska, a nie starszeństwa*<sup>26</sup>. Chodzi więc o poważanie urzędu wityrkusa.

Zaplecek stall ozdabiają przedstawienia Czterech Wielkich Ojców Narodu Wybranego — Abrahama z mieczem, Izaaka z ofiarnym stołem za plecami, Jakuba przy drabinie, po której wstępują aniołowie oraz Józefa wskazującego na siedem snopków. Ich losy opisano w Księdze Rodzaju. Patriarchowie zostali ukazani w kolejności następowania po sobie. Wszyscy byli pasterzami, wszyscy też zawierzyli Bożej Obietnicy. Są stawiani za wzór wiary chrześcijan (Hbr 11, 9; 20-21). Abraham, Izaak, Jakub i Józef mogą być uważani w kontekście omawianego zabytku za uosobienie przywództwa, opieki nad gminą, które to cechy charakteryzują członków rady kościoła. W przeciwieństwie do uporządkowanych chronologicznie przedstawień Patriarchów Izraela, postacie niewiast izraelskich, których historie pochodzą nie tylko z Księgi Rodzaju<sup>27</sup>, zostały uszeregowane za pomocą innego klucza. Na przedpiersiu stall, miejscu najlepiej widocznym, umieszczono podobizny Trzech Pramatek Izraela: Sary wyciągającej przed siebie ręce, Rebeki z posiłkiem dla swata przysłanego przez Abrahama, Racheli z laską pasterską oraz Rut z sierpem i snopkiem zboża. Przedstawienia trzech pierwszych kobiet odpowiadają przedstawieniom ich mężów — Abrahama, Izaaka i Jakuba umieszczonym na zaplecku, dokładnie nad nimi. Według tradycji Sara, Rebeka i Rachel uchodzą za pośredniczki, przez które Bóg dokonuje rzeczy niemożliwych, są wzorem wiary. Św. Piotr pisał, że chrześcijanki powinny widzieć w Sarze wzór posłuszeństwa wobec męża (1 P 3, 5-6). Z kolei Rut jest uosobieniem pokory i przywiązania; została nazwana przez Booza *dzielną kobietą* (Rt 2, 11).

Na bokach stall znajdują się natomiast przedstawienia: Abigail z posiłkiem dla wojsk króla Dawida, Jael z młotkiem i gwoździem, którymi uśmierciła Sisere<sup>28</sup>, i Judyty z odciętą głową Holofernesa. Abigail jest kobietą wzorową — mądrą, piękną i rozsądną (1 Sm 25, 3-33). Jael i Judyta z kolei należą wraz z Esterą do grupy dziewięciu mężnych kobiet, utworzonej na początku XVI wieku jako odpowiednik znanych od XIV wieku dziewięciu mężnych mężów — przedstawicieli Starego Testamentu, pogańskiego anityku i chrześcijaństwa<sup>29</sup>. Ten podział był, jak pisze J. Białostocki *wyróżnieniem swoistej średniowiecznej i renesansowej koncepcji historycznej, dla której dzieje, sub lege, w okresie Starego Testamentu, dzieje starożytne oraz historia po wcieleniu Chrystusa, „sub gratia”, stanowiły trzy analogiczne i porównywalne fazy ludzkiej historii*<sup>30</sup>. Intryguje fakt, że jedną z mężnych Izraelitek — Esterę, zastąpił autor programu ikonograficznego stall osobą Abigail. Ważne wydaje się miejsce, w którym umieszczono wizerunek Judyty — na

boku stall obok drzwiczek z namalowaną postacią Chrystusa Zmartwychwstałego. Otóż według J. Białoostockiego Judyta zwyciężająca zło uosobione przez Holofemesa jest prefiguracją Chrystusa, którego zwycięstwo nad śmiercią stało się zbawieniem ludzkości<sup>11</sup>. Przedstawienia niewiast Izraelskich na stallach radzieckich mogą symbolizować cechy zasiadających w nich mężczyzn: wiarę, pokorę, mądrość, rozsądek i męstwo.

Protestanci często umieszczali wizerunek Dobrego Pasterza lub Chrystusa Zmartwychwstałego na ambonach. W ten sposób wskazywali na kaznodzieję, jako idealnego duszpasterza lub nawiązywali do głoszonej z kazalnicy nauki o zbawieniu. Przedstawienie Chrystusa na bramce ambony stanowi aluzję do przytoczonych wyżej słów Jezusa z Ewangelii św. Jana (J. 10, 9). W gdańskich kościołach protestanckich dekoracja taka była dość powszechna. Dobry Pasterz występował w zwieńczeniu bramki kazalnicy z kościoła św. Bartłomieja (1603 r.), a na ambonie z kościoła św. Jana (1616-1617) motyw ten został rozbudowany do przedstawienia Owczarni Pańskiej<sup>12</sup>. Analogiczną dekorację ambon stosowano na Śląsku (np. w Bolkowie, por. wyżej).

Możemy przyjąć, iż przedstawienie Chrystusa Zmartwychwstałego<sup>13</sup> na drzwiczkach stall w witykusów również nawiązuje do tekstu Ewangelii św. Jana i wskazuje na osobę pastora.

Analiza programu ikonograficznego omawianych stall doprowadziła do wniosku, iż wskazuje on na osoby w nich zasiadające — radę kościoła św. Jana w Gdańsku. Niewiasty izraelskie są uosobieniem cech wzorowego witykusa. Cztery Patriarchowie jako wyróżnieni przez Boga przywódcy Narodu Wybranego stanowią przykład idealnych opiekunów — „Ojców gminy”. Z kolei jedenastu braci kłaniających się Józefowi nakazuje poszanowanie stanowiska. Natomiast Chrystus ukazany na drzwiczkach stall wskazuje na osobę pastora — najważniejszego w gminie protestanckiej.

Jednak pastor nie zasiada w stallach — głosi kazanie. Dlatego też miejsc w stallach jest jedenaście, tyle co członków rady kościoła w nich zasiadających, tyle co braci Józefa czy Patriarchów i Kobiet Izraela przedstawionych na zabytku. Dopelnieniem do biblijnej dwunastki — liczby pokoleń Izraela czy Apostołów są tutaj postacie Józefa Egipskiego i Chrystusa, a w kontekście gminy — pastor.

W trakcie pisania pracy powstało kilka nierozstrzygniętych pytań, m. in. dlaczego autor programu ikonograficznego Esterę zastąpił osobą Abigail; skąd snyczerz czerpał natchnienie do dekoracji stall i czy wyrzeźbienie profilu Indianina jest tylko przypadkiem? Są to sprawy, które pozostaną otwarte do czasu przeprowadzenia bardziej szczegółowych badań, na jakie nie pozwolił charakter artykułu.

<sup>1</sup> Tekst powstał na proseminarium *Sztuka Gdańska XVI-XVIII w.*, pod kierunkiem ks. dr. Janusza Nowińskiego. Praca nie mogłaby powstać bez wcześniejszych ustaleń trojga badaczy: Katarzyny Cieślak, Willego Drosta i Curta Horna. Dokładny opis stall przedstawił Willi Drost w pierwszym tomie inwentaryzacji gdańskich zabytków, gdzie zamieścił zdjęcia ułatwiające odtworzenie usytuowania stall w kościele św. Jana, jak również ich pierwotnego wyglądu. Przypisał malowidła na stallach Andrzejowi Stechowi i jego warsztatowi, por. W. Drost, *Kunst- denkmale der Stadt Danzig*. T. 1 Sankt Johann, Stuttgart 1957, s. 106-109. Atrybucja ta wydaje się wątpliwa, szczególnie w przypadku przedstawień *en grisaille*, namalowanych dość nieporadnie, przy pominięciu właściwych proporcji (np. przesadnie długa ręka Raheli, nieforemna dłoń Chrystusa). W ostatnich latach na omawiany zabytek zwróciła uwagę Katarzyna Cieślak, która podjęła się interpretacji obrazu *Bracia Józefa proszący w Egipcie o zboże*, pierwotnie wieńczącego stalle, por. K. Cieślak, *Między Rzymem Wittenbergą a Genewą*, Wrocław 2000, s. 302. Tamże, *Sztuka reformacji 1557- 1793 w: Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku*, T. 1, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Gdańsku, maj-sierpień 1997, s. 73. Curt Horn natomiast przedstawił ideologię i praktyczne przyczyny organizacji przetrzeni świątyni protestanckiej, por. C. Horn, *Entwicklung der Leutbilder*, w: *Kirchen. Handbuch für den Kirchenbau*, red. W. Weyers, O. Barting, München 1958, s. 239-250.

<sup>2</sup> Widoczny na zdjęciu Drosta, dz. cyt., il. 95.

<sup>3</sup> Cieślak, *Między Rzymem...*, s. 296.

<sup>4</sup> Horn, dz. cyt., s. 241.

<sup>5</sup> J. Pokora, *Sztuka w służbie reformacji. Śląskie ambony 1550-1650*, Warszawa 1982, s. 14. Zdarzało się też, że w starych kościołach katolickich przejętych przez protestantów dodawano wielką kaplicę naprzeciw ambony.

<sup>6</sup> Horn, dz. cyt., s. 297.

<sup>7</sup> Jednak w 1596 r. zamontowano w gdańskim kościele Mariackim pierwsze zamknięte stalle dla wiernych nie wyróżniających się tytułem ani stanowiskiem — por. Cieślak, *Między Rzymem...*, s. 300.

<sup>8</sup> Tamże, s. 297-300. K. Cieślak oparła się na źródłach: G. Frisch, *Beschreibung der Oberpfarrkirche zu St. Marien in Danzig...*, BGD PAN, ms. Mar. Q 146; J. Furttenbach mł., *KirchenGebaw. Der Erste Theil. In was Form und gestalt (...) ein Mittel grosses wolgeproportioniertes und bestandiges Kirchengebawlin (...) mit geringen Unkosten aufzubauen*, Augsburg 1649.

<sup>9</sup> Jan Harasimowicz, *Treści i funkcje ideowe sztuki śląskiej reformacji (1520-1650)*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”. Historia Sztuki II, Wrocław 1986, s. 133.

<sup>10</sup> Drost, dz. cyt., il. 20, 105, 107.

<sup>11</sup> Artykuł II porządku kościelnego dla kościoła Mariackiego w Gdańsku z 1612 r. zezwalał posiadaczom nieużywanych ołtarzy bocznych na obudowanie ich ławkami. Cieślak *Między...*, s. 292.

<sup>12</sup> Tamże, s. 300.

<sup>13</sup> Drost, dz. cyt., il. 25. 115

<sup>14</sup> Por. Cieślak, *Sztuka reformacji...*, dz. cyt., s. 74.

<sup>15</sup> Por. Harasimowicz, dz. cyt., s. 143.

<sup>16</sup> Taki zabieg przeprowadzono m. in. w Rybnicy Leśnej na Śląsku, gdzie oprócz empor i ław w nawie podobną maureską ozdobił także kwatery stropu i płyciny obiegające ściany prezbiterium, ibidem, s. 133.

<sup>17</sup> Cieślak, *Sztuka reformacji...*, dz. cyt., s. 73.

<sup>18</sup> Cieślak, *Między Rzymem...*, dz. cyt., s. 296.

<sup>19</sup> Drost, dz. cyt., s. 109.

<sup>20</sup> Tamże, il. 93.

<sup>21</sup> O usytuowaniu stall z 1672 r. oraz ambony (1616-1617 r.) w kościele św. Jana pisze Drost, dz. cyt., s. 40, 106.

<sup>22</sup> Por. m. in. R. Berliner, *Ornamentale Vorlage — Blaetter des 15. bis 18. Jahrhunderts*. T. 1, Leipzig 1925, s. 142, 155, 166, 167, 173, 219. Wpływ na te przedstawienia mogła wywrzeć wystawa Sztuki Meksyku zorganizowana w 1520 r. w Pałacu Królewskim w Brukseli.

<sup>23</sup> Cieślak, *Między Rzymem...*, s. 394-397.

<sup>24</sup> Szeroko na ten temat: J. Pokora, *Słowo i obraz w programie ideowym protestanckich kazalnicy Śląskich XVI i I. połowy XVII wieku*, w: *Słowo i obraz*, pod red. A. Morawińskiej, Warszawa 1982.

<sup>25</sup> Jest to spełnienie proroczego snu Józefa o snopkach braci kłaniających się jego snopkowi, do którego prawdopodobnie nawiązuje przedstawienie z zaplecka stall. Malarz popełnił błąd ukazując siedem snopków. Według Księgi Rodzaju Józefowi przysniło się dwanaście snopków (Rdz. 37, 7), natomiast po siedem było kłosów zdrowych i pustych we śnie faraona (Rdz. 41, 22-24).

<sup>26</sup> Por. Cieślak, *Między Rzymem...*, s. 302.

<sup>27</sup> Historia Abigail pochodzi z 1 Sm 25, Jael — Sdz 4, 17-22, Sary — Rdz 18, Rebeki — Rdz 24, Racheli — Rdz 29, Rut — Rt 2, Judyty — Jdt 13.

<sup>28</sup> Ponieważ dostęp do obydwu wymienionych przedstawień jest utrudniony, opisano je za: S. Bogdanowicz, *Kościół Świętego Jana w Gdańsku*, s. 108, Gdańsk 1992.

<sup>29</sup> Prócz wymienionych już męźnych Izraelitek znano też trzy męźne Rzymianki — Lukrecję, Veturię i Virginię oraz trzy męźne Chrześcijanki — Helene, Brygidę Szwedzką i Elżbietę z Turyngii. Męźni Izraelici to Jozue, Dawid i Juda Machabeusz, do męźów antycznych zaliczamy Hektora, Aleksandra Wielkiego i Cezara, a do chrześcijan — Artura, Karola Wielkiego i Gotfryda de Boullion; por. m. in. R. L. Wyss, *Neun Helden*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie* T. 2, red. E. Kirschbaum SJ, Rom — Freiburg — Basel — Wien, 1990, s. 235-236.

<sup>30</sup> J. Białoostocki, *Judyta: znaczenie obrazu Giorgiona w historii tematu*, w: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, T. 1, Warszawa 1982, s. 125.

<sup>31</sup> Tamże, s. 119.

<sup>32</sup> Por. Cieślak, *Między Rzymem...*, s. 254.

<sup>33</sup> Przedstawienie to może być dalekim echem rzeźby Chrystusa z kościoła Santa Maria sopra Minerva w Rzymie dłuta Michała Anioła. Obydwie postacie stoją w lekkim kontrapoście, mają na biodrach pofalowane perionium, którego koniec przerzucony jest przez lewą rękę, patrzą na krzyż rezurekcyjny trzymany w prawej ręce.

# IKONOGRAFIA OBRAZU MAURYCEGO GOTTLIEBA *CHRYSTUS PRZED SĄDEM* (1877-1879)<sup>1</sup>

Monika Czekanowska



Maurycy Gottlieb, *Chrystus przed sądem*, olej na płótnie

**M**aurycy Gottlieb jest artystą zasługującym na szczególną uwagę. Był Żydem z pochodzenia a Polakiem z wyboru<sup>2</sup>. Miał naturę romantyka, szeroki wachlarz zainteresowań humanistycznych i nadzwyczajne zdolności malarskie. Sztuka była pasją jego życia; rozwijała w nim wrażliwość, szlachetność i poczucie piękna. To ona pozwalała mu na ukazanie nurtujących go duchowych problemów związanych z Polakami i Żydami, z judaizmem i chrześcijaństwem. Poszukiwania zmierzające ku odnalezieniu tożsamości i swojego miejsca w świecie przerwała artyście tragiczna śmierć w dwudziestym trzecim roku życia. Twórczość Gottlieba obejmuje szeroki wachlarz tematów; od portretów, scen historycznych po tematykę literacką i biblijną. Szczególnie interesujące są dzieła biblijne, w obrębie których niezwykle pasjonujące są obrazy ilustrujące życie Chrystusa.

Temat Chrystusa malarz podjął w następujących dziełach: *Chrystus przed Sądem* (1877-1879, Muzeum Izraela, Jerozolima), *Chrystus nauczający w Kafarnaum* (1878-79, Muzeum Narodowe, Warszawa), w szkicu wykonanym zapewne do tego obrazu: *Chrystus kazący* (wygłaszający kazanie, 1878), ponadto w zaginionym dziele *Chrystus wśród rybaków w Kafarnaum* (1878) i w zaginionym szkicu *Chrystus po ubiczowaniu* (1878)<sup>3</sup>. Spośród tych dzieł obrazami o pewnej atrybucji i znanym miejscu przebywania są *Chrystus przed Sądem* i *Chrystus nauczający w Kafarnaum*. Oba dzieła reprezentują typ malarstwa akademickiego, o temacie historyczno-religijnym.

Warto, zatem przyjrzeć się bliżej pierwszemu obrazowi, który pozostawał trochę w cieniu monumentalnego *Chrystusa nauczające-*

*go w Kafarnaum*. Obraz *Chrystus przed Sądem* (160,5 x 282 cm, olej na płótnie, 1877-79 Jerozolima, Muzeum Izraela) był pierwszym dziełem, jakie znamy, w którym Gottlieb podjął temat z życia Chrystusa. Niewiele wiadomo o jego powstaniu, poza tym, że artysta zaczął je malować przybywając w Wiedniu<sup>4</sup>, kontynuował w Krakowie i nie dokończył. Podobnie jak *Chrystus nauczający w Kafarnaum* i inne obrazy artysty, został wystawiony w salonie Józefa Ungra<sup>5</sup>, gdzie figurował pod nadanym przez malarza tytułem *Chrystus przed Sądem* i pod taką nazwą jest znany też w historii sztuki<sup>6</sup>.

Wpływy ikonograficzne na to dzieło Gottlieba można podzielić na dwa rodzaje. Pierwszy to oddziaływania „bezpośrednie”, drugi - „pośrednie”, czyli prawdopodobny wpływ niektórych elementów z funkcjonujących w sztuce typów przedstawień pasywnych. Poszukując „bezpośrednich” inspiracji ikonograficznych dla tegoż obrazu wskazuje się na odmienne, pod względem tematyki dzieła Rembrandta: *Chrystus nauczający* (1652, akwaforta) i *Chrystus uzdrawiający chorych* (inaczej „rycina stuguldenowa” 1649, akwaforta)<sup>7</sup>.

Wspólne dla dzieł Rembrandta i Gottlieba jest ukazanie Chrystusa jako postaci centralnej, otoczonej grupą osób zróżnicowanych wiekiem, strojem i reakcjami<sup>8</sup>. Być może, że pod wpływem dzieła wielkiego holenderskiego malarza *Chrystus leżący chorych* powtórzył malarz klęczącą przed Jezusem postać, która składa ręce w geście modlitewnym oraz stojącego na dalszym planie, ukazanego w trzech-czwartych, brodatego starca opierającego twarz na dłoniach<sup>9</sup>. Można też wskazać na pewne analogie kompozycyjne obrazu Gottlieba z innym dziełem Rembrandta *Chrystus i jawnogrzesz-*

nica (1644, Londyn Galeria Narodowa). W obu przedstawieniach zasadnicza scena, której tematem jest sąd nad osobą oskarżoną rozgrywa się na stopniach schodów. U Rembrandta drugi i trzeci stopień został zarezerwowany dla jawnogrzezsnicy, u Gottlieba dla samego Chrystusa. Naprzeciw skazanej stoi zatroskany o jej los Jezus, podczas gdy u malarza polskiego miejsce to przynależy zgorzonnemu arcykapłanowi. Między nimi pojawiają się dodatkowe postacie, łączące bohaterów sceny; u obu artystów są nimi faryzeusze. Ponadto twórcy ci wprowadzili motyw żołnierzy, towarzyszących oskarżonym. W dziele Rembrandta jeden trzyma połą płaszcz skazanej, a u Gottlieba — koronę ciemniową. Przyjmuje się, w czym zgodna jest większość monografistów malarza<sup>9</sup>, iż bezpośrednim wzorem dla tego dzieła zarówno, gdy chodzi o kompozycję, gesty niektórych postaci<sup>10</sup>, jak również kolorystykę były obrazy Jana Matejki *Kazanie Piotra Skargi* a przede wszystkim obraz historyczny — *Kazanie Piotra Skargi* (1862-1864, Warszawa, Zamek Królewski) Jana Matejki. Wszystkie te elementy sytuują obraz Gottlieba w nurcie malarstwa akademickiego, a ściślej historycznego w wydaniu Matejki.

W obu dziełach kompozycja opiera się na liniach tworzących trójkąt<sup>12</sup>. Jedną z nich, która w *Kazaniu Piotra Skargi* bierze początek od Jana Zamoyskiego, w obrazie *Chrystus przed Sądem* zaczyna się od Kajfasza, druga, która u Matejki pochodzi od Piotra Skargi, u Gottlieba od Pilata. Obie linie stykają się w centralnym punkcie; w pierwszym obrazie jest to miejsce, w którym stoi Mikołaj Zebrzydowski, w drugim — Chrystus. Jednak zasadnicze podobieństwo z obrazem Matejki przywodzi na myśl lewa połowa sceny. Najwyższe miejsce, które u mistrza zajął Jan Zamoyski a poniżej niego król Zygmunt III Waza ze swym stronnicstwem, u Gottlieba przynależy arcykapłanowi — Kajfaszowi i innym sędziom. Także za Matejką artysta powtórzył figurę jednego z uczestników sceny — arcybiskupa Stanisława Karnkowskiego, którego odział w karminową szatę i uczynił jednym z uczonych w Prawie. Wydaje się, że również gest, jaki wykonuje Chrystus, wysuwając jedną dłoń ku zebranym a drugą opierając na piersiach, przypomina gest Mikołaja Zebrzydowskiego<sup>13</sup>. Analogiczny wreszcie dla obu dzieł jest układ wnętrza, podzielonego harmonijnie kolumnami i usytuowanie w ich prześwitach, w tle postaci kobiet.

O inspiracjach „pośrednich” świadczy fakt, iż malarz wybrał jeden z typów sceny sądu o bardzo długiej tradycji ikonograficznej. W przedstawieniach tego typu Jezus stoi nie tylko przed samym Kajfaszem, lecz także przed innymi przedstawicielami Sanhedrynu<sup>14</sup>, z którymi podejmuje dialog prowadząc ożywioną gestykulację, czego między innymi dowodzi wyciągnięta ku nim Jego dłoń<sup>15</sup> (np. malowidło ścienne w Müstair [Graubünden], z czasów karolińskich, z ok. r. 800 oraz w obrazie tablicowym z początku XIII w. z San Gimignano)<sup>16</sup>. Ponadto towarzyszący Chrystusowi żołnierze, to również motyw pojawiający się w scenach sądu Jezusa, zarówno przed Kajfaszem (np. obraz tablicowy pochodzący ze skrzydła ołtarza św. Sebastiana, dzieło Albrechta Altdorfera z 1509-1518)<sup>17</sup> jak i przed Pilatem (np. w górmoreńskim Psalterzu z 3 ćw. XIII w. z Donaueschingen)<sup>18</sup>.

Także temat obrazu łączący dwie sceny: *Chrystusa przed San-*

*hedrynem i Pilatem* występował w sztuce w cyklach pasyjnych zarówno w malarstwie jak i grafice już od epoki średniowiecza<sup>19</sup>. W sztuce polskiej tego typu przedstawienia można spotkać w zakrystii kościoła Mariackiego w Krakowie z 1670 oraz w klasztorze Norbertanek w Imbramowicach z XVIII w.<sup>20</sup> Jak słusznie zauważył Dziubecki *Dziubecki połączenie sądu przed Sanhedrynem i sądu przed Pilatem nie mające uzasadnienia ani w Ewangelii ani w apokryfach, tworzy skrótowy wizerunek sądu nad Chrystusem. Jego dalekim źródłem może być następujący fragment Ewangelii według św. Marka<sup>21</sup> — Mk 15, 1 — Zaraz wczesnym rankiem arcykapłani wraz ze starszymi i uczonymi w Piśmie i cała Wysoka Rada powzięli uchwałę. Kazali Jezusa związanego odprowadzić i wydali Go Pilatowi.*

Jednak obraz Gottlieba, pomimo, iż łączy wspomniane już dwa wydarzenia z Ewangelii, przede wszystkim odnosi się do obecności Chrystusa przed Wysoką Radą. To zaś wydarzenie mogło być Gottliebowi znane z dwóch źródeł: z Ewangelii, lub z dzieła Henryka Graetza, *Historia Żydów*. W Nowym Testamencie opis tej sceny pojawia się u trzech synoptyków, Mateusza (Mt 26, 57-69), Marka (Mk 14, 53-66) i Łukasza (Łk 22, 61-71), przy czym najlepiej omawianemu dziełu odpowiada relacja św. Mateusza, a konkretnie następujący fragment (Mt 26, 64): *A najwyższy kapłan rzekł do Niego: Poprzysięgam Cię na Boga żywego powiedz nam: Czy Ty jesteś Mesjasz, Syn Boży? Jezus mu odpowiedział: Tak, ja nim jestem.* Jednakże nie istnieje żadna informacja, jakoby malując to dzieło Gottlieb sięgnął bezpośrednio do Ewangelii. Nie ulega jednak wątpliwości, iż malarz musiał posiadać elementarną wiedzę o Jezusie i Jego miejscu w chrześcijaństwie. Znamienne jest, że Gottlieb swego bohatera nie nazywał inaczej jak imieniem Chrystus<sup>22</sup> czyli posługiwał się greckim określeniem hebrajskiego słowa „Mesjasz”<sup>23</sup>.

Wiadomo także, że przebywając w Monachium czytał książkę Greatza i był pod jej wpływem<sup>24</sup>. Historyk żydowski zaś poświęcił wiele uwagi misji Chrystusa w Kafarnaum i Jego procesowi, uważając te zdarzenia za najistotniejsze w Jego życiu. Wydaje się zatem prawdopodobne, że opis tych wydarzeń malarz posiadał od Graetza. Tymczasem Gottlieb mając już temat problemowy, pozwalający mu na ukazanie sceny pełnej dramatyzmu i kontrastów, mógł realizować kolejne postulaty malarstwa historycznego. Dążąc do przybliżenia realiów tego wydarzenia umieścił scenę w starożytnym wnętrzu, zinterpretowanym w indywidualny sposób<sup>25</sup>, w pałacu Kajfasza. Kompozycję podzielił na dwie części; w jednej rozgrywa się zasadnicza scena, w drugiej — w galerii jest miejsce raczej dla obserwatorów. W centrum przyprowadzony przez żołnierzy Chrystus stoi przed przewodniczącym Sanhedrynu Kajfaszem i zasiadającymi wokół niego członkami Rady, zaś z prawej strony obrazu pod baldachimem siedzi Pilat. Będąc wiernym „historycznej prawdzie”, ukazał Jezusa jako Żyda. Nad tą kwestią warto zatrzymać się dłużej. Zapewne artysta postarzał Chrystusa w sposób podobny, jak Graetz. I tak opierając się na relacji historyka można powiedzieć, iż malarz nie mógł widzieć w Jezusie Boga, lecz tylko jednego z żydowskich nauczycieli, który głosił pokorę, pogardę dóbr, ale też i Tego, który w obliczu Sanhedrynu uznał siebie za Syna Bożego. Ponieważ był pełen swej



*Chrystus przed sądem, (fragment)*

slusznosci, sam z góry skazał się na odrzucenie przez swój naród, dla którego przyznanie sobie przez Jezusa tytułu Syna Bożego czy Mesjasza musiało być bluźnierstwem. Graetz uważał bowiem, że to właśnie uczynił Jezus, cieśla z Nazaretu, *który nie tylko wyłamywał się całkowicie z ram judaizmu, ale był jawnym publicznym bluźniercą, którego należało ukarać śmiercią*<sup>24</sup>.

Tymczasem wizerunek Jezusa, jaki wykonał Gottlieb, pozostaje w wyraźnym związku z rzeźbą Marka Antokolskiego; *Ecce Homo* z 1874. Antokolski, rosyjski rzeźbiarz żydowskiego pochodzenia był bowiem jednym z pierwszych artystów żydowskich, którzy w swej twórczości podjęli temat Jezusa — dziełach *Ecce Homo* z 1874, z 1876, z 1878 płaskorzeźbie z 1877. W tym kierunku, co Antokolski podążył również Gottlieb i przedstawił Jezusa odmiennie niż w tradycji chrześcijańskiej, nadając bohaterowi sceny semickie rysy i ubierając go w żydowskie szaty, nakrywając Jego głowę. Jezus występuje tu bowiem jako mężczyzna w kwiecie wieku, średniego wzrostu, noszący niewielką spiczastą bródkę, z pejsami i częściowo schowanymi pod mycką włosami. Ubrany jest w antyczne szaty; w długą, jasną tunikę (może kitel) i narzucony na nią płaszcz. Ponadto nosi na piersiach talit z cicit a na stopach ma spiczaste buty. Taki sposób ujęcia Chrystusa był niemożliwy do zaakceptowania dla wielu krytyków w XIX w. Jeden z nich Henryk Struve pisał, że w jego odczuciu Jezus Gottlieba jest pozbawiony *śladu pokory i uległości, w ogóle nie widać w nim żadnych głębszych motywów moralnych, wpływających na jego zachowanie się przed sądem. Przeciwnie — pisał krytyk — mamy przed sobą osobistość, która nie tylko, że się broni od zarzutów, ale nadto z pewną uporczywością obstaje przy swoim, niezależnie od sprawiedliwości lub niesprawiedliwości swojej sprawy*<sup>27</sup>. Co więcej, negatywny odbiór Jezusa pozwolił mu wyciągnąć wniosek, że wyrok arcykapłana jawi się tu jako słuszny i sprawiedliwy<sup>28</sup>.

Należy zgodzić się z krytykiem, że bohater Gottlieba z uporczywością broni się od zarzutów i obstaje przy swoim. Z dzieła można jednak wyczytać jakiej sprawy broni. I wedle Wojciechowskiego nie mamy tu do czynienia z prorokiem przemawiającym do ludu, lecz z zestawieniem dwóch porządków starego i nowego<sup>29</sup>. Nowy zapowiada Chrystus, który *występuje tutaj nie jako duchowy reformator, lecz jako obrońca małych uciśnionych, jako nieprzyjaciel faryzeuszów, którzy od tej chwili przygniatają go światową swą potęgą*<sup>30</sup>. Zdaniem Wojciechowskiego postać Jezusa w stosunku do późniejszego dzieła jest słabsza, niemniej jednak *posiada godność niestusznie obwinionego i z wielkim spokojem przedstawia swoją obronę. Jest tu obrońcą uciśnionych, w imieniu, których przemawia, nie zaś w imieniu Boga, o czym świadczy Jego postawa*<sup>31</sup>.

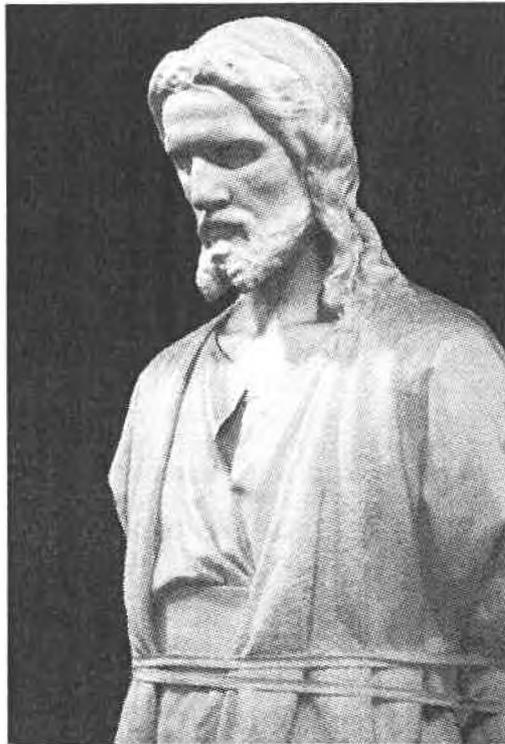
Głębsze spojrzenie na Chrystusa Gottlieba pozwala widzieć w Nim szlachetnego, pełnego ideałów młodego, praktykującego Żyda, który odpowiada twierdząc, iż jest Mesjaszem, ale Mesjaszem ubogich i „małych”. To właśnie takim, jak ci, którzy stoją w Jego najbliższym otoczeniu; starym, chorym, ubogim mężczyznom i kobietom chce przynieść królestwo Boże oparte na miłości, równości i sprawiedliwości, lecz takie królestwo skazane jest na odrzucenie, nie tylko przez Żydów, lecz i przez pogan, tu reprezentowanych przez Pilata.

Dążąc do historycznej dokładności Gottlieb przedstawił arcykapłana jako brodatego starca, odzianego z racji sprawowanej funkcji w tunikę, suknię, pektorał z efodem, z mitrą na głowie, który zasiada na podwyższeniu, na ozdobnym tronie. Na jego twarzy maluje się wyraz oburzenia, a jego reakcja jest bardzo gwałtowna; prawą dłoń opiera na piersiach, a lewą wyciąga na znak protestu przeciw Jezusowi. Podobnie zachowuje się stojący obok niego, zapewne jeden z uczonych w Piśmie, z tałesem na głowie, błędnie identyfikowany z Annaszem<sup>32</sup>, który na znak swego oburzenia i potępienia podnosi bicz w stronę oskarżonego. Na prawo od Kajfasza reakcje zebranych niewiele się różnią. I tak, jeden z mężczyzn odziany w czarną szatę dramatycznym gestem wyciąga przed siebie dłoń, jakby odcinał się od bluźnierczych słów Jezusa, a jego sąsiad być może modli się teraz o opamiętanie dla odstępcy. Siedzący poniżej nich pobożny starzec w tałesie przygląda się skazanemu ze zgorzonym zdumieniem. Spośród zebranych sędziów wyróżnia się wreszcie inny przedstawiciel Sanhedrynu w karminowej szacie, siedzący przy schodach. Podczas gdy ten zdaje się sprządać prawdziwość słów Jezusa z nauką Tory, dwaj inni uczeni za Kajfaszem trzymają rozwinięty zwój Prawa z Dziesięciorgiem Przykazań. Jeden z nich wskazuje na przykazanie, którego treść można odczytać z całego kontekstu sceny *Nie będziesz miał bogów cudzych przede Mną*<sup>33</sup>.

W bezpośrednim otoczeniu Jezusa właściwie nie spotyka się tak negatywnych reakcji. Jeden z przyglądających się w podeszłym wieku Żydów patrzy na Niego raczej z politowaniem niż z nienawiścią, a jego sąsiad w tałesie pogrążył się w zadumie. Reakcja siedzącej za nim postaci świadczy o silnym przeżywaniu rozgrywającego się dramatu — mężczyzna nisko pochylił głowę i ukrył twarz za modlitewnie splecionymi dłońmi. Z górnego rzędu widzów wyłania się interesująca postać, mężczyzna odziany w białą tunikę, którego można identyfikować z Rzymianinem. Jego wyciągnięta ręka skierowana ku arcykapłanowi ma równoważyć gest skierowanej ku Chrystusowi dłoni Kajfasza.

Niezwykle interesującym problemem przy analizie ikonograficznej tegoż dzieła są tzw. elementy „niehistoryczne”. Zostały nazwane niehistorycznymi, gdyż odbiegają od założeń malarstwa historycznego, a tym samym są niezgodne z elementarną wiedzą, jaką Gottlieb musiał posiadać o życiu i zwyczajach Żydów w I w. po Chr. Jednakże pamiętając o wpływie twórczości Matejki na Gottlieba, elementy te można widzieć tak, jak u mistrza — jako indywidualne interpretowanie wydarzenia historycznego przez malarza.

Wizja artysty odnosząca się do sądu nad Chrystusem zakładała obecność na zamkniętym posiedzeniu Sanhedrynu postaci, które na pewno nie mogły w tym wydarzeniu uczestniczyć, gdyż wstęp na nie mieli tylko i wyłącznie jej członkowie, wywodzący się ze starszyny żydowskiej powołanej kiedyś przez Mojżesza. Do postaci tych należą towarzyszący bezpośrednio Jezusowi: rzymscy żołnierze<sup>34</sup>, biedacy, Pilat, którego obecność poświadcza tu łacińska inskrypcja znajdująca się na górnej części baldachimu SPQR (*Senatus Populus Qui Romanus*)<sup>35</sup>, jego otoczenie a ponadto kobiety i wreszcie sam artysta. Stojący za Chrystusem żołnierze ubrani w krótkie tuniki



Marek Antokolski, *Ecce homo*, marmur

przewiązane pasem naśmiewają się z Niego. Jeden z nich w oczekiwaniu na wyrok „przymierza” Oskarżonemu koronę, a drugi podtrzymuje ramię towarzysza. Tuż przy Jezusie jak i w pewnej odległości stoją ci, którym świadczył dobro i których zapewne przywołała tu troska i obawa o Niego, jak ubogą, klęczącą kobietę oraz staroego ojca z synami i córką. Kobieta klęczy pokornie przed Jezusem, a jej spojrzenie oraz gest uniesionych, modlitewnie splecionych dłoni wyrażają ogromną miłość do Nauczyciela. Tak samo reaguje stojący za żołnierzami stary ojciec podtrzymywany przez dzieci — jego smutna twarz i wyciągnięte w proste ramię świadczą wyraźnie o niepokoju o los zgotowany Mistrzowi.

Nieukończona postać majestatycznie zasiadającego na tronie Piłata otoczonego sługami pojawia się w górnej części przedstawienia, w galerii, między kolumnami. Obok nich znajdują się liczne wizerunki kobiet, które w różny sposób reagują na rozgrywające się przed nimi wydarzenie. Dalekie są jednak od obojętności. Jedne z nich przyglądają się Jezusowi z zaciekawieniem, jak na przykład ta, która wychyla się z galerii, inne słuchają Go w zadumie, jak młoda kobieta, która oparła głowę na dłoń i jeszcze inne dyskutują. Na twarzach niektórych maluje się ból i współczucie.

Można sądzić, że główne elementy obrazu tworzą scenę, w której Chrystus został odrzucony nie tylko przez przedstawicieli Sanhedrynu, lecz także i przez panujących w owym czasie przedsta-

wicieli świata rzymskiego. Z drugiej jednak strony kompozycja dzieła została tak pomyślana, że w jej lewej części, poniżej galerii gromadzą się przeciwnicy nauki Jezusa a po prawej, w Jego otoczeniu stoi niewielka grupa zwolenników, którą stanowią tu ubodzy.

W dziele *Chrystus przed Sądem* słabo widoczny autoportret artysty wyłania się z dalszego planu za postacią Jezusa. Pociągła twarz Gottlieba przybiera wyraz powagi a jego lekko pochylona sylwetka wyraża niepokój. Wydaje się, że malarz patrzy w stronę Chrystusa, a w jego spojrzeniu kryją się jemu tylko znane refleksje, które snuje jako uczestnik tej niezwyklej sceny. Nie ulega wątpliwości, że jego obecność jest tu czymś wyjątkowym. Wydaje się, że malarz stojąc jako obserwator, prawie że w samym środku kompozycji, z ostrożnością acz z dużym zainteresowaniem traktuje naukę Chrystusa. Może odczuwa teraz rozdarcie, gdyż z jednej strony pragnie pozostać wierny wobec tradycji żydowskiej, a z drugiej strony fascynuje go osoba Chrystusa, lecz na razie na etapie tych rozmyślań zatrzymał się Gottlieb. Do tej kwestii powrócił malarz w swym drugim dziele *Chrystus nauczający w Kafarnaum*. Oba przedstawienia wzajemnie się uzupełniają. O ile, pierwsze podejmuje problem oskarżenia Chrystusa, o tyle drugie jest odpowiedzią na to oskarżenie i stanowi doskonałe pendant do pierwszego dzieła.

kontakt z autorką tekstu pod adresem  
czekanka1@poczta.onet.pl

<sup>1</sup> Niniejszy tekst powstał na podstawie pracy magisterskiej *Ikonoграфия Chrystusa w twórczości Maurycego Gottlieba na przykładzie obrazów 'Chrystus przed Sądem' i 'Chrystus nauczający w Kafarnaum'* napisanej przy Katedrze Sztuki Współczesnej UKSW, pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja K. Olszewskiego.

<sup>2</sup> A. Gottliebowa, *Życie i twórczość Maurycego Gottlieba*, 'Miesięcznik Żydowski', 1932, nr 3, s. 212.

<sup>3</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich*, Warszawa 2000, s. 34.

<sup>4</sup> J. Wiesneberg, *Maurycy Gottlieb (1856-1879). Szkic biograficzny*, Łódź 1888, s. 22.

<sup>5</sup> *Katalog obrazów wystawionych w Salonie Sztuk Pięknych Józefa Ungra w Warszawie*, Katalog wystawy, Warszawa 1880, s. 4.

<sup>6</sup> H. Sienkiewicz, *Chrystus przed sądem*, 'Gazeta Polska' 1879, nr 271, s. 2. H. Struve, *Przegląd artystyczny*, 'Kłosa' 1880, nr 758, s. 19. J. Wojciechowski, *Salon Sztuk Pięknych Ungra w Warszawie*, 'Tygodnik Ilustrowany', 1879, nr 208, s. 387. J. Dobrzycki, *Maurycy Gottlieb*, 'Czas', 1932, nr 51, s. 3. A. Gottliebowa, dz. cyt., s. 216; J. Sandel, *Maurycy Gottlieb — uczeń Matejki*, 'Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego', 1953, nr 4, s. 125. E. Swieykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904*, Kraków 1905, s. 331. S. Orgelbranda *Encyklopedia Powszechna z ilustracjami i napisami*, t. VII, Warszawa 1900, s. 254.

<sup>7</sup> L. Silver, *Jewish Identity in Art and Modern History. Maurycy Gottlieb as Early Jewish Artist*, w: *Jewish Identity in Art and History*, pod red. M. C. Soussloff, Berkeley, Los Angeles, London 1999, s. 102.

<sup>8</sup> Silver, dz. cyt., s. 102.

<sup>9</sup> Tamże, s. 102.

<sup>10</sup> N. Guralnik, *In the Flower of Youth. Maurycy Gottlieb 1856-1879*, Tel Aviv 1991 s. 31. J. Malinowski, *Maurycy Gottlieb*, Warszawa 1997, s. 74.

<sup>11</sup> Tamże, s. 74. Gurelnik, dz. cyt., s. 31.

<sup>12</sup> Tamże, s. 48.

<sup>13</sup> Tamże, s. 48.

<sup>14</sup> G. Schiller, *Ikonoграфия der christlichen Kunst*, t. II., Gutersloh 1967, s. 67.

<sup>15</sup> Tamże, s. 67.

<sup>16</sup> Tamże, s. 379, 380.

<sup>17</sup> Tamże, s. 382.

<sup>18</sup> Tamże, s. 72.

<sup>19</sup> Silver, dz. cyt., s. 100.

<sup>20</sup> T. Dziubecki, *Ikonoграфия Męki Chrystusa w nowożytnym malarstwie kościelnym w Polsce*, Warszawa 1996, s. 38-39.

<sup>21</sup> Tamże, s. 39.

<sup>22</sup> W najstarszym spisie dzieł Gottlieba, wydanym z okazji ich wystawy w salonie Józefa Ungra w Warszawie obrazy te figurują pod tytułami: *Chrystus nauczający w Kafarnaum* (por. *Katalog obrazów wystawionych w Salonie Sztuk Pięknych Józefa Ungra w Warszawie*, Katalog wystawy, Warszawa 1879); oraz *Chrystus przed Sądem* (*Katalog obrazów wystawionych w Salonie Sztuk Pięknych Józefa Ungra w Warszawie*, Katalog wystawy, Warszawa 1880).

<sup>23</sup> N. Lemiatre, M. T. Quinson., V. Sot, *Słownik kultury chrześcijańskiej*, Warszawa 1997, s. 53.

<sup>24</sup> Informacje tę przytaczam za Ezrą Mendelsohn'em. Por. E. Mendelsohn, *Emunot wehistorija yehudit: Jesu dores beklar Nahum leMoric Gottlieb*, 'Zion A Quarterly for research in Jewish History', LXII 1997, s. 179.

<sup>25</sup> Ruiny pałacu są trudne do otworzenia, gdyż zostały przysłonięte w XV w ormiańskim kościołem Najświętszego Zbawiciela. Por. D. Baldi, *W Ojczyźnie Chrystusa. Przewodnik po Ziemi Świętej*, Kraków-Asyż 1982, s. 113.

<sup>26</sup> F. Mussner, *Traktat o Żydach*, J. Kruczyńska, Warszawa 1993, s. 316.

<sup>27</sup> Struve H., *Przegląd artystyczny*, 'Kłosa', 1880, nr 758, s. 19.

<sup>28</sup> Tamże, s. 19.

<sup>29</sup> [J. Wojciechowski], *Salon Sztuk Pięknych Ungra w Warszawie*, 'Tygodnik Ilustrowany', 1879, nr 208, s. 387.

<sup>30</sup> Tamże, s. 387.

<sup>31</sup> Tamże, s. 387.

<sup>32</sup> Guralnik, dz. cyt., s. 46.

<sup>33</sup> Tamże, s. 46.

<sup>34</sup> Tamże, s. 47.

<sup>35</sup> Por. Malinowski, dz. cyt., s. 74; Guralnik, dz. cyt., s. 47.

*Po tylu latach wędrówki po ziemi dochodzę do głębokiego przekonania, że droga artysty, droga tworzenia, choć często bardzo kamienista i trudna, jest jedną z najciekawszych i najlepszych dróg na naszej ziemi*  
Marta Podoska — Koch

## OD GRUPY CZWARTEJ DO KERAMOSU

### Z MARTĄ PODOSKĄ — KOCH ROZMAWIAŁA MAGDALENA LATAWIEC

Marta Podoska — Koch urodziła się 12 sierpnia 1905 roku w Kijowie. Studia artystyczne odbyła w warszawskiej Akademii Sztuk Plastycznych w latach 1926 — 1931. Ukończyła malarstwo sztalugowe u profesora Tadeusza Pruszkowskiego oraz malarstwo ścienne u profesora Leonarda Pękalskiego. Dyplom ASP ze specjalnością malarstwo uzyskała 5 czerwca 1939 roku. Od tego czasu uprawiała różne dyscypliny — malarstwo ścienne i sztalugowe, malarstwo na szkle, grafikę użytkową, aż w końcu natrafiła na ceramikę, która pochłonęła ją całkowicie.

Była i jest członkiem szeregu organizacji m.in. Sekcji Plastyki Międzynarodowej Federacji Kobiet Pracujących Zawodowo (przed 1939 r.), Grupy Pięciu Ceramików, od 1974 roku grupy Keramos, której jest współzałożycielką.

Brała udział w licznych wystawach krajowych i zagranicznych, z których najważniejsze to:



#### Indywidualne:

1938 Galeria Koterby, Warszawa  
1979 Klub Międzynarodowej Prasy i Książki: 60 — lat pracy twórczej, Warszawa

#### Zbiorowe:

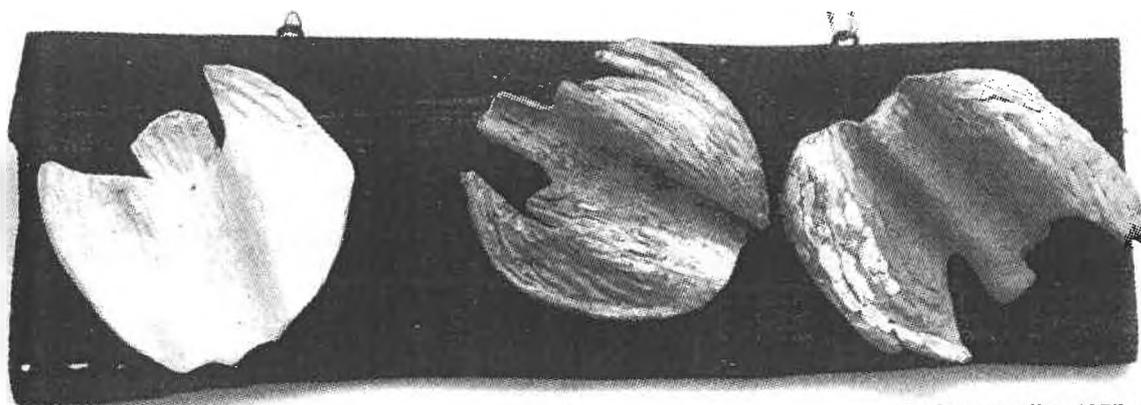
1934 Zimowy Salon IPS  
1936 Salon „Blok”  
1936 II Międzynarodowa Wystawa Plastyczek, Warszawa  
1937 IX Salon Malarstwa Międzynarodowa Wystawa Plastyczna, Sztokholm  
1937 Międzynarodowa Wystawa Plastyczna, Paryż  
1937 Les femmes artistes d'Europe, Paryż  
1947 Formy Ceramiczne, Kordegarda, Warszawa  
1948 II Wystawa Twórców Okręgu Warszawskiego ZPAP  
1950 Ogólnopolska Wystawa „Plastyki w walce o pokój”  
1951 Ogólnopolska Wystawa Książki i Ilustracji, Warszawa  
1952 I Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej, Warszawa  
1955 Ogólnopolska Wystawa Plakatu i Drobnych Form, Zachęta, Warszawa  
1955 Wystawa Ceramiki, Desa, Warszawa  
1956 30-lecie Ładu, Zachęta, Warszawa  
1956 Wystawa Doświadczalnej Pracowni Tkackiej ZPAP i Grupy Pięciu Ceramików, Warszawa  
1957 Grupa Pięciu Ceramików, Warszawa  
1957 II Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej, Warszawa  
1958 Wystawa Grupy „Powiśle”  
1960 Wystawa Grupy „Powiśle”  
1960 Wystawa Doświadczalnej Pracowni Tkackiej ZPAP i Grupy Pięciu Ceramików, Warszawa  
1960 Sztuka Polska, Wiedeń  
1961 Grupa Pięciu Ceramików, Warszawa  
1962 Międzynarodowa Wystawa Ceramiki, Praga  
1963 Sztuka Użytkowa w XV lecie PRL, Zachęta, Warszawa

1963 Artystyczna Ceramika, Kordegarda, Warszawa  
1963 Międzynarodowa Wystawa Ceramiki, Waszyngton  
1964 Ogólnopolska Wystawa „Tkanina, ceramika i szkło”, Zachęta, Warszawa  
1964 Międzynarodowa Wystawa Ceramiki, Faenza, Włochy  
1965 Międzynarodowa Wystawa Ceramiki, Waszyngton  
1967 Międzynarodowa Wystawa Ceramiki, Faenza, Włochy  
1970 Międzynarodowa Wystawa Ceramiki, Faenza, Włochy  
1970 I Międzynarodowa Wystawa Ceramiki, Sopot  
1971 Wystawa Marynistyczna, Warszawa  
1971 Międzynarodowa Wystawa Ceramiki Faenza  
1973 II Międzynarodowa Wystawa Ceramiki, Sopot  
1974 65 Objazdowa Wystawa Ceramiki, Szkła i Tkaniny, Praga, Bukareszt, Budapeszt, Belgrad, Sofia  
1976 III Międzynarodowa Wystawa Ceramiki, Sopot  
1977 Wystawa Grupy Keramos, Warszawa  
1977 Wystawa Poplenerowa,  
1977 Opoczno II Międzynarodowa Wystawa Ceramiki, Sopot  
1977 Małe Formy, Dom Artysty Plastyka, Warszawa  
1978 - 79 Polska Ceramika, Frenchen  
1979 IV Międzynarodowa Wystawa Ceramiki, Sopot  
1980 Trzy Generacje Twórców w 35-lecie PRL, Dom Artysty Plastyka, Warszawa  
1981 Małe Formy Ceramiczne — Keramos, Galeria 102, Warszawa  
1985 Obecność, parafia Miłosierdzia Bożego, ul. Żytnia, Warszawa  
1993 I Międzynarodowa Wystawa Ceramiki Stowarzyszenia Keramos — „W żywiole ognia i ziemi”  
1995 II Międzynarodowa Wystawa Ceramiki Stowarzyszenia Keramos — „Przestrzeń”  
1997 III Międzynarodowe Biennale Ceramiki Stowarzyszenia Keramos — „Terra”  
1999 IV Międzynarodowe Biennale Ceramiki Stowarzyszenia Keramos — „Miasto”  
2001 V Międzynarodowe Biennale Ceramiki Stowarzyszenia Keramos — „Dotyk ognia”

Otrzymała liczne nagrody m.in. za projekt dekoracji ściennej barku na Dworze Głównym w Warszawie (wspólnie z Władysławem Kochem w 1939 r.), projekt tkaniny dekoracyjnej (1945 r.). W 1948 roku zajęła trzecie miejsca w konkursie ŁADu na projekt tkaniny olimpijskiej. W 1949 nagrodę za projekt dywanu w konkursie ŁADu. W latach 50. I nagrodę w konkursie na plansze strojów ludowych. W 1962 r. w Pradze otrzymała złoty medal na Międzynarodowej Wystawie Ceramiki AIC.

Prace Marty Podoskiej-Koch znajdują się m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie, Muzeum Śląskim, Muzeum Wrocławskim, Muzeum Ceramiki w Faenzie, Muzeum Pomorskim w Szczecinie, Muzeum Ceramiki we Włocławku a także w zbiorach prywatnych.

Pani Marta Podoska-Koch zgodziła się opowiedzieć o swojej twórczości. Przybliżyła nie tylko swoją działalność artystyczną, ale także sylwetki postaci z nią związanych: Tadeusza Pruszkowskiego, Marii Wolskiej — Berezowskiej, Wandy Manteuffel, Henryka Gaczyńskiego, Marii Gralewskiej i wielu innych.



Ptaki, ceramika, 1977 r.

### Urodziła się Pani i mieszkała na Ukrainie, dlaczego przyjechała Pani do Warszawy?

Cała moja rodzina ze strony ojca jak i matki pochodziła z Ukrainy, ale wszyscy byli Polakami. Wywodzili się z dawno osiadłych na tamtych terenach polskich rodzin. Mieszkali na wsi, mieli majątki w okolicy Kijowa. Wielka swoboda, ogromne przestrzenie i nieskrępowany kontakt z naturą wraz z tradycją szlacheckiego dworu miały decydujący wpływ na ukształtowanie mojej osobowości. Mój ojciec był inżynierem. Z racji swojego zawodu pracował za granicą w Szwajcarii. Później dostał etat na Politechnice Warszawskiej, gdzie był profesorem — całą rodziną przenieśliśmy się tutaj w 1918 roku. Mieszkaliśmy przy Marszałkowskiej 21. Miałam wówczas 13 lat i nikt mnie nie pytał czy tego chcę. Było to po wojnie, której jako takiej nie odczuwałam. Tam gdzie mieszkaliśmy przed przeprowadzką — na wsi, głębokiej Ukrainie dochodziły do nas jedynie odgłosy bitwy. Nie braliśmy wówczas czynnego udziału w walkach. Po przeprowadzce do stolicy mój brat, wtedy 15-letni, przychodził na lekcje z szablą przytroczoną do pasa. Robiła tak większość uczniów ostatniej klasy. Pamiętam, że profesorowie bali się chodzić do nich na lekcje. Ja skończyłam gimnazjum Królowej Jadwigi, które było przy pl. Trzech Krzyży.

### Dlaczego postanowiła Pani studiować na Akademii Sztuk Pięknych? Jak wówczas się studiowało?

Zawsze, od małego dziecka, rysowałam i malowałam. Od kiedy pamiętam sztuka mnie pociągała. Zatem od wczesnych lat wiedziałam, że chcę iść tą drogą. Wybrałam akademię w Warszawie, bo moja rodzina tutaj mieszkała. Poza tym nie bardzo nas było stać na wyśłanie mnie na studia zagraniczne.

Z akademii szczególnie ciepło wspominam profesora Leonarda Pękalskiego, od malarstwa ściennego, oraz obu panów Kotarbińskich, a także profesora Jastrzębowskiego od sztuki użytkowej. Ceniłam moich mistrzów, a zwłaszcza Pruszkowskiego. Jego pozycja na Akademii była bardzo mocna. Zresztą był wówczas szalenie modny, prawdopodobnie ze względu na swój indywidualizm. Mimo wszystko miał tradycyjne podejście do malarstwa. Był wielkim zwolennikiem płócien mistrzów holenderskich, co przekazywał nam. Mnie nigdy nie ciągnęło do awangardy. Może trochę jej przeniknęło do mnie z pracowni malarstwa ściennego. Jej zwolennikiem był bowiem profesor Pękalski, prowadzący tę pracownię.

Zajęcia z Pruszkowskim polegały na malowaniu. Całe

rano malowaliśmy np. z modelu. Zostawiał nam dużo swobody, ale równocześnie wywierał ogromny wpływ. Nie narzucał nigdy niczego, ale zawsze czuło się jego ideę. Cenił własną inicjatywę u studentów. Właściwie nikt nie chciał się odcinać od profesora, to samo życie nas odrywało. Kiedy rozpoczynało się samodzielną działalność następowało to samoczynnie. Wtedy te oddziaływania się rozluźniały. Poza samym Pruszkowskim wpływ miał na mnie mój mąż Włodek Koch — razem studiowaliśmy na Akademii i malowaliśmy. Wspólnie przygotowaliśmy m. in. projekt dekoracji ściennej baru na Dworcu Głównym za co otrzymaliśmy nagrodę w 1938 roku. Wyjeżdżaliśmy latem na plenery do Kazimierza nad Wisłą. Poza malarstwem były tam rozmaite zebrania, dyskusje o sztuce, ogniska. Kazimierz był wtedy modny. Jest to miejsce niesamowicie malarskie i dlatego tam jeździliśmy. Zresztą do dzisiaj trafia tam wielu artystów. W miejscowym muzeum znajduje się zbiór naszych płócien z tego okresu. Dodatkowo jeździliśmy też do Ochotnicy w Górcach, ale już indywidualnie. Tam udawało się wielu uczniów Pruszkowskiego m.in. Włodek Koch oraz Henio Jaworski.

### Jak doszło do założenia Grupy Czwartej? Czym ona była?

Grupa Czwarta to byli uczniowie profesora Pruszkowskiego. Grupy tworzyły się z tych, którzy w danym roku kończyli akademię. Były to: Bractwo św. Łukasza powstałe w 1925 roku, Szkoła Warszawska z 1929 r., Łoża Wolnomalarska założona w 1932 r., która zmieniła trzy lata później nazwę na Łoża Malarska, oraz w 1936 roku Grupa Czwarta. Czwarta dlatego, że była taka w kolejności powstawania. Wszyscy jednakże byliśmy z jednej pracowni, więc jakieś kontakty między nami były. Nie było podziału. Pracowaliśmy wspólnie. Wszystkie grupy na pewno były pod wpływem Pruszkowskiego, ale on nie inicjował ich powstawania. Działo się to samoistnie. Grupa Czwarta trwała jakiś czas, może parę lat, a później się rozeszła. Po wojnie kontaktów już między nami właściwie nie było. Zawierucha rozproszyła wielu z nas po świecie, wielu tak jak mój mąż, zginęło podczas walk powstańczych. Większość naszych kolegów- żydów zginęła w obozach lub w gettach.

### Miała Pani wystawę w salonie Koterby — czy to była Pani pierwsza indywidualna wystawa?

Koterba miał na ulicy Kredytowej taki salon

wystawowy i sprzedażny. Miał sporo kontaktów z uczniami Pruszkowskiego. Wielu chciało mieć coś wspólnego z salonem, chciało w nim wystawiać. Także sprzedawać, jeżeli się udało, co było rzadkością. Wtedy malowałam właściwie wszystkiego po trochu — pejzaży, portretów. Zawsze jednak lubiłam pejzaż, nie wiem dlaczego, po prostu był mi bliższy. Nigdy nie interesowało mnie malowanie portretów jako takich. Na wystawie w salonie Koterby znajdowały się moje pejzaże z nad Adriatyku. Były one owocem moich kilkakrotnych pobytów w Jugosławii. To była moja pierwsza indywidualna wystawa. Można więc powiedzieć, że miałam szczęście, iż udało mi się tam właśnie wystawić.

**Brała Pani udział w wielu wystawach krajowych i międzynarodowych. Czy któraś była dla Pani szczególnie?**

Wystawiałam na bardzo wielu wystawach zbiorowych. Ale żadnej specjalnej nie było. Pamiętam wystawy w 1937 r. IX Salon Malarski IPS, Międzynarodowa Wystawa Plastyczna w Sztokholmie, Międzynarodowa Wystawa Plastyczna w Paryżu, Les femmes artistes d'Europe także w Paryżu. W latach 60 — tych trzy międzynarodowe wystawy ceramiki we Włoszech w Faenzie. Tam też w muzeum znajdują się moje prace.

Były też organizowane wystawy objazdowe, wtedy jeździłam jako komisarz wystawy razem z eksponatami. To była bardzo cenna idea wystawiennicza. Nasze realizacje mogli obejrzeć wszyscy zainteresowani — sztuka wychodziła naprzeciw odbiorcy. Taką wystawą była zorganizowana w latach 1964-65 objazdowa wystawa ceramiki, szkła i tkaniny. Wystawiano w Pradze, Bukareszcie, Budapeszcie, Belgradzie, Sofii.

**Bardzo wiele Pani podróżowała, jak duży miało to wpływ na Pani twórczość?**

Podróżowałam dużo; zwiedziłam Hiszpanię, Anglię, Francję, Afrykę. Były to wyjazdy indywidualne, które właściwie nie oddziaływały znacząco na moją twórczość. Wpływów jako takich było bardzo dużo i krzyżowały się one wszystkie razem. Widziałam wiele i to tasowało się później w mojej głowie. Efekt był w twórczości. Oczywiście podczas podróży tworzyłam, powstawały wówczas liczne pejzaże.

**Była Pani członkiem wielu organizacji m. in. Sekcji Plastyki Międzynarodowej Federacji Kobiet Pracujących Zawodowo, czym się ona zajmowała?**

A tak. Była to właśnie organizacja dosłownie taka jak jej nazwa. Właściwie chodziło mi o kobiety malarki. To taka luźna grupa i niestety nie funkcjonowała zbyt długo. Nie istniała tak, jak powinna była.

**Współpracowała Pani z fabryką fajansu we Włocławku, czy decydowała Pani o poziomie artystycznym wyrobów?**

Nie. Do Włocławka jeździliśmy do fabryki fajansu, żeby uczyć się ceramiki. To nie była żadna oficjalna grupa. Po prostu razem pracowaliśmy. Wyjazdy nasze zaczęły się na początku lat 50-tych z inicjatywy Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. To było moje pierwsze zetknięcie się z ceramiką.

**Zajmowała się Pani malarstwem sztalugowym,**



*Portret, olej na płótnie, lata 30-te*

**ściennym, mozaiką, malarstwem na szkle, ilustrowaniem książek, co było najtrudniejsze? Co z tego przynosiło najwięcej satysfakcji?**

To bardzo trudno powiedzieć. Bo to, co w danej chwili mnie interesowało, to robiłam, a później dane zainteresowanie szło na bok, a przychodziło następne. Malarstwo sztalugowe uprawiałam stosunkowo mało. Raczej więcej czasu poświęcałam na sztukę użytkową.

**Kiedy i dlaczego zajęła się Pani malarstwem na szkle? Skąd pomysł na twórczość sakralną?**

Malowanie na szkle zainteresowało mnie podczas moich pobytów w górach. Było tam mnóstwo twórczości ludowej. Stąd malowanie na szkle. Twórczość sakralna wyszła sama z siebie. Tak się po prostu złożyło. Namalowałam sporo takich obrazków. W czasie stanu wojennego powstała Droga Krzyżowa, pokazana na wystawie Obecność w 1985 roku w kościele Miłosierdzia Bożego na ulicy Żytniej w Warszawie. Obecnie zdobi ona moją pracownię.

**Zajmowała się Pani dekoracją ścienną kościołów i zabytkowych wnętrz, czy jest to bardzo odpowiedzialne zajęcie?**

Ponieważ kończyłam ścienne malarstwo, było to dla mnie szalenie interesujące. Zdobitam wnętrza kaplic kościelnych w Staniszynie i Nieborowie. Mozaika mojego autorstwa, nie wiem czy jest tam nadal, znajdowała się w prezbiterium kościoła w Lubaniu. Inna, już nie istniejąca, była w bocznej kaplicy katedry w Włocławku.

Nie miałam żadnych bezpośrednich wzorców. Ani też kanonu, z którego korzystałam. Uwzględniałam ideę proboszcza, bądź jakiegoś opiekuna świątyni. Malując zazwyczaj miałam to szczęście, że ksiądz był przychylny



*Kompozycja, ceramika, ok. 1970 r.*

mojej wizji. Chociaż z proboszczami bywało rozmaicie. Niektórzy próbowali silnie ingerować, ale my staraliśmy się do tego nie dopuścić. Jedyne przeszkody, jakie występowały, to tzw. "złośliwość przedmiotów martwych". Pamiętam, że gdy malowałam z kolegą Grześkiewiczem nagle zaczęło się pod nami chwiać rusztowanie, a byliśmy na wysokości więcej niż jednego piętra, ok. 10 metrów nad ziemią. Na całe szczęście była niedaleko wnęka, na którą przeskoczyliśmy, a zaraz potem rusztowanie poleciało na dół. Później musiano nam podstawić drabiny, żebyśmy zeszli.

W ogóle fresk to bardzo przyjemna sprawa, kiedy widzi się przed sobą pustą ścianę, którą można pokryć tym, co funkcjonuje w wyobraźni. Oczywiście, poza umiejętnością samego malowania, ważna jest umiejętność przygotowania podłoża, czyli odpowiednio przystosowany tynek.

Niestety nie wiem, czy któraś z moich realizacji jest obecnie zachowana. Poza wnętrzami sakralnymi malowałam holl i salon (pokój rodziców) Chopina w zamku Ostrojskich w Warszawie. W Płocku, w domu turysty razem z Wandą Manteuffel zrobiłam mozaikę — plan tego miasta.

**Jak to się stało, że ilustrowała Pani książki dla dzieci?**

Tym zajęłam się już po wojnie. To była współpraca z różnymi wydawnictwami, np. Naszą Księgarnią, czy Wydawnictwami Szkolnymi. Dekorowałam pisma dla dzieci takie jak „Iskierki”. Ponadto moje ilustracje towarzyszą bajkom Ewy Szelburg-Zarębiny — „Niedzieli” i „Różowym Szybkom”. Bardzo lubiłam zajmować się grafiką użytkową. Autor takiej bajki umawiał się ze mną na konkretną ilość obrazków, ale ich charakter pozostawiał mnie tzn. nie narzucał do jakiego fragmentu owa ilustracja ma pasować. To była moja decyzja. Taka grafika jest inna niż malarstwo, np. ścienne, czy olejne, trzeba się do tego przyzwyczaić, nauczyć. Musi być w zupełnie innej formie, zmieścić w ramach utworu. Człowiek jest wtedy bardziej skrupowany.

**Zbigniew Florczak w „Ekspresie Wieczornym” w 1979 roku napisał: *Pani Koch jest właściwie rzeźbiarką, dla której rozkład naczyń bywa co najmniej pretekstem. Glinek i kolorowych szklów używa do celów rzeźbiarskich, a nawet malarskich. Te prace wyszły z ogromnej tradycji ceramiki zdobniczej, ale***

**użytecznej. Kim czuje się Pani, bardziej rzeźbiarką czy malarką?**

Jestem malarką. Wyraźnie byłam bardziej malarką. Rzeźbiarstwem zajęłam się dużo później. W pewnym momencie porzuciłam malarstwo na rzecz ceramiki. Dla mnie malarstwo jest bardziej oderwane od życia, a ceramika jest tak bardziej namacalna. Malarstwo jest mało związane z życiem, a ceramika jest bardziej załączona z tym co się dzieje. Malarstwo, szczególnie obecnie, jest mało związane ze światem materialnym, a ceramika zawsze jest związana z naszym funkcjonowaniem. Zajęłam się ceramiką, bo miałam dostęp do fabryki ceramiki we Włocławku i mogłam realizować tam moje pomysły. Malarstwo jest rzeczą bardziej ekskluzywną i mało potrzebną ludziom, a ceramika jest jednak zawsze niezbędna. Gdy już zajęłam się ceramiką pochłonęła mnie ona całkowicie. Wyroby ceramiczne mogą być same w sobie autonomicznym dziełem sztuki. Mogą także stanowić część wyposażenia kuchni, czy salonu. Poza tym ceramika daje możliwość wielostronnej wypowiedzi artystycznej. Działa zarówno formą przestrzenną jak kolorem i fakturą. A poza tym praca przy ceramice zawiera zawsze emocjonujący element niespodzianki.

**Chciałabym jeszcze wrócić do Włocławka. Czym była i jak powstała Grupa Pięciu Ceramików?**

Powstała dlatego, że jeździliśmy do jednej fabryki i tam razem pracowaliśmy. Postanowiliśmy stworzyć sobie grupę, bo to ułatwia życie. Jak ktoś czegoś potrzebował łatwiej było to uzyskać dla grupy niż dla jednego. Ponieważ razem pracowaliśmy, tym samym interesowaliśmy się, można powiedzieć, że ona powstała właściwie samoistnie. Oficjalnie właściwie nie była to jednak żadna grupa. Należeli do niej: Maria Wolska-Berezowska, Wanda Manteuffel, Henryk Gaczyński, Maria Gralewska i ja. Jeździliśmy tam parę razy w roku na minimum tydzień. Mieszkaliśmy w czymś w rodzaju hotelu prowadzonym przez zakonnice. Ta grupa funkcjonowała parę lat. Byliśmy związani z Włocławkiem dlatego, że mieliśmy tam możliwość tworzenia. Korzystanie z fabryki we Włocławku było dla nas bardzo dobre. Z reguły jest tak, że dyrekcja nie lubi, gdy płaczą im się po zakładzie plastycy. Tutaj mieliśmy swobodę. W fabryce siedzieliśmy, kiedy nikt już nie pracował. Wtedy my nie przeszkadzaliśmy pracownikom, a oni nam.

W czasie takich wyjazdów powstawało dużo prac. Później sprzedawaliśmy je w Cepelii. Składano nam także zamówienia, przy których mieliśmy pełną swobodę w doborze tematyki. Braliśmy udział w wielu wystawach grupowych. Z czasem dyrekcja pozbyła się nas, a fabryka podupadła, ale nie wiem dlaczego. Za naszych czasów egzystowała bardzo dobrze.

**Jak doszło do założenia Keramosu? Powstał z Grupy Pięciu Ceramików?**

Nie, to było co innego. Grupa pięciu była dlatego, że razem pracowaliśmy. Keramos powstał na podobnej zasadzie, ale tworzące go osoby nie były ze sobą bezpośrednio powiązane. Po zakończeniu współpracy z fabryką fajansu zostaliśmy bez pracowni. W podobnej sytuacji było wielu ceramików. Keramos powstał, później w 1974 roku. Początkowo była to grupa twórcza przy Związku Polskich Artystów Plastyków, a na początku lat

90. przekształciła się w stowarzyszenie. Keramos zakładał Henryk Gaczyński, Maria Wolska-Berezowska, Wanda Menteffel, Miron Grześkiewicz, Jerzy Krawczyk, Jadwiga Adamczewska — Miklaszewska, Zofia Czerwosch i ja. Każdy mógł być jego członkiem. Początkowo zrzeszaliśmy rzeźbiarzy, z czasem dołączyli graficy i malarze. Nie byliśmy, ani też nie jesteśmy stowarzyszeniem nastawionym wyłącznie na absolwentów ASP. Przeważnie razem pracowaliśmy, jeździliśmy, wystawialiśmy. Keramos miał bardzo dużo wystaw zbiorowych. Co roku była przynajmniej jedna. Braliśmy udział w wystawach mieszanych nie tylko Keramosu. Skupiamy artystów kilku pokoleń, a jego członkami są twórcy z kilku krajów (m.in. z Litwy, Białorusi, Ukrainy, Niemiec i Armenii).

#### Czym zajmuje się Pani obecnie?

Obecnie oczy mi nie bardzo pozwalają pracować, bo źle widzę. Robię rzeźby w glinie, które potem są wypalane. Wypala się je dopiero po bardzo dokładnym wysuszeniu, bo inaczej pękają. Potem się je maluje, oczywiście można malować wcześniej specjalnymi farbami, ale musi być to wszystko bardzo dobrze wysuszone. W ceramice można wykorzystać zarówno naturalne barwniki glinok, jak i możliwości barwne szklivi. Taka praca przed wypaleniem jest szalenie krucho, więc trudno ją przewieźć. Kiedyś wypalaniem ich zajmowałam się sama. Teraz zajmuje się tym moja córka. Lepiej zwierzęta, dziwne stwory, anioły. Czasami najpierw powstaje mały projekt w głowie, bądź rysunku, czasami lepiej od razu. Nie wiem nawet dlaczego teraz najbliższa jest mi rzeźba, zainteresowałam się nią późno. Bardzo dużo powstało rzeźb, które stoją obecnie na zewnątrz, były robione właśnie z myślą o ogrodzie. Największą jest kłęczący anioł, który stoi przy drzwiach frontowych.

*Foka, ceramika, 1972*



Czasami po prostu rzeźbię coś, bez wybranego miejsca, a czasami jest to dzieło przeznaczone w konkretny zakątek mojego ogrodu. W ogóle ogród jest dla mnie czymś bardzo ważnym. Kontakt z przyrodą jest dla mnie szalenie istotny. Dlatego w niektórych moich pracach funkcjonują elementy naturalne, np. w *Brzegu morza* zatopione są muszki.

**Joanna Pollakówna w „Malarstwie polskim między wojnami 1918-1939” napisała, że Marta Podoska-Koch to artystka, której zakres zainteresowań jest bardzo szeroki — malarstwo sztalugowe, ścienne (fresk, sgraffito), mozaika, malarstwo na szkle, grafika użytkowa, ceramika artystyczna. W okresie powojennym poświęciła się w znacznej mierze sztuce użytkowej i to w różnorodny sposób. Czy jest Pani zatem w zadowolona ze swojej drogi artystycznej?**

Rzeczywiście zajmowałam się chyba wszystkim czym można. Prawdopodobnie nie ma już niczego, czego nie wypróbowałam, a czym chciałabym się jeszcze zająć. Najbardziej podobało mi się malarstwo ścienne, która ma wiele rozgałęzień. Jest to dla artysty ogromne pole do wypowiedzenia się. Mimo całej gamy stosowanych przeze mnie środków byłam, jestem i będę malarką.

**Dziękuję bardzo za rozmowę.**

Wybrana bibliografia:

Druki ciągłe

„Głos Plastyków”, 1938, nr 1; „Plastyka”, 1938, nr 4, „Słowo Powszechne”, 1953, nr 20; „Życie Warszawy”, 1955, nr 85; „Życie Warszawy”, 1955, nr 67; „Ekspress Wieczorny”, 4 X 1961; „Kierunki”, 1961, nr 42; „Życie”. 30 IX 1961; „Kultura”, 1962, nr 1; „Kultura”, 1963, nr 4; „Lidova Demkracie”, 1964; „Życie”, 18 VIII 1964; „Kurier Polski”, 1979, nr 267; „Express Wieczorny”, 1979, nr 282; „Głos Poranny”, 1979, nr 289.

Druki zwarte

*Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego*, katalog wystawy, Warszawa 1978, s. 66 - 67.

J. Maurin-Białostocka, *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, Wrocław 1975, s. 45.

A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890-1980. w zarysie*, Warszawa 1988, s. 88.

K. Piwocki, *Historia ASP w Warszawie 1904-1964*, Warszawa-Wrocław-Kraków 1965, s. 204.

*Słownik Artystów Plastyków. Artyści plastycy okręgu warszawskiego ZPAP 1945-1970*, pod red. M. Serafińskiej, Warszawa 1972, s. 444.

J. Pollakówna, W. M. Rudzińska, *Malarstwo Polskie — między wojnami 1918-1939*, Warszawa 1982, s. 364, il. 156.

*Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 362, 405, 629.

Strony WWW

<http://webart.omikron.com.pl>

<http://www.artinfo.pl>

PS. Dziękuję Pani Magdalenie Hniedziewicz i Pani Zofii Czerwosch za istotne uwagi i pomoc.

kontakt z autorką tekstu pod adresem [maglataw@uksw.edu.pl](mailto:maglataw@uksw.edu.pl)

## KWIEKULIK - JERZY TRUSZKOWSKI - PIOTR KRZYSZTOFIK<sup>1</sup>

Na samym wstępie chciałbym wytłumaczyć (się) z powyższego tytułu. Ze względu na charakter pracy jako pierwszy człon umieściłem w nagłówku przedmiot „rozmyślań”, czyli w tym wypadku duet artystyczny Przemysława Kwieka i Zofii Kulik, zaraz dalej zaś nazwisko monografisty i bliskiego znajomego wymienionej pary. Jego admiracja i walka o zachowanie ich spuścizny poruszyła mnie, dlatego też postanowiłem uczynić go stroną w „dyskusji”. Trzeci człon nagłówka to nazwisko autora wyrażanych tu sądów.

### Jerzy Truszkowski a sztuka krytyczna w Polsce

W roku 1999 została wydana książka Jerzego Truszkowskiego *Sztuka Krytyczna w Polsce* poświęcona twórczości Kulik i Kwieka w latach 1967-1998. Pozycja ta jest związana z wystawą *KwieKulik — brakujące ogniwo*, która odbyła się w poznańskiej Galerii Miejskiej „Arsenal”, stanowiąc pierwszą część planowanej serii opracowań dotyczących sztuki neoawangardowej. O stosunku autora do dokonania duetu świadczy zdanie umieszczone w pierwszym rozdziale: *Realizacje KwieKulik z lat 1984 — 1987 stanowią najbardziej wartościowe i najważniejsze dzieła powstałe w Polsce w latach 80<sup>2</sup>*. W dalszej części książki autor udowadnia swoją tezę w sposób wyjątkowo sugestywny, co jest zapewne zasługą jego niezwykłej elokwencji. Można się zgodzić, że na mapie artystycznej lat 80 wymieniona para jest zjawiskiem interesującym, ale czy rzeczywiście aż tak wybitnym? Należy pamiętać, że Truszkowski jest entuzjastą neoawangardy, dlatego o obiektywizm podejrzewać go nie należy. Stanowi przeciwny biegun dla Andrzeja Osęki, który sztuce krytycznej daje się we znaki od ponad trzydziestu lat. Przy okazji przytoczę tu przepelnione gorczą zdanie Przemysława Kwieka o Osęce, które zapewne przychodziło na myśl wielu czytelnikom felietonów i komentarzy pana Andrzeja: *Trzeba się było chociaż odp... od tego czego się nie lubi<sup>3</sup>*. Obie postawy utrudniają odpowiedź na pytanie o wartość dokonania KwieKulik i ich znaczenie dla sztuki współczesnej.

### KwieKulik — poza mitem

W latach 1971 — 1987 Zofia Kulik i Przemysław Kwiek zakładają PDDiU (Pracownię Działań, Dokumentacji i Upowszechniania); inicjatywa miała charakter prywatny, a tym samym niezależny. Zresztą nikt z zewnątrz nie zabiegał o uzależnienie tej placówki, poza jej autorami, którzy pragnęli aby została ona uznana i finansowana przez państwo. Tym samym wykazując godną pozazdroszczenia naiwność w wierze w oświeconą PRL-owską biurokrację. Mecenas państwowy, jeżeli nawet objął by Pracownię to zapewne na krótko. Mógłby spowodować, poprzez naciski, zmianę profilu i realizacji zamierzeń KwieKulik. Urzędnicy nie grzesząc lotnością umysłu i dobrą wolą (tu widać jak mało się zmienia, niezależnie od układów politycznych) w przyznawaniu dotacji są często kapryśni i przeculeni na wszelkie niejasności lub dwuznaczności. Propozycją, którą złożyli KwieKulik była sztuka Działań, tak definiowana przez Truszkowskiego *W Działaniach każdy krok musi wynikać logicznie z poprzedniego. [...] Artysta limitowany jest możliwościami materiałowymi i znaczeniowymi<sup>4</sup>*. Te ogranicze-

nia stanowczo oddzielają tę formę ekspresji od happeningu i akcji, w których panuje dowolność zdarzeń. Performance stanowi formę o szerszym zasięgu, z możliwością kompilowania wymienionych aktywności artystycznych<sup>5</sup>. Działać i dokumentować — według tych haseł pracowali Kwiek i Kulik. Po pierwsze należało stworzyć jak największą ilość możliwych ustawień wybranych elementów, zostało to nazwane „czasoskutkami estetycznymi”<sup>6</sup>. Głównym bohaterem był początkowo ich syn Maksymilian (Dobromierz). Dokumentację tworzone podwójnie: Kwiek wykonywał zdjęcie chłopca otoczonego np. kręgami cebul, Kulik rejestrowała całość sytuacji, pokazując tworzywo, twórcę i akt tworzenia. Zestawione dwa zdjęcia stanowiły dzieło — obiekt oraz jego kontekst. Tak powstał cykl *Działania z Dobromierzem*. Podobny charakter miał *Zbiór modeli przestrzennych usytuowań niewiadomej „x”*, gdzie miejsce chłopca zajął ulepiony z gliny znak „x”. Analiza przeprowadzona w obu cyklach wydaje się być podstawą do performance *Działania na głowę* oraz *Banan i granat*. Istotą tych serii wydaje się być zaprezentowanie zmieniających się obiektów, o określonym wspólnym rdzeniu, tworzących ciąg logiczny. Widoczny jest też pewien progres czy ewolucja, od analizy przedmiotów i ich współegzystencji (*Działania z Dobromierzem*, 1972-4) do projektowania układów o z góry określonej semantyce (*Banan i granat*, 1986). Zbiór fotografii mógłby być wycinkiem filmu, pozbawionego fabuły, koncentrującego się jedynie na warstwie plastycznej — ikonograficznej. Sceny swoim układem i warstwą wizualną wywoływały by u widza określone skojarzenia, konotacje będące wypadkową zamierzeń artysty i percepcji oglądającego, jego sytuacji, stanu duchowego i uwarunkowań psychologicznych — społecznych. Nic dziwnego zatem, że Truszkowski, powtarzając za Kwiekiem, lansuje obraz KwieKulik jako niedocenionych pionierów „estetyki MTV” *Uplłynęło prawie 30 lat i sekwencje kolorowych obrazów, których podstawowym budulcem są „odmiiany materiałowo — przestrzenne” mają, co Kwiek podkreśla, codzienną, miliardową (!) widownię w telewizji w postaci teledysków [...]*. Zaraz też z pretensją dodaje Kwiek *zaś, prekursor tej estetyki, pisze kolejną prośbę o zapomogę do Ministerstwa Kultury<sup>8</sup>*.

Nie jest to cała prawda, nie można w sposób tak prosty przeprowadzić zależności pomiędzy tymi dwoma zjawiskami. Formy wykorzystywane w konstrukcji wideoklipów swoimi korzeniami sięgają do tych samych podstaw co *Działania*. Pierwszym kierunkiem, który miał tutaj wpływ był Dadaizm. Traktowanie przedmiotu przez Duchampa i Man Ray’a, wprowadzenie obiektów z życia do sztuki to pierwszy krok do skonstruowania tej estetyki. Oczywiście dadaści, w swojej przewrotności, zmieniali znaczenie i funkcję

przedmiotu. Często celem tego procesu było zderzenie wyobrażeń związanych z danym obiektem i tych, które narzucał nowy tytuł. Już wtedy „produkowano” zestawy przedmiotów, walizkowe gabloty, kolekcje osobliwości. Wiele z animacji pokazywanych w MTV jeśli nie jest wzorowane bezpośrednio, to wykazuje podobny sposób myślenia. Dadaści wyrwali filiżankę i pisuar z kontekstu rzeczywistości i umieścili je w zbiorze przedmiotów sztuki czekających na wykorzystanie. Od tej pory można je było kompilować na tysiące sposobów, tworząc niezliczone układy estetyczne i treściowe. Następnym kierunkiem, który bez wątplenia miał ogromny wpływ na kształtowanie się „estetyki MTV” był surrealizm. Nadrealne światy podświadomości lub marzeń sennych zawierały różnorodne zbiory elementów. Zaprzeczając realiom, surrealiści skupiali się na relacjach, znaczeniach symbolicznych, archetypicznych i seksualnych. Te ostatnie, oparte na nieśmiertelnym i lekko już zmęczonym Freudzie, mają dla opisywanego problemu ogromne znaczenie. „Atakowanie” ludzi w przedziale wiekowym 14 — 20 lat ostrymi kolorystycznie i szybko zmieniającymi się sekwencjami obrazów operujących symboliką seksualną (z czasem zanika symbolika) ma na celu odpowiedzieć na instynkt oczywiście nie zaspokajając go, ale coraz bardziej rozbudzając. Seks jest najlepszym narkotykiem tworzącym medialnych niewolników. Zmysły przytłumione pędzącymi obrazami wymagają coraz to mocniejszych bodźców. Szybkość przekazu determinuje jego uproszczenie. „Lufa” MTV wymierzona jest w tereny poza świadomością, poza rozumieniem. Ofiara nie potrafi skupić się na czymkolwiek co wymaga wysiłku intelektualnego. Analizę języka MTV należy poszerzyć też o zagadnienie pop — artu. Jemu to zawdzięczamy stworzenie współczesnej — świeckiej ikony, mitologii powszedniości. Nowi bohaterowie i „święci” powielani są w nieskończoność z towarzyszącymi im nowymi „relikwiami”. Stanowią oni nowe prawo pop — kultury, sława i popularność jest jedyną wartością. Marzenie o „15 minutach Warhola” jest odrzuceniem życia jako całości. Nie ma rozwoju ani dojrzałości, należy czekać na nagły blask.

Wracając do Kwieka i jego żalu. Jeśli czuje się twórcą mechanizmów, które są podstawą tego procesu to chyba nie ma się czym chwalić. Wydaje się to być w opozycji do żądań wolności twórczej czy późniejszych prac Zofii Kulik, obnażających techniki totalitarnego zniewolenia. Gdyby w ówczesnym KC PZPR znalazłby się ktoś z wyobraźnią i wyszedł na przeciw staraniom Kwieka o przyjęcie do partii, co więcej wykorzystał tak uzdolnionego człowieka, moglibyśmy mieć własną Leni Riefenstahl.

#### KwieKulik z głową

W twórczości KwieKulik są realizacje o dużej wartości dla sztuki neoawangardowej, nowatorskie i przemyślane. Takimi w moim odczuciu są *Działania na głowę*. Tytułowa część ciała umieszczana w środku miednicy (tu wystąpiła

Kulik, Kwiek natomiast dokonywał ablucji, także stóp), czy wystająca z siedzenia krzesła jest ogniskiem naszej percepcji, delikatnym kapitanem naszego ciała, którego staramy się ochraniać. Dlatego bezpośrednie działania na głowę sugerują siłę impulsów, wprowadzają też uczucie bezbronności i bierności. Głowa nie może się bronić, może jedynie poddawać się działaniom, posłusznie i z pokorą odbierać i rejestrować. Głowa zakryta np. kubłem na śmieci (*Banan i granat*) to odebranie tożsamości. Widoczna reszta ciała to tylko mechanizm jak miliony innych. Samo w sobie nie ma wartości, nie jest prawdziwym człowiekiem. W ten sposób staje się idealnym tworzywem, może tworzyć rzeźbę zmieniającą się w czasie i przestrzeni, reagującą na świat zewnętrzny. Co więcej materiał jest stuprocentowo posłuszny artyście, on sam pozostaje ukryty, nie skupia na sobie uwagi.

Innym niezwykle ciekawym elementem zastosowanym przez KwieKulik w performance *Festiwal inteligencji* jest postać obserwatora. Jest to osoba wybrana z widowni, której głowa zostaje umieszczona w centrum akcji. Tym samym skonstruowany zostaje układ, w którym oglądający mają wrażenie widoku obiektywnego, trochę na zasadzie podglądania. Nic nie jest przed nimi ukrywane. Patrzą na przygotowania do poszczególnych scen, co przypomina zagłądanie za kurtynę podczas antraktu. Widzą „siebie”, czyli publiczność w osobie obserwatora. Pomysł ten jest konsekwentną kontynuacją procesu i techniki stosowanej w *Działaniach z Dobromierzem*, działanie i jego kontekst.

#### Neoawangarda nie ma na oleju

Kulik i Kwiek w latach 1971 — 1987 pędzili żywot do cna neoawangardowy dokonując syntezy sztuki i życia. Tworzywem było ich otoczenie i oni sami. Decydując się na eksperyment musieli ponieść jego konsekwencje. Niezależność artystyczna spowodowała dokuczającą im biedę. Truszkowski przytacza historię oleju — KwieKulik aby go kupić musieli oddać starą butelkę, w innym przypadku nie starczyłoby im pieniędzy. Wiązało się z tym spełnienie zalety wyroczni — sklepowej co do czystości opakowania zwrotnego. Artyści nie mając innego wyjścia, pokornie spełnili żądania<sup>4</sup>. Okres ich współpracy twórczej należy postrzegać jako czas intensywnych poszukiwań, dyskusji ze światem rzeczywistym i światem sztuki.

#### Epilog

Po rozstaniu Kwiek zajął się formą wywodzącą się z *Działania* tworząc *Appearance* — pojawienia się, wyglądy. Także robił instalacje i performance. Zofia Kulik poświęciła się niezwykle interesującym eksperymentom z fotografią. Jerzy Truszkowski doprowadził do retrospektywnej wystawy i zachowania spuścizny duetu na wysokiej jakości odbitkach *Cibachrome*.

kontakt z autorem tekstu pod adresem  
piotr.krzysztofik@wp.pl

<sup>1</sup> Praca napisana na seminarium niższym prowadzonym przez mgr Katrążynę Chrudzińską-Uherę.

<sup>2</sup> J. Truszkowski, *Sztuka Krytyczna w Polsce*, Poznań 1999, s. 22.

<sup>3</sup> P. Kwiek, *O sobie, Osęce, Eco i Galerii Uniwersyteckiej*, „Magazyn Sztuki”, 1999, nr 2, s. 75.

<sup>4</sup> Truszkowski, dz. cyt., s. 67.

<sup>5</sup> Tamże, s. 67.

<sup>6</sup> Tamże, s. 67.

<sup>7</sup> Tamże, s. 68.

<sup>8</sup> Tamże, s. 68.

<sup>9</sup> Tamże, s. 68.



# ŚWIEŻOŚĆ DZIECIĘCIA

O ŁODZI KALISKIEJ W LATACH  
80-TYCH MYŚLI KILKA

Katarzyna Kaczmarek



*Łódź Kaliska była w sztuce tym, czym ukradkowo wypita setka wódki na eleganckim przyjęciu, choć ciężko porównywać atmosferę artystyczną i społeczną lat 80-tych do wystawnych rautów.*

## Plan sytuacyjny

Stan wojenny spowodował, że sztuka uśpiona nieco zachwytem awangardy lat 70-tych nad formalnymi eksperymentami, stanęła przed problemem realnego ograniczenia wolności. Artyści musieli dokonać wyboru pomiędzy ustosunkowaniem się do zaistniałej sytuacji społecznej i politycznej, a wstrzymaniem się od głosu i ucieczką w bezpieczny świat sztuki. To spowodowało ukształtowanie się trzech dróg, w obrębie których mogli działać — państwowej, która obok oczywistych korzyści dawała możliwość tworzenia ograniczonego, nakazując trzymanie się z dala od niewygodnych tematów. Z drugiej strony istniała grupa artystów działających przy Kościele — instytucji dającej schronienie i możliwość wyrażenia buntu przeciwko ograniczeniom politycznym i społecznym życia. Kościół narzucał jednak pewne ramy formalne i ideowe. Wreszcie ostatnie „stronictwo”, dające największą wolność twórczą, niemniej skazane na banicję, pozbawione czyjejkolwiek opieki. Tę sytuację świetnie ilustrowały dwie okładki pisma grupy Łodzi Kaliskiej „Tango”. Pierwsza z nich, autorstwa Andrzeja Rzepeckiego, przedstawiająca Matkę Boską Częstochowską z domalowanymi wąsami, nie atakowała Kościoła czy religii, a jedynie była walką ze sztuką przykościelną. Okładkę następnego numeru zdobił fotomontaż — trzy podobizny: amerykańskich komików braci Marx oraz Karola Marksa — projekt, który interpretować można na wiele sposobów. Działalność tej grupy była (przynajmniej w swych założeniach) najbliższa realiom, gdyż zarówno mecenat państwa jak i Kościoła reprezentowały rzeczywistość subiektywną. Niezależni od obu sił, członkowie Łodzi Kaliskiej starali się dokonać syntezy życia i sztuki. Artyści wykorzystywali, jako medium, ironię będącą jedyną odtrutką na ponurą rzeczywistość.

## Początki rejsu

Marek Janiak, Andrzej Świetlik i Andrzej Wielogórski zostali wykluczeni z V Ogólnopolskiego Fotograficznego Spotkania Młodych w Darłowie w 1979 roku, które na znak protestu opuścili również Andrzej Kwietniewski i Jerzy Koba. Zorganizowali prywatne I Spotkanie Starych (znajomych) w pobliskim hotelu. Symptomatycznym dla Łodzi Kaliskiej był fakt, iż pomysł powstania grupy i póź-

niejszego happeningu zrodził się przy frytkach i piwie. Sama nazwa, bezpretensjonalna i swojska, pochodząca od obskurnego dworca podmiejskiego, w świetny sposób określała klimat i estetykę działania stowarzyszenia.

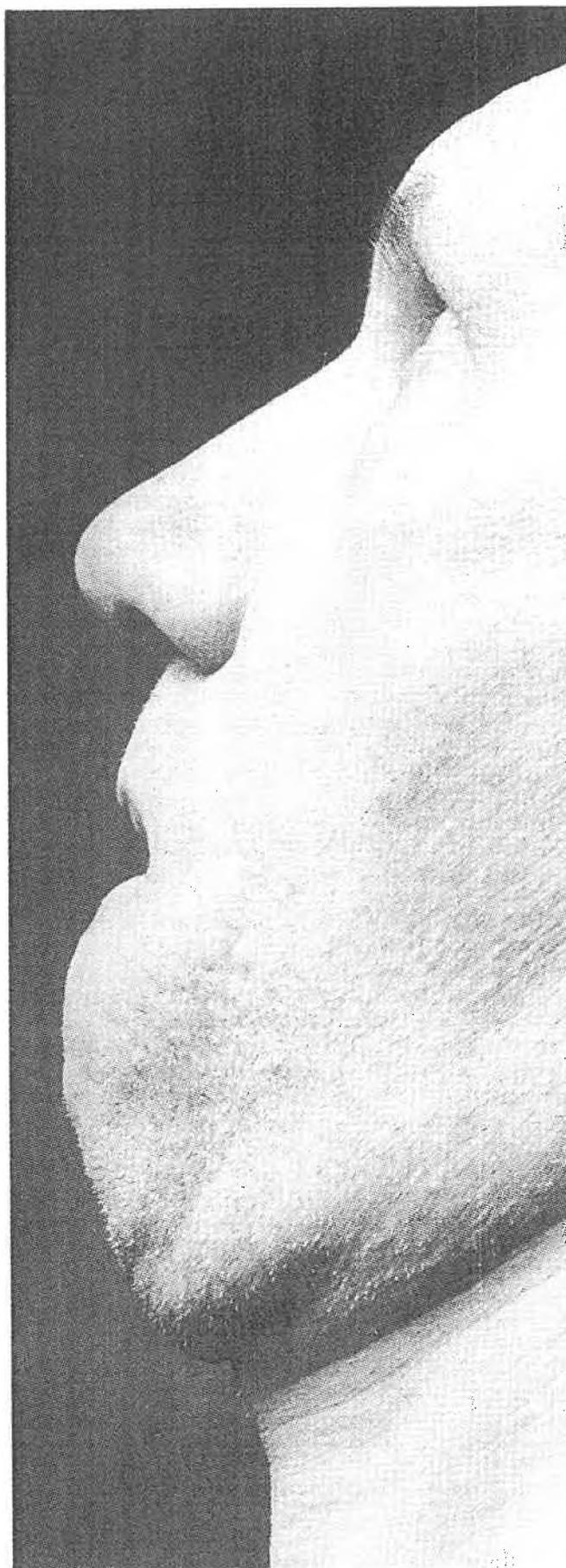
Już pierwsze wystąpienie Łodzi Kaliskiej w Darłowie zasługuje na uwagę. Ulica została przegrodzona czarną płachtą, co wywołało konsternację gapiów. Powodem, a zarazem tytułem zdarzenia, było... *zrobienie zamieszania i odwrócenia uwagi, w celu narzucenia białej płachty na grupę osób, skrępowania ich i walenia po dupach*<sup>1</sup>. Była to pierwsza w polskiej sztuce tak duża interakcja z widzami i zarówno ten happening, jak i wiele innych działań, przede wszystkim krytykował sztuczność i konwencjonalność zachowań. Łódź Kaliska działała pod wpływem impulsu — spontaniczny pomysł prowadził do szybkiej jego realizacji, a projekty często inspirowała codzienność. Ich akcje były dynamiczne, wywoływały żywiołowy odbiór. Podczas happeningu w Darłowie przypadkowi widzowie zostali wciągnięci w przedstawienie i ku swemu zaskoczeniu stali się głównymi aktorami spektaklu, który spodziewali się obejrzeć. Pamiętajmy, że na początku lat 80-tych publiczność nie była tak oswojona z tego typu działaniami jak obecnie. Ludzie, widząc wstęgę, spodziewali się zapewne jakiegoś pokazu — cyrkowego lub teatralnego. Odwrócenie ról ośmieszyło ich i w pewien sposób upokorzyło, byli bici po pupach niczym dzieci. Oszołomieni — nie wiedzieli zapewne jak mają zareagować. Również Kraków stał się miejscem innego interesującego wydarzenia, którym był festiwal twórczości *Siedem dni na stworzenie świata*. Nawiązywał on do stworzenia świata i toposu dążenia artysty chcącego dorównać Bogu. Artyści starali się więc kreować... *własny świat (sztuki)*<sup>2</sup>, posługując się różnymi działaniami. W jednej części projektu zatytułowanej *Upadek zupełny* performerzy leżeli na rynku, przy pomniku Mickiewicza, wywołując konsternację widzów. W sposób paradoksalny zestawili gest (czy raczej jego brak) z tytułem całego działania. Projekt zawierał również manifest, w którym mieszały się myśli, brzmiące niczym zdania z traktatu filozoficznego *Stworzenie świata było całkowitym wyeksplozowaniem na zewnątrz świadomości Stwórcy*<sup>3</sup>, aby ostatecznie zabrzmieć jak dowcip *poszła baba do lekarza*<sup>4</sup>. Akcja *Siedem dni na stworzenie świata* odbijała w krzywym zwierciadle hasła sztuki konceptualnej. W tym happeningu grupa łódzka, zestawiając nadmierny w wielu przypadkach intelektu-

alizm konceptualizmu ze zwykłym życiem, osiągnęła efekt śmieszności i żartu. Pierwsze i ostatnie zdanie manifestu, przez swój kontrast, krytykowało ukrywaną pod skomplikowanymi teoriami jałowość poczynań niektórych neoawangardzistów. Tym samym Łódź Kaliska nie atakowała konceptualizmu jako idei, a jedynie jego nadużycia. Formalnie akcja była rodzajem warsztatu, uczyła współdziałania — artyści tworzyli razem, a jednocześnie praca toczyła się na wielu płaszczyznach medialnych: filmy, zdjęcia etc.

Zapis działań nie tylko był kontynuowany, ale stała się nieodzownym elementem ich twórczości. Grupa swe działania, happeningi rejestrowała (i nadal rejestruje) na fotografiach, które pełniły nie tylko rolę dokumentacji. Efektem końcowym była ilustracja tworzona w dwóch etapach — zdjęcia archiwalnego i komentarza. Owe notatki, dopiski sugerowały, że oglądając zdjęcie artyści chcieli wzbogacić je o swój komentarz, nadając mu tym samym pełniejsze, a zarazem nowe znaczenie.

### Żenada w męskiej szatni

Postulowanie przez członków Łodzi Kaliskiej absurdem, zabawą, przewrotnością, spontanicznością było opisywaniem czasów, w których artyści funkcjonowali. Taka też była inicjatywa grupy nazwana *Sztuką żenującą*. Po plenerze w Osiekach w 1981 roku, który stał się *Świątynią Sztuki Żenującej*, powstał manifest Janiaka *Sztuka Żenująca*, kontynuowany w latach następnych w *Pracy bez skupienia*, *Sztuce męskiej i innej* Rzepeckiego i w *Sztuce bez sensu* Kwietniewskiego. *Sztuka Żenująca* była m. in. atakiem na skostniałe wg Łodzi Kaliskiej formy neoawangardy i wzajemną adorację w tym środowisku. Poczucie niespełnienia, nijakości życia lat 80-tych, impotencji twórczej swojej i innych spowodowało, że Janiak uznał zażenowanie za najbardziej nośną formę przekazu. Starał się wytworzyć u odbiorcy to uczucie, atakując go określoną formą. Niezwykle ważne było dla Janiaka poczucie zagubienia widza i niepewności, co do wartości i znaczenia oglądanych prac, czy wystąpień. *Ćwiczenia wyzwajające* Janiaka ukazywały bezsensowne zmagania się. To wyzwolenie było dwutorowe — w dosłownym znaczeniu stawał czoło jakiemuś wyzwaniu — przebijał głową szybę, rozrywał łańcuch. Drugie, w szerszym kontekście, było uwolnieniem się od norm społecznych, czy rad zdrowego rozsądku, które nakazują, byśmy nie mierzyli się z czymś czemu nie podołamy. W ten sposób można się bowiem narazić na śmieszność i tytułowe zażenowanie *Zażenowanie — ostrzeżenie, że możesz lub już wykonałeś gest przeciwko regułom organizacji społecznej [...] przypomnienie, że jesteś zaledwie elementem*<sup>5</sup>. Innym działaniem w ramach *Sztuki Żenującej* była akcja *Mr Piernik*. Podczas koncertu muzyka grającego na tubie, Kwietniewski z ostatniego rzędu wrzucił do tego instrumentu jabłko. Rzut udał się doskonale, nie powiodła się natomiast próba wytrąśnięcia owocu przez muzyka, który obrażony wyszedł z sali. Można się zastanawiać, czy jest to chuligański wybryk. Oczywiście, że tak, ale jednocześnie, przynajmniej to szczerze, zarówno tu jak i w innych „interwencjach” — np. strzelając z kapiszonów podczas nudnych referatów — Łódź Kaliska urzeczywistniła myśli, które w takich sytuacjach nierzadko przychodzą nam do głowy, a które ukrywamy. *Sztuka żenująca* wystę-





Działania Łodzi Kaliskiej, Warszawa, maj 1985 r.

powoła przeciwko konwencjom, nie pozwalającym nam na robienie tego, na co mamy ochotę. Jest więc (tym bardziej w kontekście tamtych lat) walką o autonomię jednostki, działaniem przeciwko ustaleniom, ograniczeniom. Nie można zatem nazwać owej działalności jedynie zlepkiem złośliwych i chamskich, pustych gestów.

Ważnym elementem w sztuce Łodzi Kaliskiej był erotyzm, właściwie nieustannie przewijający się w ich działaniach aż do dzisiaj. W latach 80 — tych, oprócz ironii i absurdu, ulubioną formą staje się epatowanie seksualizmem, dotychczas nieobecnym zarówno w sztuce, jak i na rynku. Społeczeństwo zostało uwięzione pomiędzy ideologiczną niechęcią państwa komunistycznego do erotyzmu, rozumianego jako produkt zachodni, a potępieniem przemysłu erotycznego przez Kościół. Seks, będąc nośnym tematem, zyskał na atrakcyjności, stając się częstym motywem w pracach min Grupy, Ewy Partum, Natalii LL i Grupy Kaliskiej.

Szczególnie widoczny był w *Sztuce męskiej* Rzepeckiego — gdzie erotyzm, daleki od wyrafinowania, swą estetyką przypominał plakaty na szafkach w męskiej szatni, czy kalendarze z nagimi dziewczynami bezlitośnie szerzące się w różnych punktach usługowych. Stylistyka tych przedstawień była siermiężna, wykonanie umyślnie niechlujne. U Rzepeckiego, obok ogromnych biustów, często zwielokrotnionych, widzimy wulgarne scenki jak np. „Łódź Kaliska posuwa Sztukę do przodu”. Zdjęcia i rysunki Rzepecki uzupełniał genitaliami czy też piersiami, co przypomina komentarze uczniów mażących podręczniki. Tak jak dzieci rysują swe fascynacje bez ogródek, tak Rzepecki bez zawstyżenia pokazał to, co mężczyźni, jemu samemu, naprawdę się podoba, nie wstydząc się swoich skojarzeń. Odrzucił konwencję, a owa „erotyka” — nieobecna w tym czasie, o czym wcześniej wspominałam — stała się równocześnie językiem buntu przeciw społeczeństwu, wszelkiej ideologii i zakłamaniu. Podobną stylistykę, rodem z zeszytu szkolnego, reprezentowały podpisy Łodzi Kaliskiej na zdjęciach. Artyści zastosowali tu technikę wpisywania pierwszego skojarzenia, jakie im się nasuwało, gdy widzieli dany przedmiot. Zazwyczaj wstydzimy się tych myśli starając się je zastąpić bardziej konwencjonalnym hasłem. Tymczasem te pierwsze skojarzenia są na ogół bardziej trafne i śmieszne.

## Dryfujemy

Wiele z działań Łodzi Kaliskiej przywoływało na myśl dadaizm. Interwencje podczas oficjalnych spotkań, zakłócanie ich czy wywołaniem „dada” skandalu, wносиły świeżość. I właśnie te cechy — świeżość jak i szczerść — są dla mnie elementami najcenniejszymi. Trudno mówić tu o wielkiej sztuce, ale działalność Łodzi Kaliskiej na szczęście takich ambicji nie ma. W latach 80-tych byli jedną z niewielu grup autentycznie innych, alternatywnych, nie bojących się krytykować również i swoich neawangardowych kolegów.

Posługując się fotografią, fotokolażem i wszelkimi działaniami, skupiali się bardziej na problemach sztuki, jej współdziałania i przenikania się z życiem, niż na zagadnieniach formalnych. Cenię to, że odrzuceni przez galerie i publiczność, konsekwentnie szli wybraną drogą — skandalem i kontestacji. Absurd, kpinę i ironię połączyli z autentycznym wygłupem, do czego sami się przyznali. Zacierając granicę między życiem a sztuką, wybrali sztukę jako styl bycia. Ich realizacje z lat 90-tych — pastisze obrazów — mimo, że świetne plastycznie i zabawne nie są tak ciekawe jak te z lat 80-tych, gdyż nie wnoszą nic nowego. Lata 90-te były ciężkim okresem dla kontestatorów. Ich działania nie budziły już takich emocji jak dziesięć lat temu. Oni sami, chociaż świetnie przystosowali się do obecnych czasów, nie potrafili moim zdaniem uczynić tego dla Łodzi Kaliskiej. Trudno powiedzieć, czy działała to szybkość zmian ustrojowych i społecznych, czy może to oni zmienili się wraz z wiekiem? Również publiczność została wystawiona na tyle prób, że trzeba naprawdę wiele, by ją zaszokować.

## To naprawdę koniec

Już w tytule zasugerowałam jak należałoby widzieć działalność Łodzi Kaliskiej. Ich metodą było spojrzenie oczami dużego dziecka, tworzenie z nieskrępowaną wolnością skojarzeń, bez względu na reakcje i konsekwencje. Była to próba przekazania określonych treści, przy jednoczesnym działaniu z ogromną świeżością i szczerością. To właśnie wynosi Łódź Kaliską ponad wiele pseudointelektualnych grup.

## Skład grupy Łódź Kaliska:

**Marek Janiak** — architekt, pracownik naukowy na Politechnice Łódzkiej, projektował wiele wnętrz pubów w Łodzi

**Andrzej „Kwiecień” Kwietniewski** — często pozuje nago

**Andrzej Świetlik** — znany grafik reklamowy

**Adam Rzepecki** — historyk sztuki, prowadził Jaszczurówką Galerię Fotografii w Krakowie, opuścił grupę w '88

**Andrzej „Makary” Wielogórski** — chemik, prowadzi zajęcia z fotografii na Politechnice Łódzkiej „Żony kaliskich nienawidzą Łodzi Kaliskiej”<sup>6</sup>

kontakt z autorką tekstu pod adresem  
kasha.k@wp.pl

<sup>1</sup> Łódź Kaliska, *Bóg zazdrości nam pomyłek*, Łódź 1999, s. 13.

<sup>2</sup> Tamże, s. 151.

<sup>3</sup> Tamże, s. 41.

<sup>4</sup> Tamże, s. 41.

<sup>5</sup> Tamże, s. 31.

<sup>6</sup> W. Gnacikowska, *Wenus wiodąca Łódź na barykady*, „Magazyn Gazety Wyborczej”, 1999, nr 10, s. 12.

## SZTUKA SIECI • • • • • CZYLI NET ART

Bartłomiej Gutowski

Sztuka współczesna zawsze wzbudza nad wyraz silne emocje. To zdanie oczywiście i banalne. Często poszukuje nowych technik, nowych form wyrazu. Nowatorstwo i niezależność stają się w niej często wartościami najwyższymi, a niekiedy jedynymi (opinia ta prawdziwa jest przynajmniej w odniesieniu do części XX-wiecznej sztuki Zachodu). Zresztą o problemie kryzysu w sztuce, który jest w głębszej swej istocie przede wszystkim kryzysem wartości, mówi się już od dawna. Narzeka się nań zaś chyba od zawsze. 2500 lat temu oglądając czerwonofigurową wazę stary Grek niewątpliwie w głowę się drapał, narzekając na upadek obrazowania. Zazwyczaj musi minąć trochę czasu, nim większość do nowości się przyzwyczai, z czasem traktując ją jako coś zupełnie naturalnego, nie wzbudzającego emocji. Co więcej, to, co w pewnym momencie potępia się, za lat ileś zaczyna być bronione przez najbardziej konserwatywne kręgi, jako wartości tradycyjne. Czy więc w ogóle warto mówić o kryzysie w sztuce? Czy nie jest to dla niej stan permanentny? Po części na pewno tak. Inny jest chyba jednak wymiar obecnego — nie jest to, jak wspominałem, kryzys przedstawieniowy ale kryzys podstawowych wartości. Problemem nie jest zła sztuka, problemem nie jest fakt, iż sztuka nic nie wyraża. Mamy bowiem wielu dobrych artystów, mamy otwartość myśli, mamy silny przekaz społeczny — choćby sztuka krytyczna w Polsce, mamy nawet odwołanie się do głębszych problemów (choć to ostatnie niestety niezbyt często). Brakuje natomiast sztuce, często świadomie negowanych, wartości. Te uwagi w mniejszym stopniu dotyczą tradycyjnej sztuki Wschodu, zarówno bliższego — prawosławia jak i dalekiego — np. Japonii, bardziej zaś sztuki interkontynentalnej, bo przecież obecnie podobne problemy nurtują malarstwo Zachodu, czy otwarte na nie kręgi np. Rosji lub Japonii. Niestety, sztuka prawosławnego Wschodu wydobywająca się powoli z podobnego kryzysu (a jej popularność na Zachodzie dobrze świadczy o głodzie duchowości, a co za tym idzie i wartości) nigdy — a przynajmniej w czasowo bliskim rozumieniu słowa nigdy — nie będzie mogła przyjąć jej jako swojej. Różnice i przepaści kulturowe są na to zbyt duże. Zresztą nie byłoby to żadnym wyjściem z sytuacji. Sztuka, jestem o tym głęboko przekonany, znajduje się w momencie wielkiego przełomu. Oczywiście nie pierwszego w dziejach, pomijając nawet te negatywne, związane z upadkami cywilizacji. W sztuce Zachodu taki przełom miał miejsce choćby na styku gotyku i renesansu, w momencie wielkiego odejścia od duchowości.

Nie piszę o tym wszystkim bez kozery. W ten problem doskonale się wpisuje sztuka Internetu, czy szerzej sztuka multimedialna. Chyba nikt w prawosławiu nie myśli poważnie o pisaniu ikon przez komputer. Na Zachodzie stał się on niemal natychmiast medium tworzenia sztuki. W większości wypadków okazuje się, że chyba niezbyt trafny. Świadczy to jednak o ciągłym, często czysto intuicyjnym, poszukiwaniu czegoś, co okazałoby się rzeczywiście istotne.

Stron internetowych poświęconych sztukom plastycznym i architekturze funkcjonuje bardzo dużo (w każdym razie można podawać jedynie szacunkowe dane), jedna z popularnych, międzynarodowych wyszukiwarek (<http://www.google.com>) po wpisaniu słowa „art” zgłasza liczbę około 55.900.000 stron; oczywiście są tu powtórzenia, wiele stron de facto nie ma związku ze sztuką, a słowo art pojawia się

Czym więc jest dzieło sztuki internetowej? Płynne są tu granice — najogólniej projekt stworzony przy pomocy technik właściwych dla Internetu czyli języka html, dhtml, hipertekstu, animacji flash, skryptów java, php itp., naturalnym źródłem jego funkcjonowania powinna być sieć, dostępny powinien być z poziomu stron WWW.

w innym kontekście. Wydaje się, że w przybliżeniu można szacować, iż przynajmniej 10% rzeczywiście ze sztuką jest związanych. Liczba to więcej niż znaczna. Jeden z większych amerykańskich serwisów artbyte.com (<http://www.artbyte.com>) podaje informacje o kilkudziesięciu tysiącach stron o tej tematyce. W polskim Internecie, po wpisaniu w bodaj najczęściej używaną wyszukiwarkę Onetu (<http://www.onet.pl>) słowa „sztuka” wyświetla się 55.367 stron; tu również pewnie około 10%, a może nawet

mniej, wyników jest prawdziwych. Wydawać by się więc mogło, że z funkcjonowaniem sztuki w Internecie nie jest źle. Czy rzeczywiście? Kilkuletnia praktyka posługiwania się stronami WWW w poszukiwaniu wartościowych „zasobów” jej poświęconych, niestety nie potwierdza tego — przynajmniej jeżeli chodzi o polski Internet (przez pojęcie polski, mam na myśli przede wszystkim strony polskojęzyczne). Nie brak na nich wielu błędów czy nieścisłości. Większość serwisów jedynie sygnalizuje wybrany temat, poruszając się po jego zewnętrznej płaszczyźnie, nie próbując nawet dokonać pogłębionej analizy danego zjawiska, nie wychodzą poza poziom bardzo popularnych opracowań. Oczywiście są strony będące chlubnymi wyjątkami. Niestety wiele podstawowych zagadnień w ogóle nie doczekało się opracowań. Swego czasu, przygotowując opracowanie architektury secesyjnej, zaglądałem też na strony WWW, wyniki poszukiwań były nader mizerne. Nie stał się więc, przynajmniej na razie, polski Internet narzędziem w istotny sposób wspomagającym poważny namysł nad sztuką (tu po części chlubnym wyjątkiem są witryny czasopism kulturalnych, zamieszczane w nich teksty są jednak zazwyczaj wtórne w stosunku do ich drukowanych odpowiedników). Ostatnio również coraz więcej uczelni np. Uniwersytet Warszawski zamieszcza m.in. prace magisterskie studentów w Internecie (<http://www.ihs.uw.edu.pl/ihsuw/previhs/wstep.html>).

Slabo rozwija się również zjawisko, które można określić mianem sztuki Internetu, którą chciałbym wyraźnie odróżnić od stron WWW poświęconych sztuce, czy prezentujących grafikę komputerową (z tą mamy do czynienia nader często) lub grafikę ASCII (o ile w ogóle jest to sztuka). Czym więc jest dzieło sztuki internetowej? Płynne są tu granice — najogólniej projekt stworzony przy pomocy technik właściwych dla Internetu czyli języka html, dhtml, hipertekstu, animacji flash, skryptów java, php itp., naturalnym źródłem jego funkcjonowania powinna być sieć, dostępny powinien być z poziomu stron WWW (ewentualnie jakiejś alternatywnej internetowej usługi np. poczty elektronicznej czy IRC). Ponadto powinien być to projekt wykorzystujący charakterystykę Internetu, a więc przede wszystkim musi być interaktywny. Powinien powstawać przy mniejszym bądź większym zaangażowaniu odbiorcy, bądź zacierać granice między odbiorcą i twórcą (co swoją drogą nie jest niczym nowym), w każdym razie zaś wykorzystywać wielopoziomowość, abstrakcyjną przestrzenność sieci. Inaczej bowiem mamy do czynienia z prezentacją sztuki przez Internet, często nawet tworzonej z myślą o zaistnieniu w sieci jak np. niektóre grafiki komputerowe. Ważnym elementem net art jest jego ponadlokalność, łączy bowiem w jednym projekcie ludzi znajdujących się w zupełnie różnych miejscach, różnych wyznań, głoszących odmienne ideologie itd.; to wszystko staje się mniej istotne — ważna jest otwarta łączność z innymi — to zresztą jest bardzo charaktery-

styczną cechą w ogóle Internetu i jest bardziej typowe dla współczesnych form komunikacji niż tylko samego net art — komunikacja ta — przez IRC, Usenet, Chat, Blog i inne formy staje się niezmiernie popularna. Sami artyści net art (lub jak woła inni net.art) tworzą często swoje projekty na odległość, fizycznie nie przebywając razem łącząc się w sieci. Oczywiście powstają (szczególnie w USA, chociaż też w Lublinie czy Moskwie) centra sztuki Internetu m.in. WWWArt Center, Lubljana Digital Media Lab czy Net Lab.

Dla wielu artystów fascynująca jest również możliwość natychmiastowej prezentacji swojej pracy. Warto zresztą zwrócić uwagę na jeszcze jedną specyficzną cechę net art — bardzo często na strony prezentacji artystycznych możemy trafić zupełnie przypadkiem — choćby poprzez wyszukiwarke. Wciągani jesteśmy wówczas w świat przedziwny, chyba niezbyt zrozumiały dla operujących tradycyjnym kluczem — szukamy w nim sensu i treści, pewni, że za kolejnym kliknięciem otworzy się przed nami doskonale nam znana, uporządkowana rzeczywistość tekstu, reklamy i prostych informacji otaczająca osoby błądzące po Internecie.

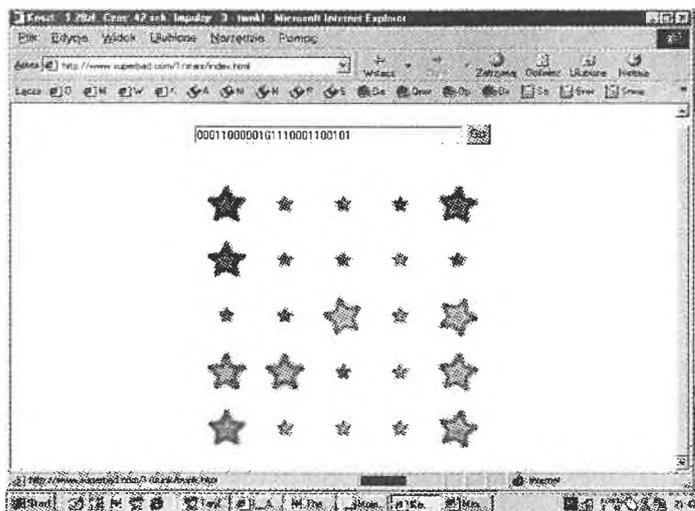
Maria Gołaszewska w tekście, którego celem było m.in. uporządkowanie terminologii związanej z multimediami na potrzeby rozważań estetycznych pisze, co prawda szerzej właśnie o multimediami, ale odnieść można to również do sztuki internetowej: *naddanie symboliczne i emocjonalne sztuki multimedialnej polega na tym, iż działa ona na zasadzie „magii” — zaangażowany odbiorca traktuje tę sztukę jako coś niezwykłego, artystyczno-technologiczny totem naszych czasów, jako tajemniczą, nie dającą się do końca racjonalnie wyjaśnić tajemnicę piękna zblizoną do „technologicznego panteizmu [...]”*<sup>1</sup>

Poszukując protoplastów net art sięgnąć trzeba przede wszystkim do mail art czyli istniejącej już od około 30 lat sztuki poczty (po części bezpośrednio kontynuowana jest przez projekty wykorzystujące pocztę e-mail czy grupy Usnetowe do akcji artystycznych). Istnieje jednak też podstawa różnica, większość twórców mail art jak np. Georg Brecht czy Ken Friedman zazwyczaj nie oczekiwali aktywności odbiorcy przesyłki. Interaktywność projektów internetowych zdaje się, wręcz przeciwnie, wymuszać wręcz na odbiorcy własną kreatywność. Rzeczywiście twórcy pozostawiając raczej rolę mniej bądź bardziej aktywnego moderatora czy niekiedy wręcz pozwalając projektowi „żyć własnym życiem”. Można tu też wspomnieć o mało popularnej sztuce faxu. Przy czym jest to związek oparty przede wszystkim na podobieństwie. Nie ciągłość tradycji, lecz nowa technika doprowadziła do powstania nowego gatunku wypowiedzi artystycznej.

Tego typu realizacje próbowała tworzyć w Polsce przede wszystkim Donajski „Digital Gallery, o czym będzie jeszcze mowa. Na razie ta forma sztuki nie cieszy się zbyt wielką popularnością, głównie chyba ze względu na liczne ograniczenia (formalne — autor w dużym stopniu musi zrzec się kontroli nad dziełem, jest jego animatorem ale nie do końca twórcą, oraz techniczne — np. przepustowość sieci czy też konieczność korzystania z technik różnych od tradycyjnego warsztatu artysty — to ostatnie raczej nie powinno stanowić zbyt silnego ograniczenia, wszak artysta zawsze będąc po części rzemieślnikiem, musiał opanowywać do perfekcji warsztat techniczny). Wiąże się z tym pytania też i bardziej podstawowe: o funkcję tej formy sztuki i o to czy w przyszłości przewartościowuje ona nasze spojrzenie,

czy jest to po prostu kolejna nowa technika, a może raczej Internet będzie, tak jak dziś, pełnił raczej funkcję globalnego albumu prezentującego sztukę powstającą w bardziej tradycyjnych technikach. Na pewno dawanie jednoznacznych odpowiedzi jest nadużyciem. Za wcześniej zresztą na nie, sztuka Internetu, która pewnie będzie ewoluować wraz z jego rozwojem może, ale nie musi, mieć przed sobą wielką przyszłość, na razie zbyt mało artystów odważa się na rzuconie wyzwania sieci. Pytanie też czy sztukę Internetu mamy w tym kontekście rozważać jako zjawisko zupełnie niezależne czy raczej jako wpisujące się w szerszy kontekst sztuki multimedialnej (czy elektronicznej). Mimo wszystko nie będziemy raczej dzielić sztuki na powstałą przed i w epoce Internetu, w tym sensie pozostanie ona raczej „nową formą pędzla”. Pewna otwartość, zaangażowanie w powstawanie dzieł wielu osób może doprowadzać do tego, że często będzie to raczej zabawa, bez sięgania do rzeczy istotnych (i to jest chyba największe niebezpieczeństwo). Może być nawet niekiedy głosem w sprawach ważnych, ale raczej nie filozoficzną refleksją nad rzeczywistością, wyrażaną poprzez sztukę. Trudno bowiem sobie wyobrazić takowy namysł dokonywany przez mniejsze czy większe masy, chociaż np. polscy twórcy projektu „ASCI labirynt”, próbują coś takiego

tworzyć — o tym szerzej pod koniec. Niewątpliwie niebezpieczeństwo to też, bliskie awangardzie, często towarzyszące twórcom sztuki sieciowej poczucie, że każdy może być artystą, choć w większości wypadków będzie pozostawał nim raczej jedynie animator. W tym kontekście wydaje się, że sztuka ta nie stworzy nowego systemu wartości, nie ma bowiem ku temu podstaw formalnych. Sztuka zaś to przede wszystkim świat wartości, dokąd one trwają, każde nowe medium to tylko nowa technika, nawet jeżeli nieco zmienia nasz obraz świata. Sztuki Internetu nie należy nie doceniać, ale nie wolno jej też



<http://www.superbad.com>

przeceniać.

Wśród tego typu polskich projektów, dotychczas bodaj najciekawszym jest wspomniana realizacja Marzenny Frumaniuk Donajskiej (<http://www.ddg.com.pl>). Oto jak opisuje ją na łamach strony WWW Juliusz Donajski *wystawa Art Net to instalacja komputerów włączonych do sieci Internet i prezentacja, w której autorka proponuje dialog na temat granic sztuki oraz miejsca i roli artysty w interaktywnych przestrzeniach nowych mediów. Podejmując próbę komunikacji między widzem, dziełem i twórcą, autorka zaprasza do używania komputerów. Obraz z kamery zainstalowanej na wystawie jest przenoszony do pamięci komputera i staje się punktem wyjścia do transformacji, które każdy uczestnik zdarzenia może odkrywać i stwarzać w trakcie ekspozycji.*

*„Widz-współtwórca” stwarza w komputerze — przy użyciu myszy — obrazy wywołujące pewne skojarzenia z obrazem z kamery, ale będące niepowtarzalnym efektem jego indywidualnego wyboru i działania. Każdy z „wizów-współtwórców” może też wydrukować potwierdzenie współudziału w wystawie, niezależnie od tego, czy będzie w niej uczestniczył w Zachęcie, czy też gdzieś na innym kontynencie.*

*Wystawa zaistnieje jednocześnie w Zachęcie i w cyberprzestrzeni World Wide Web, oznacza to, że chcąc w niej uczestniczyć, nie musimy właściwie wychodzić z domu. Pod warunkiem, że mamy dostęp do Internetu’.*

Czym więc jest ten projekt — li tylko zabawą (wszak przez więk-

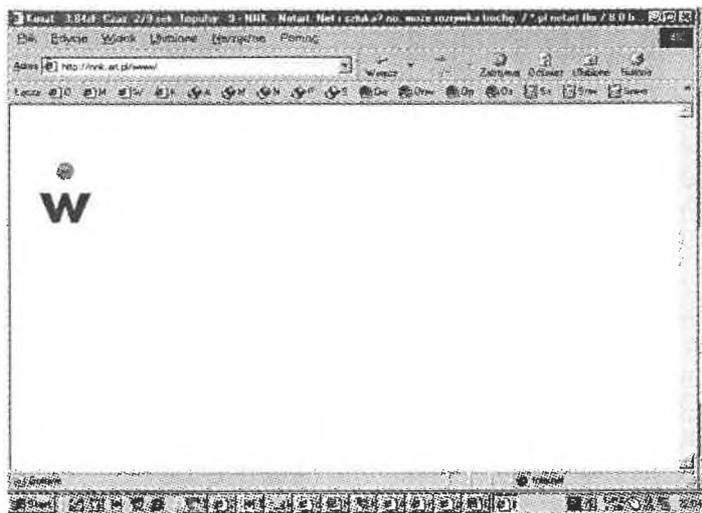
szłość niewątpliwie w tych kategoriach zostanie odebrany) czy czymś więcej? Juliusz Donajski przywołuje w kontekście tej pracy wypowiedź Ryszarda W. Kluszczyńskiego, teoretyka nowych mediów, któremu nie obca jest estetyczna refleksja nad nimi: *sztuka interaktywna odmitologizowuje rolę artysty-demiurga a twórca staje się designerem kontekstów dla odbiorczych kreacji. Idea autorstwa, zamiast idei autora staje się wspólnym celem artystów i odbiorców. Sztuka nie jest w tym ujęciu formą skończonego i a priori danego świata, lecz przestrzenią, w której artysta ogranicza i zmienia swój udział z twórcy sensu na twórcę układu-kontekstu, w którym odbiorca konstruuje przedmiot swego doświadczenia i jego sens*<sup>1</sup>. Powstaje problem czy jest to próba oddania, mówiąc nieco enigmatycznie, *istoty naszego świata* — tak jak malarstwo mistrzów niderlandzkich było wyrazem tamtego świata? Było wszak nie tylko poprzez oddanie jego fizyczności, ale przede wszystkim wiary w to, że *widzialne jest obrazem niewidzialnego*, było ono malarzką prezentacją wiary w istnienie, paralelnego do naszego, świata duchowego. Dzisiaj chcemy zacierać granic między tym co ważne i tym co banalne, chcemy postrzegać świat wielopłaszczyznowo. W odróżnieniu od żyjących w XV wieku, pozbawieni jesteśmy jego duchowego obrazu, co często sphyca, jednocześnie pozwalając na odnajdowanie wielu równorzędnych sensów (pytanie czy wśród nich jest ten najistotniejszy). Sztuka ta jest więc, czy stara się być, obrazem naszego świata i w takim postrzeganiu możemy traktować ją jako coś więcej niż tylko „nowy pędzel”. Jako zabawa, w tym sensie, też ma swe głębsze konsekwencje, dziś bowiem to co istotne chętnie sprowadzamy do gry, do zabawy. Świat i życie to właśnie gra, zabawa, labirynt — o tym mówi też film, literatura czy niektórzy filozofowie. Jednak z owym „nowym pędzlem” sprawa nie do końca jest chyba aż tak prosta. Technologia staje się często środkiem samym w sobie. To zresztą nie dotyczy tylko sztuki Internetu, ale również wielu innych form sztuki nowoczesnej. Nastąpił niesamowity wzrost jej znaczenia, może po części właśnie technika ma

zastąpić wartości humanistyczne: prawdę, dobro, piękno, stając się nowym kanonem, do którego odwołuje się sztuka. Dzieła sztuki Internetu, czyli używając nowej terminologii projekty internetowe, ocenia się często przede wszystkim poprzez ich zaawansowanie technologiczne, poprzez nowatorskość rozwiązań technicznych, które są często celem samym w sobie. Gdy następowało wielkie przejście od świata średniowiecza do renesansu, również zachodziły zmiany technologiczne — choćby wydobywanie techniki olejnej, sama jednak w sobie nie była ona wartością ostateczną. Podobnie choćby owa słynna perspektywa wykreślona „odkryta” przez Albertiego, a do malarstwa wprowadzona przez Masaccia. Ona sama w sobie oczywiście fascynowała, czemu wyraz daje niejednokrotnie choćby Vasari, ale nie była celem samym w sobie. Służyła ukazaniu pewnej nowej wizji świata, człowieka i jego miejsca w ziemskiej rzeczywistości — nie będziemy tu tym się zajmować, chciałbym jedynie podkreślić różnicę między rolą techniki. Co więcej, na co zwróciła uwagę Maria Gołaszewska: *w tej sytuacji powstaje domniemane chętnie przez artystów multimedialnych przyjmowane za swoiste prawo nowej sztuki, iż każde tego rodzaju dzieło staje się ex opere operatio, z natury rzeczy tworem udanym — nie ma tu dzieł chybionych, kiczów, pomyłek artystycznych*<sup>2</sup>. Zmienia się po części ontyczna struktura dzieła. Sztuka staje się techniką, czy może raczej techniką sztuką, w każdym razie kryterium, że to co poprawnie działa jest projektem udanym to pomysł techniczny (choćby obecnie w technice pewnie coraz częściej udane jest to co działa i co można sprzedać). Co

ciekawe, wiele owych projektów tworzonych jest przede wszystkim przez inżynierów, ludzi z wykształceniem technicznym, ów nacisk na technikę nie jest więc niczym zaskakującym. Powtórzmy więc pytanie — jest net art li tylko „nowym pędzlem”, nową techniką czy jest raczej nową wartością sztuki i czy przyjmuje się jako po prostu nowa technika czy przewartościuje całkowicie historię sztuki? Na razie, słowa te piszę w kwietniu 2002 roku, szersze jego oddziaływanie — jako medium artystycznego — nie wychodzi poza granicę nowinki technicznej, ale z drugiej strony wraz z rozwojem techniki i nadawaniem mu coraz większych możliwości technicznych może wzrastać jego rola. Net art natomiast, o ile sam w sobie niczego aż tak bardzo nie zmienia, o tyle wpisując się w szerszy kontekst, jaki stanowi tzw. sztuka multimedialna, dokonuje pewnych estetycznych przewartościowań. Dotyczy to jednak całej sztuki bazującej na technologiach cyfrowych, której net art jest jedynie częścią składową. Nie dokonuje w niej samej istotniejszych przeobrażeń, wpisując się w tworzony poprzez nią ciąg kulturowy. W tym kontekście jest on przede wszystkim „nowym pędzlem”. Rodzi się pytanie, czy rozwój techniczny, pociągający za sobą większe możliwości twórczej ekspresji, nie poprowadzi net art z powrotem ku sztuce tradycyjnej, sztuce, w której wartości estetyczne będą ważniejsze od

technicznych, a przynajmniej niemniej ważne.

Niekiedy spotkać można opinie mówiące o wolności artystycznej, którą daje nowe medium — komputer. Czy jest to jednak wolność rzeczywista czy raczej pozorna? Na pewno trudno mówić tu o wolności technologicznej (co niekiedy jest podkreślane) artysta uwolniony zostaje co prawda od swojego tradycyjnego warsztatu, zresztą tworząc sztukę multimedialną (pojęcie to jest oczywiście szersze



<http://nnk.art.pl>

o oprócz Internetu, w jego „skład” może wchodzić w ogóle sztuka komputerowa, sztuka wideo, sztuka światła i dźwięku itp.) można w ogóle nie umieć malować — tu wystarczy pewna wiedza techniczna i pomysł — nie chcę powiedzieć wycucie estetyczne — bo sztuka Internetu, podobnie jak duża część sztuki elektronicznej może w ogóle do kryteriów estetycznych się nie odwoływać. Powstaje jednak nowy warsztat, chociaż bardzo odmienny technologicznie to chyba jednak łatwiejszy — bardzo zaawansowane technicznie projekty można wykonywać już po około dwu latach nauki. Będąc nowym medium Internet pozwala, przynajmniej po części, tworzyć zupełnie nowy kod znaków i znaczeń. Nie zmusza do odwołania się do tradycji swej dyscypliny, bo jej nie ma, nie wymusza też odwoływania się do historii sztuki, bowiem działa w sposób umykający dotychczasowej sztuce. Otwartym chcę postawić pytanie, czy jest to rzeczywiście przejaw wolności? Można je postawić zresztą też nieco inaczej, chociaż wówczas brzmieć będzie paradoksalnie, czy bardziej wolny był twórca malowideł w Altamirze sprzed kilkunastu tysięcy lat, czy może raczej któryś z mistrzów barokowych, a może nieskrępowany w swych wizjach Hieronim Bosh czy raczej artysta XX wieczy czy też XVI w. ikonopisarz prawostawia odnajdujący w formie kanonu swoją przestrzeń wolności, choć inaczej niż nasza pojmowanej? Nie podjąłbym się takiego wartościowania. Pytanie, samo w sobie, wydaje się nieco dziwne i właściwie niczemu nie służące, tak jest chyba właśnie i z mówieniem o wolności sztuki Internetu. Cóż właściwie miało by dawać jej ową wolność — technika? Ta,

jak już powiedzieliśmy, raczej ogranicza niż uwalnia; nieskrępowana tradycją wizja artysty — to bzdura.

Sztuka Internetu, podobnie jak i inne media elektroniczne, a może nawet w jeszcze większym stopniu, prowadzi do zacierania granic sztuki. Zjawisko to oczywiście nie nowe, napisano o nim wiele i nie ma sensu nad nim się tu specjalnie rozwodzić. Niewątpliwie jednak, właśnie sztuka Internetu w tę tendencję wpisuje się bardzo dobrze. W tym sensie można wywodzić ją po części z konceptualizmu, a wcześniej obiektów Duchampa czy nawet działań dadaistycznych (co nie znaczy, że świadomie do konceptualizmu nawiązuje). Roman Ingarden dzieląc akty świadomościowe mówił, iż akty twórcze człowieka wytwarzają przedmioty intencjonalne, te, które istnieją dłużej niż same akty uzyskują obiektywność przedmiotową. Dla większości projektów internetowych, a pewnie i szerzej multimedialnych podstawę stanowi właśnie pewien „akt świadomościowy”, koncepcja — w tej warstwie przede wszystkim rodzi się działanie artystyczne, reszta jest nadbudową, technologiczną realizacją tego procesu. Przy czym istotne jest, że w warstwie podstawowej możemy tworzyć jedynie zrab głównych założeń, dalej — poprzez interaktywność — zaczynają funkcjonować one niezależnie. Niektórzy twierdzą, że muzyka to przede wszystkim nuty, a architektura to projekt. Podobnie w sztuce Internetu pierwotna jest warstwa teoretyczna, reszta jest już tylko technicznym wykonaniem, które zresztą nigdy nie osiąga struktury materialnej, pozostając zawsze w warstwie wirtualnej (przy czym niestety założenia teoretyczne zawsze muszą być dopasowywane do ograniczonych możliwości technicznych). W warstwie konceptualnej twórcy sztuki Internetu zazwyczaj odrzucają wartości estetyczne, do pewnego stopnia pojawiają się one w technicznej realizacji dzieła, owe teoretyczne założenia, otrzymują oprawę plastyczną i tu do głosu o dziwo często zaczynają

dochodzić wartości estetyczne. Ów interfejs graficzny, jak określa się to co widać na ekranie monitora, ma być oczywiście wirtualnym urzeczywistnieniem koncepcji, stanowić odbicie warstwy technicznej, ale pojawia się tu również wartość estetyczna, może nie piękno, ale ładność — interfejs ma wzbudzać emocje estetyczne. Zazwyczaj dokonuje się to na bardzo podstawowym poziomie, niemniej jednak tradycyjna wartość estetyczna nie zanika zupełnie.

Wydaje się, iż w głębszej swej warstwie sztuka Internetu może być analizowana przez tradycyjne metody estetyczne — przede wszystkim zaś fenomenologię — pisze o tym Michał Ostrowski: *budowanie odmiennej teorii dzieła sztuki lub sytuacji estetycznej dla dzieł hipermedialnych prowadzi, po pierwsze, do wykazania niedoskonałości — być może na swój sposób zasadny — ujęć poprzednich takich jak np. koncepcja Ingardenowskiego dzieła sztuki jako bytu intencjonalnego lub teoria sytuacji estetycznej, np. M. Golaszewskiej, lub, po drugie, [...] do podjęcia próby zbudowania analogicznych teorii dla każdego z osobna rodzaju dzieł: np. hipermedialnego, literackiego, muzycznego, plastycznego itd. wskazania osobnej ich ontologii, co w konsekwencji prowadzi do pluralizmu i relatywizmu teoretycznego, oddala poszukiwaną jedność i wspólne postawy do analizy i zrozumienia natury sztuki*.

Interesujące jest, że jednym z pierwszych projektów internetowych (z roku 1994 podczas gdy World Wide Web i masowe zastosowanie sieci Internet poprzez wprowadzenie pierwszej graficznej przeglądar-

ki Mosaic, to rok 1993) wykonany przez austriacką grupę x-space pod nazwą „Ping”, tworzony był za pomocą dźwięku nie obrazu. Słowa wypowiedziane przez artystę do mikrofonu trafiały na serwer umieszczony na innym kontynencie, następnie zaś powracały do sal, gdzie były puszczane przez głośniki. Połączenia internetowe — nie idealne pod względem szybkości sprawiały, że dźwięk pojawiał się ze sporym opóźnieniem. Warto tu może jeszcze wyjaśnić, nazwę projektu. Słowo ping doskonale jest znane osobom pracującym z systemem operacyjnym DOS, jest to narzędzie służące do testowania szybkości transmisji w sieci. Dostarcza informacji o poszczególnych czasach przesyłania danych.

Inny bardzo znany i głośny projekt z 1997 roku „Refresh” czyli „Odświeżanie” polegał na tym że kilkanaście stron WWW zostało zamkniętych w pętlę. Odwiedzający jedną ze stron zostali chwytani w pułapkę, natychmiast bowiem strona „odświeżała się” i automatycznie pojawiała się kolejna, po niej zaś następna i tak w kółko — jedyną ucieczką z pętli było zamknięcie przeglądarki internetowej — w istocie więc projekt był podobny do jednego z zaproponowanych zaproponowanego przez Jodiego, o którym szerzej za chwilę.

Na stronie <http://404.jodi.org> — prowadzona jest swoista „rozmowa”, w której może uczestniczyć każdy, kto ją odwiedzi. Całość polega na dopisywaniu zupełnie

bezsensownych (choć oczywiście nie wyklucza się ukrytego kodu) wypowiedzi. Panuje pełna dowolność, nie ma żadnych instrukcji czy informacji. Rzecz wygląda tak, że nadaje się do „przełożenia” nawet na tradycyjny zapis:

```
*w* +p+: 45: <> [ww]! b! _
      hfg hcc_
      hfg _
      hcc_
      hcc_
      5656_
sdf sdf sdf sdf sdfddkdkkd_
sdf sdf sdf sdf sdfddkdkkd_
```

Zaś pod adresem <http://text.jodi.org> kryje się nieco inny projekt tych samych artystów

<http://www.0100101110101101.org>

Joana Heemskerka i Dirka Paesmansa. Błądzący po stronach będących ciągami nic nie znaczących znaków — przechodzimy od jednej do drugiej, bardzo szybko gubiąc się w owym labiryncie — nie ma z niego wyjścia, a raczej istnieje jedno brutalne, do którego w końcu i tak musimy się uciec — zamknięcie okna przeglądarki. Stron stworzonych w projekcie jest kilkaset, każda kolejna ma swój numer i adres. Mamy więc sytuację podobną do tej, którą przedstawia Stanisław Lem w *Pamiętniku znalezionym w wannie*, gdzie bohater błądzi pomiędzy labiryntem piętér i pokoi znajdujących się w Gmachu. Podobnie rzecz ma się tutaj — zostajemy wciągnięci w absurdalny, wirtualny, może nieco schizofreniczny świat — chodzenie po nim nie ma sensu — za każdym kliknięciem odnajdziemy kolejną bardzo podobną stronę — absolutnie nic się nie zmienia, poszukiwanie jakiegos klucza czy sensu jest bezsensowne — on nie istnieje (ja go w każdym razie nie znalazłem), powstaje struktura absurdalna służąca samej sobie i niczemu więcej. Poniekąd więc jest to powtórzenie sytuacji znanej internautom — sieć Internet wciąga — błądzący po niej poruszając się po kolejnych obszarach, które przez cały czas prowadzą nas właściwie do nikąd — do kolejnych niepotrzebnych nam nieistotnych informacji (oczywiście nie zawsze tak jest), do przeglądania tysięcy stron w celu znalezienia jakiejś „prawdy absolutnej”. Z taką samą wiarą przeglądamy strony projektu Jodi, a i efekt jest podobny.

Bardzo głośnym artystą internetowym — zwłaszcza odkąd jego prace pokazane zostały na biennale w Wenecji, jest Słoweniec Vuk

Cosic, który poświęcił się przede wszystkim globalnej komunikacji oraz ruchom pokojowym, co w oczywisty sposób znajduje odbicie w jego koncepcjach artystycznych. Wśród innych wspomnieć trzeba o brytyjskim fotografik, zajmującym się również wzornictwem Heath Bunting'u, który zyskał dużą popularność. Wymienić trzeba również nazwisko Alexei'a Shoulgin'a jednego z pierwszych twórców internetowych.

Również w Polsce, niestety niezbyt licznie, powstają projekty internetowe, jednym z najnowszych jest, będący jeszcze w przygotowaniu ASCII Labirynt, jego twórcy na stronie WWW napisali *wszystkich chętnych zapraszamy do jego współtworzenia — w założeniu labirynt ma się składać z rozmaitych sentencji (naukowych i z życia wziętych) cytowań (ze znanych i nieznanymi osób, filmów itp.), mądrości powiązanych ze sobą w rozmaity sposób — jeżeli chcesz podzielić się z nami jakąś szczególną mądrością wypełnij odpowiedni formularz*.<sup>1</sup> W istocie swego rodzaju jest to bliskie postmodernizmowi, z jego teorią dzieła otwartego — pomysł więc generalnie niezbyt nowatorski, w istocie swego rodzaju powtarzający też znane z sieci schematy. Wątpię, aby w natłoku „genialnych” sformułowań mogło odnaleźć się, coś rzeczywiście ważnego, może się jednak myśleć — mniej jednak ów pluralizm niezbyt przekonuje. Warto przypomnieć, że z okazji 10-lecia istnienia polskiego Internetu w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie przygotowana została prezentacja pod nazwą „Internet Cafe” wchodząca w skład wystawy LAB 6, przygotowana przez Ryszarda W. Kluszczyńskiego i Martę Dubrzyńską-van der Haagen, na której prezentowane były najciekawsze prace net art.

Nie chcę tutaj tworzyć historii net artu, bo nie czas i miejsce na to — niech skromny wybór najciekawszych linków zamieszczony poniżej będzie drogowskazem dla tych, którzy zechcą zagłębić się w krajinę sztuki Internetu (adresy te można znaleźć również na naszej stronie WWW — <http://free.art.pl/artifex> w dziale sztuka w sieci zgrupowane jako net art).

Warto dodać, że istnieją również w sieci galerie i muzea sztuki internetowej — oto dwa najważniejsze adresy <http://art.teleportacia.org> oraz muzeum <http://www.netartmuseum.org>. Były również próby, sprzedaży dzieł sztuki internetowej, na razie jednak nie cieszą się one większą popularnością, a twórcy net artu żyją często z wykonywania bardziej tradycyjnych projektów.

Pozostaje jeszcze kwestia zdecydowanie popularniejszej „formy” sztuki Internetu o funkcjach użytkowych, jaką są projekty stron WWW. Nie istniejące same dla siebie, lecz pełniące rolę prezentacji firmy, pisma, artyści itp. Mamy tutaj do czynienia z typową sztuką użytkową, wykonywaną przez współcześnie pełniący funkcje ogłoszeniowe niekiedy staje się dziełem sztuki, tak i niektóre strony WWW, jakby niezależnie od prezentowanych treści, ze względu na wartości estetyczne stały się dziełami sztuki. Wydaje się bowiem, że wbrew wszelkim hasłom antyestetyzacji itp. właśnie na estetycznej kategorii, jeżeli nie piękna, to przynajmniej podobania się oparte są te strony. Zachodzi więc tu analogiczna sytuacja jak w przypadku net art. Bardzo rzadko możemy spotkać prace, w których tworzona byłaby jakaś antyestetyka w wizualnej swej formie rezygnująca całkowicie z kategorii „ładności”, „podobania się”, nawet jeżeli trudno w ich wypadku mówić o jakiejś głębi piękna. Takich projektów w Polsce

funkcjonuje bardzo dużo — warto może zajrzeć np. na strony: art grupy Zafryki czyli Piotra Młodożeńca, Marka Sobczyka i Staśka Młodożeńca <http://zafryki.art.pl>  
grupa Twożywo <http://www.twozywo.art.pl>  
<http://www.pawel-jarodzki.art.pl>  
<http://www.3.sites.prv.pl/>  
projekty DONAJSKI DIGITAL GALLERY  
<http://www.epeiron.com>  
<http://www.pixon.net>  
<http://www.rzeczy.art.pl>  
<http://raster.art.pl/dobro>  
<http://republika.pl/unravel>

kontakt z autorem tekstu pod adresem  
[gutowski@uksw.edu.pl](mailto:gutowski@uksw.edu.pl)

#### WYBRANE ODNOŚNIKI

1. Absurd — <http://www.absurd.org>
2. Agatka (Polska) — <http://www.agatka.art.pl>
3. Ars Electronica (Austria) — <http://www.aec.at>
4. Body Missing Project (Kanada)  
— <http://www.yorku.ca/BodyMissing>
5. Candy Factory — <http://www.bekkoame.ne.jp/i/ga2750>
6. Centrum Innej Sztuki Henryka Gajewskiego (Polska)  
— <http://cis.art.pl>
7. Christa & Laurent (Francja/Niemcy)  
— <http://www.mic.atr.co.jp/~christa>
8. Donajski Digital Gallery (Polska) — <http://www.ddg.com.pl>
9. Elgaland-Vargaland miasto wirtualne (Szwecja)  
— <http://www.it.kth.se/KREV>
10. Gold net art — wybór najciekawszych stron (Rosja)  
— <http://www.zhurnal.ru/netart/gold>
11. <http://re-lab.net>
12. <http://www.0100101110101101.org>
13. Irational m.in. Marcus, Minerva Daniel G. Andújar, Rachel Baker — <http://www.irational.org/irational>
14. Jodi — Joan Heemskerck & Dirk Paesmans (Holandia/Belgia)  
— <http://www.jodi.org>
15. Ljubljana digital media lab (Słowenia)  
— <http://www.ljudmila.org>
16. Mediamatic Magazine (Holandia)  
— <http://www.mediamatic.nl/Magazine>
17. Meksyk (Polska) — <http://www.latarnik.pl/meksyk>
18. Moscow WWart Centre m.in. Vuk Cosic, Alexander Nikolaev, Eva Wohlgemuth (Rosja)  
— <http://sunsite.cs.msu.su/wwwart>
19. Nettime — <http://bbs.thing.net>
20. Neurobot (Polska) — <http://neurobot.art.pl>
21. NNN (Polska) — <http://nnk.art.pl>
22. Olia Lialina (Rosja) — <http://www.design.ru/olialia>
23. Qurime — <http://www.qrime.com/index2.html>
24. Refresh — spis stron biorących udział w projekcie  
— <http://sunsite.cs.msu.su/wwwart/refresh.htm>
25. Simon Biggs (Wielka Brytania)  
— <http://www.easynet.co.uk/simonbiggs>
26. Telesymphony (Austria)  
— <http://www.flong.com/telesymphony>
27. V2\_Organisatie Institute for the Unstable Media (Holandia)  
— <http://www.v2.nl>

<sup>1</sup> M. Golaszewska, *Multimedia — krytyka i obrona. Esej o estetycznym statusie nowych mediów*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, pod red. K. Wilkowskiej, Kraków 1999, s. 31.

<sup>2</sup> J. Donajski, <http://www.ddg.com.pl/galeria/exhibits/maga/artnet/catalogue/about.html>

<sup>3</sup> R. W. Kluszczyński, <http://www.ddg.com.pl/galeria/exhibits/maga/>

[artnet/catalogue/about.html](http://artnet/catalogue/about.html)

<sup>4</sup> Golaszewska, dz. cyt., s. 33.

<sup>5</sup> M. Ostrowski, *Kategorie estetyki w sztuce multimediów*, w: *Piękno...* dz. cyt., s. 91.

<sup>6</sup> <http://neurobot.art.pl>

*Jezeli chcemy wyobrazić sobie  
dekorację ścian w piekle,  
to pomoże nam w tym zadaniu  
pewien rodzaj spotykaney dziś sztuki!*  
Paul Evdokimov

*Jeśli na dnie piekła zaczniemy uprawiać sztukę  
to przewyciężyliśmy piekło.  
Sztuka służy do przerabiania zła na dobro!*  
Jerzy Nowosielski

## JERZY NOWOSIELSKI I PAUL EVDOKIMOV O SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ<sup>3</sup>

Paweł Kęska

Sztuka obecnych czasów wydaje się być w wysokim stopniu wyemancypowana. Ten obszar zindywidualizowanej aktywności, uzyskujący dużą autonomię, niepokoi często i zaskakuje swoją wciąż na nowo formułowaną ekspresją. Tu powstaje problem, czym tak naprawdę jest i jaką posiada wartość tak zwana sztuka współczesna. Osąd ten w sytuacji pluralizmu idei i doktryn estetycznych, filozoficznych, teologicznych jest w zasadzie uzależniony od spekulatywnego punktu wyjścia. Punktów owych może być tu wiele, pozostawmy jednak przy wyjątkowym odniesieniu, posiadającym fundamentalny i odgórny stosunek do rzeczywistości. Na łonie teologii prawosławnej wypracowano w odróżnieniu od katolicyzmu spójną koncepcję piękna i estetyki. Dlatego też posiada ona wysokie kompetencje do krytycznego wypowiedzania w tym obszarze tematycznym. Dystans, jaki dzieli nieco wyabstrahowaną, ortodoksyjną myśl prawosławia od współczesnych koncepcji estetyczno-filozoficznych jest duży. Taka sytuacja ułatwia krytyczne spojrzenie na sprawę. Poza odniesieniem obiektywnym i zdystansowanym istotną jest także refleksja odśrodkowa, praktyczna, wypływająca bezpośrednio ze świata sztuki. W tej dziedzinie Kościół wschodni również posiada wyjątkowe osiągnięcia. Ortodoksyjnej, odgórnej pozycji daje wyraz jeden z wybitniejszych współczesnych teologów i jednocześnie propagatorów prawosławia na zachodzie Paul Evdokimov. Subiektywizm artystyczny i bezpośrednie zaangażowanie w twórczą materię cechują osobę współczesnego artysty polskiego Jerzego Nowosielskiego. Nowosielski uprawiający z powodzeniem abstrakcję, ceniący sobie surrealizm, w centrum swojej sztuki stawia sakralne malarstwo ikonowe. utożsamia się z prawosławiem i przyjmuje jego prawdy. Obydwaj oni w zbliżonych chronologicznie publikacjach wypowiadają się autorytatywnie na temat estetyki i sztuki współczesnej. Publikacje te — „*Sztuka ikony, teologia piękna*” Paula Evdokimova i „*Wokół ikony*” — rozmowy z Jerzym Nowosielskim, będą punktem wyjścia naszych rozważań.

Diagnozowanie współczesnej sztuki będzie jednym z podstawowych wątków niniejszej pracy, będzie niejako jej statycznym horyzontem. W uzyskanej perspektywie pojawi się kolejny wątek, dynamiczny i wertykalny — znajdująca się w interakcji do spraw współczesnej sztuki, wiary i potocznej rzeczywistości osoba Jerzego Nowosielskiego. Nowosielski i Evdokimov mają wiele wspólnego. Odnoszą się w swoich rozważaniach do tych samych tworzących w kręgu prawosławia teologów i myślicieli. Polski artysta wielokrotnie pisze o swoim podziwieniu i szacunku dla paryskiego środowiska prawosławnego, tę kulturę budował w dużej mierze Paul Evdokimov. Nowosielski nieraz powołuje się na prawosławnego teologa, ceni sobie jego publikacje. Dla obydwu szczególnym miejscem wiary jest ikona i cała związana z nią sfera teoretyczna.

Porównawcza refleksja nad sztuką współczesną przeprowadzona zostanie w trzech etapach. Najpierw pojawi się problem piękna i sztuki w ogóle, później sprawa genezy współczesności, na końcu

wreszcie padnie pytanie o jakość i kompetencje sztuki współczesnej.

Pisząc ogólnie o sztuce Evdokimov odwołuje się do skodyfikowanej w XIX wieku teologicznej teorii sofiologicznej. Bóg — *Sophia* — mądrość niestworzona, jest źródłem mądrości stworzonej, na wzór której formuje się i realizuje doczesność. Sztuka jest szczególnym językiem, systemem form wyrazu, odnoszącym się przez doczesność do stworzonej Mądrości Bożej. Ta zaś jest łącznikiem między przerastającą wszystko istotą bożą a człowiekiem. Sztuka dzięki nadprzyrodzoności pośredniczącej — *Sophia* — stworzonej jest miejscem wznoszenia się ku doskonałości, miejscem Bożego Objawienia. Zadaniem sztuki jest niesienie jedyne i tajemnego przesłania o sensie i prawdzie rzeczywistości<sup>4</sup>. Sztuka powinna uprzedzać w swoich formach sytuację paruzji, zjednoczenia tego, co ziemskie, z tym, co niebieskie. Zadaniem artystów jest mówienie o nieskończonym przeznaczeniu bytu. Pojawia się jednak problem, rzeczywistość stworzona jest skażona grzechem, przez to sztuka staje się ze swojej natury dwuznaczna. Rozwiązaniem zagrożenia jest osadzenie jej w kontekście sakralnym, liturgicznym, wspólnotowo kościelnym<sup>5</sup>. Kwestia piękna jest tu traktowana obiektywnie i jest ściśle związana ze sprawą sztuki. Nie ma miejsca na indywidualne oceny estetyczne, ponieważ istnieje jedyne odniesienie dotyczące natury i jej przeznaczenia. Wpatwienie w *Sophia* stworzoną jest gwarantem wyrażania przez rzeczywistość doczesną niezmiennego piękna Bożego.

Nowosielski wypowiadając się obiektywnie o sztuce i pięknie odwołuje się do tych samych teorii sofiologicznych co Evdokimov. Podkreśla jednak, że są to dla niego tłumaczenia teoretyczne<sup>6</sup>. Istotnie, teoretyczny punkt wyjścia zostaje rozwinięty w subiektywny, intuicyjny sposób, niejednokrotnie wchodząc z tym pierwszym w dysonans<sup>7</sup>. Nowosielski, jako artysta, przekracza granice dyskursywne, stwierdza, że nie wie, czym jest piękno. Jego zadaniem, jako artysty, jest *wydzieranie z piekła tyle ile się da, aby było zbawione*<sup>8</sup>. Sztuka w ogóle nakierowana jest na proces przemiany, tego, co złe w dobre. Natomiast to, co empiryczne i obojętne powinna wciągać w sferę sacrum<sup>9</sup>. Piękno określa artysta jako obecność *Sophia* niebiańskiej w świadomości człowieka, przez co podkreśla jego subiektywny wymiar<sup>10</sup>. *Sophia* przemawia do człowieka indywidualnie, poszukuje go, działa przez niego. Sztuka jest miejscem spotkania, wtajemniczeniem, prowadzi do rejonów świadomości, które przeważnie są zakryte<sup>11</sup>. Może ona istnieć tylko w sferze sakralnej i nie da się jej poza tę sferę wyprowadzić. Podział na sacrum i profanum w sztuce nie ma sensu<sup>12</sup>. Nowosielski w swojej plastyce przekracza granice wyznaczone przez tradycję prawosławną. Wchodzi z całą determinacją w obszar świecki, przekształcając go na sposób wizji eschatologicznej. Podkreśla, że przez sztukę, ikonę, buduje kościół dla siebie i własnej świadomości<sup>13</sup>. Na pierwszym miejscu występuje tu sztuka i osobista misja, w której piękno ustępuje miejsca dialektyce między zbawieniem i potępieniem.



Jerzy Nowosielski, *Zstąpienie do otchłani* (ikona z cerkwi pw. Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny w Krakowie)

Mając zarysowany podstawowy horyzont estetyczny możemy przystąpić do analizy teorii sztuki współczesnej. Do obecnego oblicza sztuki prowadziła długa droga. Zarówno Evdokimov jak i Nowosielski jej genezę i większość przebiegu rozumieją podobnie. W okresie średniowiecza, w momencie zerwania łączności z Bizancjum kultura zachodnia zaczęła zmierzać ku powolnej degradacji w dziedzinie mistyki, poprawnego rozumienia rzeczywistości a co za tym idzie sztuki. Evdokimov podkreśla tu jednostajność tego procesu, jego wynikiem jest stan aktualny kultury i sztuki zachodu. Podstawową przyczyną degradacji było zachwianie równowagi między sprawami ducha i ciała, wyprowadzenie spraw dotyczących świata poza sferę sacrum. To skazało artystów na postępujący indywidualizm, samotność i ograniczoność w poszukiwaniu definicji rzeczywistości. Sztuka nie uczestniczyła już dogmatycznie w liturgii a liturgia i mistyka nie rościły sobie duchowych pretensji do spraw sztuki. Inną istotną sprawą formującą zachodnią wizję plastyczną było postępujące przewartościowanie w warstwie poznawczej. Wiedza stawała się ważniejsza niż kontemplacja, wrażliwość zewnętrzna niż wewnętrzna. Taka postawa, która wypływała z separacji sztuki od mistyki, odcinała niejako twórcę od oświecającego i objawiającego Boga. Artysta w swojej wizji rzeczywistości został skazany na *Da sein* — bycie w świetle. Horyzontalna perspektywa w wizji świata stawała się nieograniczona, natomiast wertykalna w ogóle zanikła. Śmierć stawała się jednym z podstawowych i nieuchronnych elementów bytu. Kolejnym elementem była materia pozbawiona perspektyw ostatecz-

nych. Jej przemieniona wizja, stojąca pod znakiem góry Tabor, była już niemożliwa<sup>14</sup>. W połowie XIX wieku dokonał się ostateczny rozłam między formą i treścią w sztuce. Świat wewnętrzny wziął górę nad rzeczywistością zewnętrzną. Dokonywało się to wspólnie z postępowaniem zachodniej filozofii. Kartezjusz, Kant a wreszcie Nietzsche i Sartre wyznaczali drogę tego tragicznego rozdwojenia. W tym miejscu i czasie rodzi się, ewoluuje, egzystuje sztuka współczesna<sup>15</sup>.

Nowosielski, wypowiadając się na temat ewolucji sztuki, bazuje w większości na tej samej teorii, co Evdokimov. Pojawia się u niego ta sama kwestia zaburzenia równowagi między sprawami ducha i ciała, wypływająca ze średniowiecznej filozofii scholastycznej<sup>16</sup>. Ocenia sztukę zachodnią począwszy od średniowiecza, jako subiektywną, nacechowaną indywidualizmem i zmiennością wizji artystycznej, poddaną historyczności. Nie osiąga się tu, według niego, obiektywizującego poziomu prawdy objawionej, co możliwe jest do uzyskania w sztuce wschodniej<sup>17</sup>. Jego nastawienie do tego procesu jest raczej negatywne. Twierdzi, że brak realizmu transcendentnego w sztuce prowadzi ją, do nieograniczonego morza empirii, to zaś jest wypaczeniem podstawowego celu i sensu sztuki<sup>18</sup>. Ta fałszywa droga została jednak według Nowosielskiego zakwestionowana. Stało się to w połowie XIX wieku. Zburzone wtedy zostały wszelkie kanony estetyczne, formalna wierność rzeczywistości stała się anachronizmem<sup>19</sup>. Pojawiła się nowa jakość wykraczająca poza to, co było do tej pory. To *novum* posiada rys pozytywny, kładzie przede wszystkim kres linearności w ewolucji

sztuki. Różnica między Evdokimovem a Nowosielskim polega właśnie na dostrzeżeniu przez tego drugiego nowego, w sensie radykalnej inności, etapu w sztuce. Dla Paula Evdokimova ten etap będzie tylko nową jakościowo kontynuacją na linearnej drodze upadku. Jerzy Nowosielski podkreślał niejednokrotnie, że to właśnie plastyczna współczesność otworzyła mu oczy na sztukę historyczną. Mogło się to dokonać dlatego, że przepaść między historycznością a współczesnością jest radykalna. Sztukę historyczną można więc traktować z perspektywy współczesności jako inną i całościowo zamkniętą.

O jakości i wartości sztuki funkcjonującej po połowie XIX obydwaj myśliciele wypowiadają się już zupełnie odmiennie. Posiadają zupełnie inne punkty odniesienia. Evdokimov pozostaje teoretykiem, natomiast Nowosielskiemu trudno jest już oddzielić teorię od praktyki, z której wyrósł. Jego praktyka artystyczna była pierwotna w stosunku do wiedzy teoretycznej, wywodzącej się z kręgów teologii prawosławia.

Evdokimov analizując współczesne zjawiska estetyczne podkreśla przede wszystkim brak ich wertykalnego, transcendentnego odniesienia oraz psychologiczne uwarunkowania. Stanowią dla niego horyzontalną, jednostajną mowę, powoli zatracającą sens przedmiotowy. Różne nurty stylistyczne posiadają swoje pola działania bazujące na obszarach aktywności i wrażliwości ludzkiej. Impresjonizm i ekspresjonizm są dla prawosławnego teologa przede wszystkim przekazem subiektywnych reakcji siatkówki oka lub systemu nerwowego artysty. Jest to emocjonalne interpretowanie zbiegu okoliczności, powodujące utratę łączności świadomości z otaczającą ją materią. Kubizm, jak pisze Evdokimov, rozkłada żywą jedność na jej elementy geometryczne. Obudowuje obrazy rozumowo, niczym zadanie matematyczne, gubiąc przy tym kontakt z odtwarzanym przedmiotem w sensie bytu<sup>20</sup>. Szczególnie wiele uwagi poświęca prawosławny teolog surrealizmowi i abstrakcji. W surrealizmie, który odrealnia świat, preparując rzeczywistość nadrealną, sztuka i wyobraźnia wyzwala się z wszelkich reguł. To zanurzenie w sfery magii i fałszywych transcendencji powoduje „metafizyczne poronienia”. Evdokimov pisze, że *Strasliwa moc każdego artysty polega na przedstawianiu świata na obraz własnej zniszczonej duszy, aż po wizję olbrzymiej kloaki w której gmerają się bezkształtne potwory. Wszędzie zaskakuje brak ciągłości poszarpanych, synkopowanych rytmów, rozmycie form i zanik konkretnej treści, tematu, oblicza*<sup>21</sup>. Sztuka niefiguratywna, nieformalna i abstrakcyjna niweczy, według Evdokimova, postawę ontologiczną, zaprzecza sensowi rzeczywistości<sup>22</sup>. Słowo abstrakcja — *ab-trahere* — oznacza wyciąganie, wydobywanie z rzeczywistości. W analizie procesu sztuki abstrakcji posłużyła teologowi ponownie koncepcja sofistologiczna. Abstrakcja, pozbawiając *Sophia* stworzoną przedmiot, ciała, pozbawia ją swojej celowości. Mądrość Boża stworzona, będąca objawieniem sensu bytu, staje się od tego momentu niepojmowalna. Sztuka abstrakcji w żaden sposób nie może więc świadczyć o sensie rzeczywistości, a sens pozostaje radykalnie od niej odseparowany. Nieograniczoność form sztuki abstrakcyjnej jest dowodem na ograniczoność duszy. Nieograniczoność w granicach zamkniętego świata niczego nie przekracza, przeciwnie, zatrząskuje się w bezcelowym i płodnym pluralizmie<sup>23</sup>. Symptomatycznym jest, że współcześni twórcy abstrakcji, Mondrian, Paul Klee, Kandinsky, Malewicz w swoim pragnieniu przeniknięcia sensu świata, wniknięcia do świata niewidzialnego poruszają się w obszarze teozoficznym. Poszukują nowego wymiaru rzeczywistości, osobowości, która go porządkuje, nie dopuszczając przy tym wcielenia i objawienia Boga. Ich bóstwo jest abstrakcyjne, funkcjonujące poza wszystkim<sup>24</sup>. Poszukiwanie czegoś nowego, bezprzedmiotowego jest symptomem buntu wobec wszelkich norm i zastanych wartości, a tym samym poddaniem w wątpliwość

samemu sobie i własnej duszy. Taką dezintegrującą świadomość odnosi współczesny artysta do świata rzeczy, nadając mu obraz samego siebie, a tym samym degradując do poziomu nieskończonej, horyzontalnej nicości. Pozytywne we współczesności jest jedynie to, że jej bunt skierowany jest przeciwko niepoprawnemu akademizmowi w sztuce. Absolutna degradacja, według Evdokimova, musi zwiastować nową jakość. Linearna ewolucja, jaką podążała sztuka dobiegła właściwie końca, nie można już pójść dalej<sup>25</sup>. Teraz nadchodzi czas na estetyczną apokalipsę, na pojawienie się nowej jakości zgodnej z prawdą o świecie, człowieku, Bogu. Po absolutnej brzydocie (wynikającej z negacji objawionego sensu bytu) przychodzi czas na skrajny odwrót ku pięknu.

Sądy Nowosielskiego dotyczące współczesnej sztuki są, jak wspominałem wcześniej, zgoła odmienne. Postrzega jej rzeczywistość od wewnątrz, jego sądy teoretyczne są nadbudowane na doznaniach natury praktycznej. Nie jest to teoria dotycząca sztuki współczesnej jako takiej, ale w większości artystyczna, subiektywna autorefleksja. Artysta stwierdza, że brak wrażliwości na sztukę współczesną, brak wtajemniczenia w jej dziedzinę nie pozwala na prawdziwy odbiór sztuki historycznej. Zresztą sytuacja ta nie dotyczy tylko sztuki minionych czasów i odległych środowisk. Dotyka ona także autentycznego otwarcia na prawdę Ewangelii. Wielkie zasługi w tej dziedzinie ma surrealizm, który buduje konieczny i cenny dystans do rzeczywistości. Surrealizm to nie jest według artysty styl, ani sposób malowania, to stan ducha pozwalający w sposób wyjątkowy odnosić się do rzeczywistości<sup>26</sup>. Nowosielski, w swoich refleksjach o autentycznym odbieraniu sztuki historycznej, posuwa się bardzo daleko. Stwierdza, że ikona, która stanowi dla niego centrum wiary nie da się autentycznie odebrać bez pryzmatu sztuki współczesnej a w szczególności abstrakcji i surrealizmu<sup>27</sup>.

Artysta u początku swojej drogi artystycznej deklarował świadomy ateizm. Na tym etapie zainteresowanie surrealizmem i abstrakcją geometryczną dostarczało mu doznań metafizycznych. Dzięki tym formom sztuki utrzymał nieświadomie kontakt z realną rzeczywistością ponadzmysłową. Źródła inspiracji w tej dziedzinie leżały poza nim, nieosiągalne dla analizy dyskursywnej. Był zdumiony, nie uświadamiał sobie wcześniej, że rzeczywistość ponadzmysłowa jest istotnym źródłem inspiracji w sztuce. To odkrycie przywiodło go do fenomenu, jakim jest ikona, do zastanowienia nad jej statusem metafizycznym, teologicznym i filozoficznym<sup>28</sup>. I tu następuje wyjątkowe przewartościowanie, intuicje metafizyczne, odczytane poprzez pryzmat współczesności prowadzą do wiary. Jest to droga zupełnie odwrotna niż ta, którą przebywa w swojej myśli Evdokimov. Swoje intuicje metafizyczne Nowosielski obudowuje swoistymi teoriami. Sztuka abstrakcji jest według niego inspirowana ponadzmysłowym kontaktem z tzw. „bytami subtelnyymi” — aniołami, które kontaktują się z ludźmi pobudzając ich wewnątrznie<sup>29</sup>. Ikona, która zarówno dla Evdokimova jak i Nowosielskiego jest ideałem w dziedzinie sztuki posiada według artysty silną warstwę abstrakcji<sup>30</sup>. To jest właśnie miejsce, które stanowi o wyrażeniu w sztuce *Sophia* niebiańskiej, o okazywaniu sensu bytu w jego przemienionej, zbawionej wizji. Pozostała, figuralna warstwa ikonowa jest niezbędnym, zachowującym kontakt z rzeczywistością doczesną dopełnieniem. Nowosielski nie waha się rozciągnąć przesyconej abstrakcją i duchem ikony wizji zbawienia na całą otaczającą go rzeczywistość, na świat zwierząt, przedmiotów, pejzaży. Jest świadom, że istnieje współcześnie sztuka powstająca w oparciu o racjonalistyczną spekulację elementami struktur plastycznych, która nie jest zapisem sytuacji metafizycznych. Takie podejście do sprawy nie interesuje go, w ogóle nie wyraża o nim zdania<sup>31</sup>. Jak wynika z wizji Nowosielskiego współczesna plastyka, przynajmniej ta przez niego realizowana, posiada oczywisty kontakt z ostateczną prawdą, z obiektywnym sensem

rzeczywistości. Jej celem jest pokazywanie świata w sposób przemieniony, będący zapowiedzią stanu zbawienia.

Dysonanse między wizjami Ewdokimova i Nowosielskiego są oczywiste. Surrealizm, który dla teologa jest wypaczeniem natury i ontologiczną dewiacją, dla artysty stanowi twórczą cezurę, pozwalającą patrzeć na rzeczywistość z dystansem. Bezдушna, według teologa, i wyzuta z odniesień metafizycznych abstrakcja, stanowi dla artysty miejsce spotkania ze światem ponadmysłowym, jest jego podstawową inspiracją. Wspólną dla obu pozostaje w dużej mierze ikona. Obydwaj podkreślają jej fenomen i kompetencje w przekazywaniu prawdy o rzeczywistości. Nowosielski jednak stwierdza, że jej tradycyjne kanony się zdezaktualizowały, a sakralną formę plastyczną trzeba rozciągnąć na całą rzeczywistość świecką<sup>21</sup>. Ikona według niego nie musi funkcjonować w tradycyjnie pojętym kościele. Artysta buduje poprzez ikonę kościół dla samego siebie. I w tym miejscu na skrajnie innym, tradycyjnym stanowisku stoi Ewdokimov. Ikona poza liturgią nie ma sensu, a jej cała siła tkwi w tradycji i uświęconych kanonach.

Ocena ortodoksji Nowosielskiego, jego prawomyślności i zgodności z kanonami wyznawanej przez niego wiary nie należy do zadań tej pracy, choć refleksja taka sama się narzuca. Nie należy do nich także udowadnianie, że prawo artysty, jego suwerenność twórcza, przerasta jakiegokolwiek zastane formacje. Istotną za to i celową sprawą jest dostrzeżenie pewnej dialektycznej interakcji. Ewdokimov diagnozuje tragiczny stan sztuki współczesnej, oceniając go z pozycji religijnej. Nowosielski pasuje do tego schematu, poddaje się krytycznym ocenom. Jego formacja artystyczna wiązała się z surrealizmem, abstrakcją i kubizmem. Jest w odbiorze rzeczywistości skrajnym indywidualistą, co cechuje według Ewdokimova ludzi stojących poza prawdą. W jego teoriach pojawiają się elementy teozofii, mówi o zbawieniu zwierząt, o wieczności przedmiotów martwych. Ewdokimov do ludzi myślących w ten sposób zaliczył Mondriana, Kupkę, Paula Klee. Może mógłby tu włączyć również Nowosielskiego. Fenomenem pozostaje jednak fakt wyjścia artysty poza ograniczoną wizję upadku. Kolejność w rozwoju jego świadomości i wrażliwości była następująca: przyjęcie całego bagażu współczesności, metafizyczne przecucia i inspiracje, akceptacja religijnego i artystycznego faktu ikony, utożsamienie się z kościołem prawosławnym. Taki też będzie porządek w jego postrzeganiu rzeczywistości. Najpierw indywidualizm i wolność artystyczna, dalej metafizyczne inspiracje, plastyczny i teologiczny język ikony, wreszcie nie do końca zinterioryzowane prawdy wspólnoty prawosławnej. Cel jego pracy twórczej wyznaczony zostaje przez silną wiarę opartą na prawdach teologicznych. Należy tu chyba jeszcze raz przywołać wypowiedź, w której stwierdza, że nie wie, czym jest piękno, wie tylko, co jest zbawione i potępione, a do jego zadań na-

leży wyrwanie rzeczywistości z otchłani ku zbawieniu. Droga ta jednak jest indywidualna i intuicyjna. Otchłań współczesności zarysowana przez Ewdokimova jest przemieniana w kluczu ikony, prawd i doświadczeń teologicznych. Może jest to jakaś forma nowej jakości, jaką zapowiadał teolog upadającej sztuce?

I tu można powrócić do punktu wyjścia i zasadniczego problemu: czym jest sztuka współczesna i jakie posiada kompetencje w orzekaniu o rzeczywistości? Według fundamentalnej i odgórnjej, prawosławnej perspektywy jest ona horyzontalną, tracącą sensową miotającą się w pluralizmie dialektów. Nie posiada żadnych kompetencji i perspektyw rozwoju w dziedzinie postrzegania i wyrażania sensu rzeczywistości. Fakt jej istnienia wyraża palącą potrzebę nowej, radykalnie innej jakości. Pozostająca w łączności z nurtem prawosławia perspektywa indywidualna i odśrodkowa wskazuje inny obraz rzeczy. Przede wszystkim określić sztuki będzie wiele — tyle ile twórczych indywidualności, ponieważ każdy sam buduje swój kościół i środowisko wiary. Generalnie sens sztuki zasadza się na pokazywaniu rzeczywistości w jej wymiarze eschatologicznym, nie uwzględniając podziału na sacrum i profanum. Język sztuki jest wrażliwy na metafizyczne i poza racjonalne inspiracje. Sztuka taka posiada wysokie kompetencje w dziedzinie oceny i wyrażania sensu rzeczywistości.

Tu rodzi się ostatni problem — potraktowanie zagadnienia współczesności z perspektywy religijnej, a tym bardziej w kluczu prawosławia zakłada przybranie drogi odgórnjej i fundamentainej. Rodzący się w tonie tej macierzy rys indywidualny jest cenny, ale dopuszczalnym pluralizmem. Ten zaś podważa w końcu samą macierz. Nie można jednak odmówić indywidualizmowi cech poprawności i dobrych inspiracji. W statycznej ocenie Ewdokimova, sztuka czeka wciąż na swoją apokalipsę. W dynamicznej wizji Nowosielskiego apokalipsa sztuki dokonuje się w samym artyście i jego rękach.

Jak wspominałem na samym początku konwencja oceny obecnej sytuacji w sztuce pozostaje zależna od przybranej drogi teoretycznej. Na powyższym przykładzie widać radykalne różnice w jakości odpowiedzi na konkretne pytania. Może to oznaczać zgodne z diagnozą Ewdokimova tkwienie w bezpłodnym, fałszywym i horyzontalnym pluralizmie, który prowadzi ku oczekiwanej samozagładzie współczesnego świata estetyki. Stan taki skłania do dystansu i negacji faktu obecnej wyabstrahowanej sztuki. Pluralizm w ocenie współczesności może również oznaczać palącą konieczność wyboru, albo nawet kreacji jednej teoretycznej drogi, za którą stoi intuicyjnie przeczuwana prawda.

Ostatecznym punktem tej pracy nie może stać się zawieszona albo rozdwojona diagnoza. Obydwie perspektywy skłaniają do pewnego radykalizmu. Paradoksalnie odpowiedzialność za wybór drogi powinna należeć do czytelnika.

1 P. Ewdokimov, *Sztuka ikony — teologia piękna*, Warszawa 1999, s. 77.

2 J. Podgórzec, *Wokół ikony — rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Kraków 1989, s. 113.

3 Praca napisana na seminarium niższym prowadzonym przez mgr Katarzynę Chrudzimską-Uherę.

4 Ewdokimov, dz. cyt., s. 78.

5 Tamże, s. 82.

6 Podgórzec, dz. cyt., por. s. 128, 130, 132, 142.

7 Tamże, s. 127.

8 Tamże, s. 122, 142.

9 Tamże, s. 113.

10 Tamże, s. 142.

11 Tamże, s. 163.

12 Tamże, s. 177.

13 Tamże, s. 51.

14 Ewdokimov, dz. cyt., s. 68-69.

15 Tamże, s. 70.

16 Podgórzec, dz. cyt., s. 63.

17 Tamże, s. 45.

18 Tamże, s. 70.

19 Tamże, s. 179.

20 Ewdokimov, dz. cyt., s. 71.

21 Tamże, s. 71-2.

22 Tamże, s. 74.

23 Tamże, s. 81.

24 Tamże, s. 76.

25 Tamże, s. 76.

26 Podgórzec, dz. cyt., s. 52.

27 Tamże, s. 16.

28 Tamże, s. 14.

29 Tamże, s. 52.

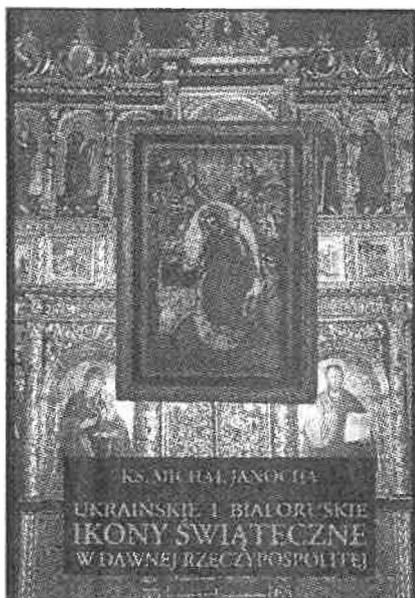
30 Tamże, s. 103.

31 Tamże, s. 114.

32 Tamże, s. 98.

Dotychczas na łamach Artifexu recenzowaliśmy książki wykładawców historii sztuki UKSW. Nie chcielibyśmy pomijać jednak prac naszych absolwentów. W tym numerze, obok prezentacji wydawnictwa ks. Janochy znalazło się omówienie, pióra Magdaleny Latawiec, publikacji Ewy Zapolskiej *Cnoty teologalne i kardynałne*. W następnym numerze zaprezentowane zostaną zaś Magdaleny Pielas *Matka Boska Bolesna* oraz Renaty Słomy *Sybillę*. Wszystkie trzy ukazały się w serii redagowanej przez Krystynę Moisan-Jabłońską, która we współpracy z prestiżowym krakowskim wydawnictwem Universitas podjęła trud kontynuowania serii *Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce*. Rozpoczęta była ona w 1987 roku przez ks. Janusza St. Pasierba na ówczesnej Akademii Teologii Katolickiej (ukazały się wówczas dwa tomy). Nowa seria, dedykowana pamięci Księdza Profesora Pasierba, przyjęła nieco odmienny tytuł *Polska sztuka kościelna renesansu i baroku. Tematy i symbole*, podzielona została na działy Stary Testament, Nowy Testament, Święci, Nauka Kościoła, Miscellanea. Podobnie jak poprzednia *stanowi* — cytując słowa Krystyny Moisan Jabłońskiej — *owoc badań naukowców i absolwentów warszawskiego Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego*. Dotychczas ukazały się trzy tomy Magdaleny Pielas *Matka Boska Bolesna*, Renaty Słomy *Sybillę* oraz Ewy Zapolskiej *Cnoty teologalne i kardynałne*. Wszystkie książki są nadal w sprzedaży, można kupić je w księgarniach naukowych, salonach EMPiKu oraz w sprzedaży wysyłkowej wydawnictwa Universitas <http://www.universitas.com.pl>.

Z przyjemnością informujemy, że niedawno nakładem wydawnictwa Apostolicum (<http://www.apostolicum.pl>), ukazała się książka ks. prof. dr hab. **Stanisława Kobielusza** *Dzieło sztuki - dzieło wiary*, będąca zbiorem 22 najważniejszych artykułów naukowych. Pozycja ma 352 str. i kosztuje 49 zł. W najbliższych dniach ukaze się w wydawnictwie PAX druga książka ks. Kobielusza *Bestiarium chrześcijańskie. Starożytność-średniowiecze*.



**...PIĘKNO POZOSTAŁO BEZDOMNE**  
**Bartłomiej Gutowski**  
 o książce ks. Michała Janochy  
*Ukraińskie i białoruskie ikony*  
*święteczne w dawnej Rzeczypospolitej*

W roku 1917 roku książkę Eugeniusz Trubieckoj, który jako jeden z pierwszych całościowo (tj. w sensie artystyczno-teologicznym) spojrzął na ikonę napisał: *ikonografia jedynie wyraziła w kolorze wielkie objawienia duchowe, które właśnie wtedy zostały ukazane światu. Nie powinno więc dziwić, że ikona przekazuje niezwykle głęboką natchnienia twórczego, nie tylko artystycznego, lecz*

*także religijnego. Popatrzmy wnikliwie na te przepiękne ikony, a zobaczymy na nich, w formie natchnionej wizji, niezwykle całościową i harmonijną naukę o Bogu, świecie, a zwłaszcza o Kościele w jego nie tylko ludzkim, ale i kosmicznym sensie. Ikonografia jest przede wszystkim sztuką związaną ze świętymi i jest niezrozumiała poza obiektem sakralnym, czyli soborowym, którego jest częścią. Wydaje mi się, że szeroka, a jednocześnie głęboka refleksja nad ikoną cechuje podejście do niej ks. Janochy. Przeważa oczywiście namysł naukowy, ale jak sam autor, poprzedzając cytując pięknego wiersza Norwida, napisał: *Bierdiajew napisał, że sztukę można zrozumieć tylko przez sztukę, podobne przez podobne. Autor niniejszej książki, będąc przekonany o niewystarczalności poznania naukowego w zgłębieniu Prawdy (istiny), zdecydował się zakończyć książkę akcentem poetyckim.**

Nim przejdę do omówienia publikacji chciałbym poświęcić kilka słów sprawie może nie najistotniejszej lecz niewątpliwie ważnej. W poprzednim numerze „Artifexu” nieco ganiłem, skądinąd bardzo dobre wydawnictwo Neriton, za zbyt małe przywiązywanie wagi do kwestii technicznych. Tym bardziej więc muszę w przypadku tej pozycji podkreślić wspaniałe opracowanie edytorsko — graficzne. Biorąc książkę do ręki widzimy od ra-

zu z jakim pietyzmem została przygotowana. Zdarza się kilka drobnych lapsusów, przy takim ogromie tekstu jednakże kilka naprawdę nieistotnych pomyłek nie ma znaczenia. Podział książki jest klarowny, kolejne części wyraźnie od siebie wyodrębnione, jakość reprodukcji dobra (o nie najlepszą miałem do wydawnictwa pewne pretensje) itd. Doprawdy pod względem wydawniczym książka została dopieszczona i można tylko zazdrościć autorowi, tak wspaniałego wydania. Dodatkowym atutem jest znakomity, przekrojowy dobór czarno białych reprodukcji, co prawda tracimy wówczas całą grę kolorów, ale lepiej zauważalne są szczegóły, dzięki czemu uchwytany jest indywidualny warsztat artystyczny. Książka została wzbogacona o *Słowniczek niektórych terminów cerkiewnych, występujących w tekście*. Pewnym mankamentem jest, pomimo istnienia indeksu miejscowości opracowanego przez Ewę Dulną-Rak, brak indeksu nazwisk. Rozumiem, że opracowanie go dla autorów publikacji byłoby nieco kłopotliwe, ale choćby indeks artystów i innych nazwisk pojawiających się w tekście byłby nad wyraz przydatny.

Ks. Michał Janocha, żartem przywoływał kiedyś słowa jednego z profesorów, że jest to dobra książka bowiem nie przewraca się na półce. Dodać trzeba, że nie tylko stoi, ale może być wręcz ozdobą nawet bardzo dobrej

biblioteczki. Przede wszystkim dzięki zawartej w niej wiedzy, ale również poprzez bardzo dobre, w warstwie literackiej, jej opracowanie. Przez owe 460 stron tekstu „przechodzimy” z największą przyjemnością. Całość zaś opracowania, dzięki przyjętej metodologii, jest jasna, czytelna i klarowna. Nie jestem znawcą ikony ukraińskiej i białoruskiej, ba nawet wstyd się przyznać, ale wiedza moja o niej jest nader powierzchowna, trudno mi więc dokonywać jakiegokolwiek pełniejszej jej oceny. Zresztą wydaje mi się, że wiedza ks. Janochy jest tu tak szeroka, że w Polsce jedynie kilka osób może podjąć z nim naukowy dyskurs o ikonie. Niewątpliwie jednak warsztat naukowy Michała Janochy jest bardzo dobry, nawet jeżeli niektóre prezentowane w tej książce koncepcje z czasem zostaną zakwestionowane — co przecież w badaniach naukowych jest czymś zupełnie normalnym, to nie ulega wątpliwości, iż brzmią one spójnie, a przy tym widoczny jest rzeczywisty związek między nimi a ikonami.

Swoje rozważania autor zaczyna od przywołania słów wspaniałego bizantologa ukraińskiego Igora Szewczenki, przyrównującego prace historyka bądź do lotu motyla bądź modliszki... Szewczenko typologię swoją szeroko uzasadnia zauważając, że *jeden czuje się najlepiej w okresach po 1450, drugi — w okresach przed tą datą*, nie będziemy tu jednak wchodzić w szczegóły. Opis ten, chociaż twórca tej teorii u obu dostrzega wartości, zawsze wydawał mi się nieco krzywdzący dla owych sumiennych badaczy tonących w przypisach. Część pierwsza niniejszej książki — pisze ks. Janocha — *jest właśnie takim lotem nad kwietnikiem, a może raczej nad dwoma kwietnikami - wschodnim i zachodnim. W części drugiej - niejako "pod prąd" prawa natury - autor przemienia się w gąsienicę, "której oko nie sięga poza liść kapusty"*. Trudno mi się tu z tym zgodzić, gdy ktoś staje się motylem (ale pamiętajmy motyl to czasem może być zwykły bielonek, a niektóre gatunki gąsienicy zachwycają ornitologów) to do postaci gąsienicy trudno mu powrócić. Tematyka książki rzeczywiście

*staje się coraz bardziej szczegółowa, ale nie ma się wrażenia aby autor sądził, iż uczoność tkwi w przypisach, w całości przypis pełni rolę uzupełnienia, autor zaś bądź lata nad całą łąką kwiatów, bądź przysiadła na chwilę na jednym, aby zachwycić się jego pięknem, ale też aby poprzez niego zbliżyć się do poznania całej łąki, jej odmienności i specyfiki, ale i podobieństwa do łąk innych. Podkreślam — nie twierdzą, że któreś z podejść jest lepsze a inne gorsze, w ramach obydwu są lepsi i gorsi autorzy i to przede wszystkim decyduje o jakości pozycji. Dość jednak owych przyrodniczych metafor. Chociaż w książce, a zwłaszcza jej drugiej części, szczegółów nie brakuje, to jednak nie gubi się w nich istota problemu. Warto tu podkreślić, co uważam za wielką zaletę, nie ma tu pseudofilozoficznego żargonu, nie ma silenia się na pseudonaukowość, nawet o sprawach ważnych i trudnych autor potrafi mówić językiem zrozumiałym. Ma to jeszcze i tę zaletę, że zazwyczaj autorzy używający bardzo trudnego języka, nadają pojęciom własne znaczenia — aby właściwie je zrozumieć trzeba najpierw „przegryźć się” przez ich sens. Podobnie jak twórcy ikon, którzy prawdy głębokie wyrażali językiem zrozumiałym, tak też i ks. Janocha stara się o nich opowiadać. Nie boi się również, pomimo naukowego charakteru, bardzo osobiście brzmiących komentarzy jak choćby wówczas, gdy mówi o wzruszających śladach po ludzkich pocałunkach, widniejących na niektórych ikonach.*

Publikacja, jak zostało to już wspomniane, podzielona została na dwie części. W pierwszej części omawiam zagadnienia kanonu. Specyfika kultury bizantyńsko-ruskiej, w tym także kanonu ikonograficznego, staje się bardziej czytelna w zestawieniu z Zachodem. [...] Druga, obszerniejsza część książki analizuje transformację kanonu w dobie postbizantyńskiej od strony treściowej. Ma ona charakter bardziej analityczny. W obszernym wstępie odnajdujemy m. in. syntetycznie opracowaną historię badań nad ikonami, ze szczególnym uwzględnieniem stanu badań nad ikoną dawnych kresów polskich. Opraco-

wanie to jest nie tylko krótkim przeglądem, ale przede wszystkim zwróceniem uwagi na najważniejsze kierunki i tendencje w badaniach nad ikoną. Szczególnie cenne wydaje mi się sumienne podsumowanie polskich opracowań tematu. Zresztą bibliografia przedmiotu, którą badacz wykorzystał jest nad wyraz imponująca — liczy bowiem około 1300 pozycji. Autor odwołuje się przede wszystkim do opracowań polskich, rosyjskich czy ukraińskich; nie brak jednak również pozycji zachodnioeuropejskich. Ta potężna literatura składa się po części z doskonale znanych i kanonicznych już prac takich jak autorów jak Paul Evdokimov, o. Paweł Florenski, Wojśław Mole autor *Ikony Ruskiej*, piśmiennictwa Barbary Dąb-Kalinowskiej, Waldemara Delugi czy opracowań Anny Rózyckiej-Bryzek, ale również ze źródeł w polskim piśmiennictwie, poświęconemu sztuce Wschodu, bodaj jeszcze nigdy nie wykorzystanych. Już w owej bibliografii widać otwartość autora, interesujące jest dlań opracowanie naukowe nie doktrynerskie co zresztą wyraża *expressis verbis* cytując Ludwika Wierzbickiego *komitet urządzający wystawę [tekst ten stanowi fragment jej katalogu — dop. BG] kierował się jedynie i wyłącznie celem naukowym, który sądzimy powinien zupełnie wykluczać wszelkie antagonizmy na zapatrzywaniach politycznych oparte*, w dzisiejszej nauce postawa taka teoretycznie jest oczywistością, chociaż niestety różnego rodzaju ideologie doprowadzają np. do negowania wartości ikony czy duchowości prawosławia (a po drugiej stronie negowania wartości katolicyzmu). Warto więc zawsze ten aspekt podkreślać. Otwartość intelektualna i duchowa ks. Janochy na kulturę prawosławia jest wielka, co przy jednoczesnym autorskim krytycyzmie daje sądy wyważone i mądre.

W części pierwszej autor, mniej „uświadamionemu” czytelnikowi w sposób literacko-naukowy stara się przybliżyć związane z tym problemy, otworzyć go na duchowość prawosławia. Jest to także próba ustalenia jednoznacznej terminologii. Pomimo tego, że w Polsce badania nad ikoną prowadzone są

już stosunkowo długi, język naukowy nie został jeszcze do końca skodyfikowany, co może świadczyć o jeszcze nie najwyższym stopniu zaawansowania owych prac. Niech przykładem będzie tu choćby pojęcie „dodekaorton” oznaczające dosłownie 12 świąt, w literaturze naukowej zaś przyjęte jako nazwa cyklu świątecznego, pomimo tego, iż ilość jego przedstawień jest bardzo różna (w tym wypadku badacz postuluje, aby termin ten stosować wyłącznie wówczas gdy rzeczywistość w rzędzie świątecznym jest 12 ikon). Stara się ks. Janocha zwrócić uwagę na różnice między kulturą Wschodu i Zachodu, sprawiające, że ikona inaczej odczytywana jest w obydwu kręgach cywilizacyjnych. Zachód neguje sztukę prawosławia, mówiąc o jej skostnieniu w kanonie, na Wschodzie właśnie poprzez wierność kanonowi wyraża się ikonopis (twórca ikony). Zresztą, warto podkreślić, że owa wierność pozostawia pewne pole na indywidualność. Może w problemie pojmowania czasu tkwi jedna z podstawowych różnic między obiema kulturami. Ks. Janocha poświęca temu sporo miejsca w rozdziale *Wschód i Zachód. Dwie koncepcje sztuki sakralnej*. Istnieją dwie koncepcje czasu — czas linearny przyjmowany na Zachodzie i czas „kolisty” stanowiący domenę Wschodu. Obie mają swe źródło z jednej strony u starożytnych greków, z drugiej zaś w refleksji biblijnej. Warto może przywołać w tym momencie, oczywiście za ks. Janochą, piękny fragment Księgi Koheleta:

*Wszystko ma swój czas  
i jest wyznaczona godzina  
na wszystkie sprawy pod niebem:  
Jest czas rodzenia i czas umierania,  
czas sadzenia i czas wyrwania tego, co zasadzono,  
czas zabijania i czas leczenie,  
czas burzenia i czas budowania, [...]  
czas miłowania i czas nienawiści, [...]*  
*Wszystko co czyni Bóg na wieki będzie trwało: [...]*  
*To co jest, już było, a to, co ma być kiedyś, już jest.*

(Koh 3, 1-15)

Czas Wschodu jest w tym sensie kolisty iż, przywołajmy tu — znów za ks. Janochą — wypowiedź Jana Białostockiego — [...] *czas w którym nic się nie dzieje, czas pojęty jako trwanie, czas wypełniony ciągłą egzystencją przedmiotów lub osób, które nic nie robią, które się nie poruszają*<sup>10</sup>. Jest to ujęcie czasu jako czystego trwania. Nie jestem jedynie pewien czy określenie „kolistość” jest tu w pełni adekwatne, przywoływać może bowiem na myśl koncepcje wiecznego powrotu Nietzschego (a także np. stoików), która zakłada wieczny powrót tego samego, odwołując się do koncepcji „wielkiego roku” Heraklita — *wszystko idzie, wszystko powraca; wiecznie toczy się koło bytu. Wszystko zamiera, wszystko zakwita; wiecznie rok bytu bieży*<sup>11</sup>. Pojawiający się w nich czas nie jest statyczny, lecz choć powtarzający się, to jednak historyczny, bliższy linearnemu, nawet jeżeli mający trwać wiecznie, to jednak ulegający ciągłym przeobrażeniom, mający swój początek i koniec. Współczesna nauka, a przede wszystkim kosmologia, również opiera się na linearnej koncepcji czasu w bardzo popularnej, choć ostatnio kwestionowanej koncepcji wielkiego wybuchu i związanej z nim koncepcji wielkiego końca.

Oczywiście głównym polem zainteresowania autora jest rząd świąteczny. Pochodzenie jego sięga jeszcze czasów bizantyńskich, choć nie został wówczas stworzony powszechnie obowiązujący katalog<sup>12</sup>. Tematy owe są ilustracją niektórych ewangelicznych (lub protoewangelicznych) wydarzeń z życia Jezusa i Maryi, które dały początek wielkim świętom liturgicznym<sup>13</sup>. Od XI stulecia zaznacza się [...] *tendencja do wyodrębniania scen świątecznych z narracyjnych cykli ewangelicznych*<sup>14</sup>. Na terenie Podkarpacia najstarsze ikony świąteczne pojawiają się w 2 poł. XV i na początku XVI wieku. Cykl świąteczny jest nierozdzielnie związany z liturgią, choć nie był nieodłączną częścią ikonostasu, Michał Janocha powołuje się tu m. in. na badania Wysockiej, która w stu XVIII-wiecznych cerkwiach wyodrębniła 48 z ikonostasami jedno i dwurzędowymi nie zawierającymi

rzędu świątecznego<sup>16</sup>. Zasadniczo jednak odgrywały one w liturgii rolę istotną zastąpienie ołtarza [poprzez wprowadzenie ikonostasu — dop. BG] wyraża niedostępność sprawowanych na nim mistycznych tajemnic, zaś nowa redakcja programu ikonostasu ujawniła ich symboliczne znaczenie. Obecność scen świątecznych na epistylonie jest ilustracją teologii liturgii eucharystycznej, rozumianej jako historia zbawienia. Poszczególne „święta” odzwierciedlają ziemskie życie Chrystusa nie tylko w perspektywie całego roku liturgicznego, ale także konkretnej sprawowanej Eucharystii<sup>17</sup>. Ikony rzędu świątecznego mogły być zdejmowane z ikonostasu, kładziono je wówczas na anafory do ucałowania na wieki z nich można było zobaczyć silne wytarcie warstwy malarskiej pośrodku dolnej części — *wzruszające ślady po niezliczonych pocątkach*<sup>18</sup>. Wyodrębnić można ponad 20 najczęściej spotykanych tematów, wśród nich pojawiające się niemal zawsze *Zstąpienie do Otchłani, Zwiastowanie, Chryst Pański, Zesłanie Ducha Świętego* i tematy zdecydowanie rzadsze jak np. *Niewierny Tomasz, Obrzezanie* co interesujące tematy te układano nie w cyklu chronologicznym lecz liturgicznym, miało to niewątpliwie związek z owym odejściem od czasu linearnego. Ksiądz Janocha wyodrębnił 12 najważniejszych przedstawień i im poświęcił swoją rozprawę, pozostałe jedynie wzmiankując, dając tym samym otwarte pole kolejnym badaczom. Przebadał przy tym, przynajmniej na równi co literatura imponujący materiał ikonograficzny. Analizowana jest, z zachowaniem linearnej koncepcji czasu, ikonografia poszczególnych przedstawień na tle historycznego rozwoju na Wschodzie i Zachodzie. [...] *Struktura wszystkich dwunastu rozdziałów jest jednakowa. Na początku zamieszczono szczegółową bibliografię danego tematu [...]. W pierwszym punkcie wymienione zostały źródła literackie, dotyczące danego święta oraz ilustrującej go ikony [...]. W kolejnym punkcie [...] następuje skrócone zarysowanie najważniejszych etapów kształtowania się ikonografii*

danego święta począwszy od okresu wczesnochrześcijańskiego [...]. Najważniejszy jest ostatni punkt każdego rozdziału. Omawia on ewolucję ikonograficzną poszczególnych tematów świętecznych w ukraińsko-białoruskim malarstwie ikonowym pod kątem przemian kanonu<sup>19</sup>. Najbardziej fascynujące przedstawienia, przynajmniej dla mnie, są związane ze Zmartwychwstaniem wyobrażanym często jako Zstąpienie do Otchłani, które przez Wschód traktowane jest jako pierwsze i zasadnicze Zmartwychwstanie<sup>20</sup>, który w ikonografii zachodniej zaś choć pojawia się, to jednak nigdy nie odgrywa roli znaczącej. Ikonograficznie wątek ten jest bardzo stary, odwołuje się jeszcze do ikonografii antycznej<sup>21</sup>, jednak — zwłaszcza w ludowych przedstawieniach — spotykamy się z fascynującymi redakcjami tematu jak np. na ikonach, w których Chrystus „posyła” swego arcystratega św. Michała Archanioła, aby w Jego imieniu otworzył wrota czeluści<sup>22</sup>.

Na zakończenie, chciałbym raz jeszcze cytować ks. Michała Janochę, który w piękny sposób w ostatnich słowach pisze o rzeczach najistotniejszych: *Jakie znaczenie mają powyższe rozważania o bizantyńsko-ruskim kanonie ikonograficznym dla tzw. zwykłego śmiertelnika, który nie jest historykiem sztuki ani teologiem? Bizancjum i Ruś dawno już przeminęły, a wraz z nimi przeminęły być może bezpowrotnie — formacje kulturowe typu kanonicznego. A jednak w naszym akanonicznym (jeżeli nie antykanonicznym) świecie kanoniczne pozostaje chrześcijaństwo, albowiem kanoniczny jest sam Kościół, Biblia i dogmaty. Kanon biblijny i dogmatyczny otwiera człowieka naprawdę i Dobro. Tymczasem Piękno pozostaje bezdomne.*

PS Wśród innych pozycji wydawnictwa Neriton nadal dostępne są książki: Zbigniewa Bani *Światło miary jerozolimskie* (14 zł), Janusza Nowińskiego *Ars Eucharistica. Idee, miejsca i formy towarzyszące przechowywaniu eucharystii w sztuce wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej* (35 zł) oraz Zbigniewa Bani i Marty Wiraszki *Kamieniec Podolski. Miasto-*

*legenda*. Dwie ostatnie zostały omówione w poprzednim numerze „Artifexu”. Z innych pozycji związanych z historią sztuki wspomnieć należy, nie bez zazdrości, o „Ikonothece” czy „Roczniku Historii Sztuki”.

Ks. Michał Janocha, *Ukraińskie i Białoruskie ikony święteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001, s. 560 il. 281, wyd. Neriton.

<sup>1</sup> E. Trubieckoj, *Rosja w jej ikonie*, w tegoż *Kolorowa kontemplacja. Trzy szkice o ikonice ruskiej*, Białystok 1998, s. 80.

<sup>2</sup> M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie ikony święteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001, s. 462.

<sup>3</sup> I. Szewczenko, *Dwa rodzaje dzieł historycznych*, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, pod red. J. Białostockiego, Warszawa 1976, s. 425.

<sup>4</sup> Janocha, dz. cyt., s. 7.

<sup>5</sup> Szewczenko, dz. cyt., s. 425.

<sup>6</sup> Janocha, dz. cyt., s. 123.

<sup>7</sup> Tamże, s. 25.

<sup>8</sup> Tamże, s. 12.

<sup>9</sup> Tamże, s. 33 i n., w dalszej części opisując problem kolistej koncepcji czasu, powołując się na ustalenia autora. Chociaż odwołując się do słów ks. Janochy — nie znaczy to, iż w pełni potrafię zrozumieć i oddać Jego widzenie problemu.

<sup>10</sup> J. Białostocki, *Sposoby przedstawiania czasu w sztukach wizualnych jako nośnik znaczenia* w: Tegoż, *Refleksje i syntezę ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987, s. 55.

<sup>11</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, Poznań 1995, s. 252.

<sup>12</sup> Janocha, dz. cyt., s. 107.

<sup>13</sup> Tamże, s. 107.

<sup>14</sup> Tamże, s. 109.

<sup>15</sup> Tamże, s. 121.

<sup>16</sup> Tamże, s. 134.

<sup>17</sup> Tamże, s. 113.

<sup>18</sup> Tamże, s. 123.

<sup>19</sup> Tamże, s. 26.

<sup>20</sup> Tamże, s. 347.

<sup>21</sup> Tamże, s. 351.

<sup>22</sup> Tamże, s. 368.



## CNOTA SKARB WIECZNY, CNOTA KLEJNOT DROGI

Magdalena Latawiec

o książce Ewy Zapolskiej  
*Cnoty teologiczne i kardynalne*

Słownik Teologiczny podając definicję cnoty wyjaśnia: *cnota w szerokim pojęciu jest każdą w pełni rozwiniętą sprawnością człowieka w sferze woli oraz intelektu, w węższym pojęciu to umiejętność czynienia dobra moralnego (zwłaszcza robienia tego stale i z wielką radością, za cenę ofiar i wbrew wewnętrznym i zewnętrznym przeszkodom)*. Oczywiście człowiek osiągający tą sprawność doskonalił się wewnętrznym. W prezentowanej książce podjęte zostały rozważania na temat cnót kardynalnych i teologicznych. Ich przedstawienia były częstymi dekoracjami zarówno wnętrz sakralnych jak i świeckich. Zdobią też nagrobki, portale, stalle, monstrancje itd. Ich wizerunki znajdują się na bramach miejskich, we wnętrzach pałacowych i zamkowych. Są w końcu nad wyraz częstym motywem wykorzystywanym w literaturze poświęconej tematyce szlacheckiej. Mikołaj Rej w utworze *O prawym szlacheckim* napisał:

*Nie to szlachectwo, co herbów nawiesza  
Jeśli co w cnotie nietrafnie pomiesza  
Nie to szlachectwo chlubić pradziady  
Wietsza to mieć na cnotie przysady*

Rozprawa Ewy Zapolskiej jest bardzo szczegółową analizą cnót pod względem ikonograficznym, nie pominięty został przy tym aspekt historyczny i ideowy. Praca podzielona została na dwanaście rozdziałów, z których pierwsze dwa traktują o historii pojęcia na przestrzeni dziejów — począwszy od czasów antycznych, a skończywszy na kulturze nowożytnej. Autorka przybliży czytelnikowi rodzaje oraz definicję cnoty. Pojawiły się tu dokładna analiza poszczególnych cnót. Omówione zostały: Wiara, Nadzieja, Miłość, Sprawiedliwość, Męstwo, Wstrzemięźliwość oraz Roztropność. Przy każdej z nich autorka przeprowadziła szerokie badania ikonograficzne. Rozpoczynają się one od poszukiwania wzorców przedstawień, następnie zostają skierowane ku interpretacji poszczególnych atrybutów. Personifikacje cnót stają się punktem wyjścia dla dokładnego przesłedzenia ich kształtowania się. Proces ów został bardzo dokładnie zilustrowany przykładami realizacji plastycznych.

Rozdziały kolejne traktują o wyobrażeniach cnót w konkretnych typach przedstawień: triumf cnoty nad występkiem, cnoty gloryfikujące świętych, cnoty u boku Maryi i Chrystusa, cnoty jako podstawa zbawienia w alegoriach Kościoła i Świętej Wiary. Alegorie cnót w dekoracji nagrobnej przytoczone przez Ewę Zapolską są obrazem znaczenia cnoty w świecie staropolskim. Doskonałym tego przykładem jest analiza nagrobka Piotra Opalińskiego (1614-1642, Sebastian Salla, kościół parafialny w Sierakowie) *przenikliwość i ostrożność zmarłego symbolizowała alegoria Prudentii. Zgodnie z włoską tradycją ma ona dwie twarze, brodatego mężczyzny i kobiety, nakryte złotym hełmem, oplecionym girlandą z liści morwy. W dłoniach trzyma lustro i strzałę z wijącą się na niej remogą. Niestety oba te atrybuty nie zachowały*

*się. Cnotcie towarzyszy leżący u jej stóp jelen. Realizacja tej cnoty przez zmarłego pozwala zająć wśród innych ludzi dominującą pozycję i świadczyła o duchowej i fizycznej sile, wyrażonej przez personifikowane Męstwo. Na wzór Palas, Fortitudo ubrana została w krótką rzymską zbroję, zarzucony na ramiona płaszcz i rzymskie sandały. Po lewej stronie ma przypięty do pasa miecz. W prawej dłoni trzyma włócznię i gałązkę dębową. Drugą rękę opiera na wysokim postumencie, na którym przedstawione zostało drzewo dębu. Symbolem chrześcijańskiego Męstwa jest wiszący na piersiach krzyż. Obie te personifikacje są niemal dokładnym odwzorowaniem opisu Ripy.*

Niezwykle ciekawym jest rozdział poruszający problematykę ikonografii cnót we wnętrzach sakralnych i świeckich. Autorka we wstępie do tej części pisze: *obecność personifikacji cnót we wnętrzach kościelnych zgodna była ze średniowieczną ideą Biblii pauperum i realizowała zarówno reformacyjne, jak i kontrreformacyjne zalecenia. Ich celem było uzmysłowienie i unaocznienie wiernym problemów poruszanych w kazaniach i ilustrowanie roli wartości moralnych w życiu każdego chrześcijanina. Sakralną przestrzeń otwierały alegorie cnót umieszczone na elewacjach i bramach kościelnych. Ten rodzaj przedstawienia popularny był głównie pod koniec XVII i w XVIII wieku. Warto tu podkreślić bogaty materiał ikonograficzny prezentowany przy tejże okazji.*

Ostatnie dwa rozdziały ukazują cnoty gloryfikujące władcę. Takie zaprezentowanie tematu wydaje się być logicznym uzupełnieniem poprzednich działów. Jak pisze sama autorka dla [...] *monarchy istotną podporą w sprawowaniu władzy było przekonanie społeczeństwa o jego wielkości, wynikającej z realizowania przez niego cnót. Z tym zaś wiąże się odpowiednie wykształcenie ówczesnego społeczeństwa. Czyniono to na Akademii Krakowskiej, jak podaje Wespazjan Kochanowski*

*Cnota, poczciwość, prawda i prostota  
Tu popłatają i droższe są złota,*

*Nie masz pretekstu i obłudą skrytą,  
Brzydzą się zmierzłym zawsze hipokrytom.  
Pilnym ćwiczeniom toż od nich młodź bierze  
W cnoty zaprawa przy dostałszej cerze*

Warto także podkreślić inne walory tej książki. Przede wszystkim godna uwagi jest bogata bibliografia, a w szczególności literatura źródłowa. Ponad to zaprezentowany został bardzo szeroki materiał ikonograficzny, który może stać się punktem wyjścia dla kolejnych badaczy. Publikacja została także zaopatrzona w dwa indeksy, stanowiące duże ułatwienie w poruszaniu się po materiale: nazwisk i naw geograficznych oraz ikonograficzny.

Prezentowana książka jest cenną publikacją dla badacza polskiej plastyki nowożytnej, kiedy to cnoty były jednym z dominujących tematów w sztuce. Ich obecność zaznaczała się bardzo wyraźnie w życiu ówczesnego człowieka. Stawały się również tematem zarówno kazań jak i poezji. Wypada zgodzić się z tym, co w zakończeniu pisze autorka — Ewa Zapolska w niniejszej pracy starałam się przedstawić cały materiał ikonograficzny dotyczący cnót i, co najważniejsze, wyróżniłam główne grupy przedstawień, zwracając uwagę zarówno na te najbardziej popularne w sztuce od XVI do XVIII wieku, jak i te stanowiące tylko kontynuację motywów średniowiecznych. Jest to, więc pierwsze tego typu opracowanie ikonografii cnót w polskiej sztuce nowożytnej.

Ewa Zapolska, *Cnoty teologalne i kardynalne*, Kraków 2000, s. 261 il. 79, wyd. Universitas, cena 39 zł.

<sup>1</sup> J. Kochanowski za *Skrzydlate słowa*, red. H. Markiewicz, A. Romanowski, Warszawa 1990, s. 329.

<sup>2</sup> *Mały Słownik Teologiczny*, pod red. K. Rahner, H. Vorgrimer, Warszawa 1987, s. 6.

<sup>3</sup> Cytat za E. Zapolską, *Cnoty teologalne i kardynalne*, Kraków 2000, s. 25.

<sup>4</sup> Tamże, s. 197.

## BIBLIOGRAFIA PUBLIKACJI DR. HAB. ZBIGNIEWA BANI, PROF. UKSW I WYKAZ PRAC NAUKOWYCH, KTÓRYCH BYŁ PROMOTOREM

W poprzednich numerach pisma zamieściliśmy spis wszystkich prac magisterskich obronionych u ks. prof. dr hab. Janusza St. Pasierba oraz spisy prac aktualnie powstających. Teraz zamieszczamy wykaz prac doktorskich i magisterskich, których promotorem jest dr hab. Zbigniew Bania, prof. UKSW oraz bibliografię publikacji profesora.

### BIBLIOGRAFIA PUBLIKACJI

#### KSIAŻKI

1. *Arsenal warszawski*, PWN, Warszawa 1978, s. 113.
2. *Pałac Rady Ministrów*, wspólnie z Tadeuszem S. Jaroszewskim, PWN, Warszawa 1980, s. 10-74.
3. *Jasna Góra*, wspólnie z Stanisławem Kobiulem, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1982, s. 9-12, 16-22, 26-32, 42-45 (tłumaczenie na język angielski, niemiecki, francuski), powtórne wydanie Warszawa 1985.
4. *Jasna Góra. Przewodnik*, wspólnie z Stanisławem Kobiulem i Janem Golonką, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1984, s. 8-27, 43-48, 62-82 (tłumaczenie na język angielski, niemiecki i francuski).
5. *Częstochowa. La Madonna di Jasna Góra*, wspólnie z Stanisławem Kobiulem Edizioni Futuro, Verona 1991, s. 17-65.
6. *Kalwarie polskie w XVII wieku. Dzieje stosowania w Europie od X do końca XVII wieku uświęconych Pasją Chrystusa miar Jeruzolimskich*, Warszawa 1993, s. 139.
7. *Święte miary jerozolimskie. Grób Pański, Anastasis, Kalwaria, Neriton*, Warszawa 1997, s. 158.
8. *Kamieniec Podolski. Miasto – legenda*, wspólnie z Martą Wiraszka, Warszawa 2001, s. 242.

#### REDAKCJA

1. *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988.
2. *Sztuka Polski Środkowej. Studia. Architektura nowożytna*, Katedra Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2000.

#### ARTYKUŁY

1. *Pałac w Podhorcach*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XIII 1981, s. 97-170.
2. *Warszawski pałac Denhoffów w XVII w.*, „Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu”, Warszawa 1988, s. 366-372.
3. *Barok i rokoko w Europie Środkowo-Wschodniej*, w: *Sztuka Świata*, t. VII, Arkady, Warszawa 1994, s. 325-350.
4. *Rola duchowieństwa górnośląskiego w ożywianiu idei naśladowania Jeruzolimy w XIX i XX wieku (na przykładzie Góry św. Anny i Piekar Śląskich)*, w: *Duchowieństwo śląskie wobec przemian społeczno-kulturalnych w XIX i pierwszej połowie XX wieku*, Societas, Warszawa 1995, s. 53-63.
5. *Pałac Biskupów Krakowskich w Warszawie. Próba odtworzenia siedemnastowiecznej dyspozycji wnętrza*, „De Gustibus. Studia ofiarowane przez przyjaciół Tadeuszowi Stefanowi Jaroszewskiemu z okazji 65 rocznicy urodzin”, Warszawa 1996, s. 64-69.
6. *Latyfundium „katolickie” w Małopolsce i na Śląsku, czyli o mecenacie Gaszyńskich, Oppersdorffów i Zebrzydowskich*, „Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym. Od XVI do XVIII wieku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki”, Arx Regia, Warszawa 1997, s. 95-104.
7. *Tak zwany wpływ Adrychomiusza na XVII-wieczne kalwarie polskie*, w: *Jeruzolima w kulturze europejskiej*, Warszawa 1997, s. 257-262.
8. *Deutsche Kreuzwege und polnische Kalvarienberge. Fortsetzung oder ein neues Modell?* w: *Im Gadächtnis der Kirche neu erwachen. Studien zur Geschichte des Christentums in Mittel- und Osteuropa*, Bohlau Verlag, Köln Weimar Wien 2000.
9. *Zamek w Ossolinie. Jego dzieje i funkcja*, w: *Przemiany architektury rezydencjonalnej w XI-XVIII w. na terenie dawnego Województwa Sandomierskiego. Wybrane przykłady*, Materiały z sesji naukowej, Kielce wrzesień 1999, Kielce 2000, s. 89-102.
10. *Pojęcie rezydencji w architekturze Polski XVII i XVIII wieku na przykładzie Podhorzec i Brodów*, „Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej Polskiej XVI-XVIII w.”, red. Jerzy Lilek, Lublin 2000, s. 381-392.

#### SKRYPTY

1. *Klasyfikacja i Typologia nagrobków*, wspólnie z Andrzejem K. Olszewskim, Warszawa 1989.
2. *Zabytki architektury w Polsce*, w: *Zarys problematyki ochrony zabytków*. Skrypt dla uczestników kursów Towarzystwa Opieki nad Zabytkami, Warszawa 1996, s. 73-82.

#### RECENZJE

1. *Fijałkowski Wojciech*, „Wnętrza pałacowe w Wilanowie”, „Kwartalnik Warszawski” 1978 nr 3, s. 109-122.
2. *V. Funk, veit Stoss. Der Krakauer Marienaltar*, Freiburg-Basel-Wien 1985, w: „Collectanea Theologica”, 1987, nr 57, fasc III, s. 189-190.

#### HASŁA ENCYKLOPEDYCZNE:

1. *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN*, t. I-VI, Warszawa 1995-1996, biogramy architektów: Julian Ankiewicz, Piotr Beber, Józef Brizio, Mateusz Castelli, Jan Chryzostom Ceroni, Karol Ceroni, Władysław Ekielski, Karol Marcin Franz, Jerzy Hoffman, Józef Huss, Henryk Ittar, Joachim Daniel Jauch, Hilary Majewski, Wilhelm Henryk Minter, Gabriel Słoński.
2. *Britannica – edycja polska*, biogramy architektów: Karol Bay, Kacper Bażanka, Józef Szymon Belotti, Bartolomeo Berecci, Kaplica Boimów we Lwowie, Krzysztof Bonadura St., Mateusz Castello, Jan Zygmunt Deybel, Dientzenhofferowie, Józef Pius Dziekoński, Pompeo Ferrari, Paweł Antoni oraz Jakub i Józef Fontanowie, Jan Krzysztof Głaubitz, Wawrzyniec Gucewicz, Henryk Marconi, Bernard Meretyń, Dominik Merlini, Bernardo Morando, August Moszyński.
3. *Allgemeines Künstlerlexikon*, K. G. Saur Verlag München. Leipzig 1993-1997, t. 6-16, biogramy architektów: Benedykt, Ch. Benoit, G. M. Bernardoni, J. Brettfus, J. Brizio, K. Bonadura St., K. Bonadura Mł., M. Castello, A. Catenazzi, J. Catenazzi, C. Ceroni, K. Ceroni, J. Canger, D. Cioli.

#### PRACE POPULARNONAUKOWE

1. *Kolegiata w Łasku*, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2000, s. 11-16.

#### ROZPRAWY DOKTORSKIE

1998 r.

NOWIŃSKI Janusz, *Przechowywanie eucharystii w kościele zachodnim w chrześcijańskim antyku i w wiekach średnich. Studium treści i formy*, s. 258 (publikacja *Ars Eucharistica. Idee, miejsca i formy towarzyszące przechowywaniu eucharystii w sztuce wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej*, Warszawa 2000).

2000 r.

GRYGLEWSKI Piotr, *Działalność fundacyjna rodów szlacheckich na terenie ziem łęczyckiej i sieradzkiej w XVI - XVII wieku: mauzoleum szlacheckie*, s. 282 (praca złożona do druku w wydawnictwie Neriton).

#### PRACE MAGISTERSKIE

1981 r.

FRĄCZEK Marta, *Kościół ewangelicko-reformowany na Lesznie w Warszawie*, s. 59.

GOMOŁA Barbara, *Monografia kościoła pod wezwaniem św. Karola Boromeusza na Powązkach w Warszawie*, s. 97.

MARKOWSKI Marek, *Architektura sakralna miejsca pielgrzymkowego w Studiannie-Poświętnem*, s. 82.

WIECZOREK Zbigniew, *Monografia kościoła katedralnego pw. św. Stanisława Kostki w Łodzi*, s. 67 (publikacja *Kościół katedralny pw. św. Stanisława Kostki w Łodzi*, „Nasza Przeszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce”, t. 64 1985, s. 57-85).

WOCHNA Teresa Janina, *Kaplica pod wezwaniem św. Pawła Pierwszego Pustelnika na Jasnej Górze*, s. 53.

- 1982 r.  
WASILEWSKA Ewa, *Kaplica pod wezwaniem Św. Aniołów Stróżów i Św. Relikwii na Jasnej Górze*, s. 32.
- 1983 r.  
DITTWALD Aleksandra Magdalena, *Średniowieczna fara pod wezwaniem śś. Michała Archaniola i Jana Chrzciciela w Łomży*, s. 60.  
EJCHMAN Maria, *Monografia kolegium i kościoła pod wezwaniem Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny w Rawie Mazowieckiej*, s. 75 (publikacja *Kościół i kolegium w Rawie Mazowieckiej w świetle materiałów archiwalnych*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 1989, z. 1-2, s. 19-32).  
PIETRYKOWSKA Urszula, *Katedra Niepokalanego Poczęcia NMP w Siedlcach (analiza historyczna i artystyczna obiektu)*, s. 73 (publikacja *Katedra Niepokalanego Poczęcia NMP w Siedlcach*, „Nasza Przyszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce”, 1985, t. 64, s. 87-110).  
ZADROŻNY Tadeusz, *Kościół popauliński pw. św. Ludwika we Włodawie - charakterystyka i geneza architektury*, 12. (publikacja *Kościół popauliński pw. św. Ludwika we Włodawie „Studia Theologica Varsaviensa”*, 1985, nr 1, s. 219-269).
- 1984 r.  
KAMIŃSKA Inez, *Kościół jednowieżowy Józefa Piusa Dziekońskiego w Jakubowie i w Dębem Wielkim*, s. 83.  
KAMIŃSKA Tamara, *Kościół pod wezwaniem Matki Bożej Pocieszenia w Żyrardowie*, s. 55.  
NIEDZIELSKA Wanda, *Kościół i klasztor oo. Bernardynów w Kole*, s. 65.  
OLSZEWSKI Jacek, *Gotycka architektura sakralna na Zamagurzu Spiskim*, s. 67.  
WRÓŃSKA Monika, *Nieśwież jako centrum kultury katolickiej na przełomie XVI i XVII wieku*, s. 73.
- 1985 r.  
LIPOWCZAN Marzenna, *Monografia bazyliki Najświętszego Serca Jezusowego na Pradze w Warszawie*, s. 55.  
MAJEWSKI Jerzy, *Neogotycka architektura sakralna Stefana Szyllera*, s. 276.  
OBREMBALSKA Małgorzata, *Kościół pod wezwaniem Znalezienia Krzyża Świętego w Jadowie*, s. 48.  
PIEKARSKI Grzegorz, *Monografia kościoła pod wezwaniem Matki Boskiej Królowej Polski na Marymoncie w Warszawie*, s. 59.  
SOBKOWICZ Iwona, *Metody konserwacji romańskiej architektury sakralnej w XIX i XX wieku*, s. 80.  
STĘPIEŃ Andrzej, *Monografia kościoła pod wezwaniem Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Gorlicach*, s. 65.  
SZTUREMSKA Ewa, *Monografia historyczno-architektoniczna kościoła pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Kamieńczuku nad Bugiem*, s. 38.
- 1986 r.  
KAROLAK Anna, *Kościół pod wezwaniem świętego Stanisława Biskupa Męczennika w Warszawie. Monografia historyczna i artystyczna*, s. 58.  
ROSA Dorota, *Kolegium jezuitów w Pultusku*, s. 75.
- 1987 r.  
CHMIELEWSKI Wojciech, *Sakralne fundacje Radziwiłłów w Białej Podlaskiej*, s. 99.  
CZYŻEWSKI Krzysztof, *Drewniana architektura sakralna w diecezji płockiej w świetle akt wizytacji generalnej biskupa Michała Jerzego Poniatowskiego z lat 1774-76 i 1781*, s. 97.  
GAWRON Anna, *Neogotycka architektura sakralna na terenie diecezji sandomierskiej*, s. 112.  
LEWANDOWSKA Mirosława, *Architektura sakralna na Mazowszu w XV wieku. Rozpoznanie zagadnienia*, s. 101.  
WOŁOSZ Artur K. F., *Wczesnośredniowieczna architektura ceglana na Mazowszu na tle osadnictwa i organizacji Kościoła*, s. 299.
- 1989 r.  
GROCHOWSKA Urszula, *Architektura sakralna Jakuba Kubickiego*, s. 79.
- 1991 r.  
JARCO-MALINOWSKA Joanna, *Kaplica betlejemka w Ossolinie*, s. 106.
- 1992 r.  
KARNIEWSKA Anna, *Monografia kościoła parafialnego pw. Wniebowzięcia NMP w Babicach Starych pod Warszawą*, s. 79.
- 1993 r.  
KOWALCZYK Dorota, *Kościół parafialny w Rokitnie koło Warszawy. Dzieje jego architektury i wystroju*, s. 74 (publikacja *Barokowy kościół w Rokitnie koło Warszawy*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 1994, z. 4, s. 267-284).  
ROSTEK Magdalena, *Neogotycka architektura sakralna na terenie diecezji łomżyńskiej*, s. 119.  
SOWA Wojciech Marek, ks., *Architektura sakralna Złoczewa w XVII i XVIII w. Jej formy i funkcje*, s. 111.
- 1994 r.  
GACHEWICZ Magdalena, *Źródła wczesnochrześcijańskie architektury i wystroju wnętrza kościoła św. Bonifacego na Czerniakowie w Warszawie. Stanisław Herakliusz Lubomirski i kościół św. Bonifacego na Czerniakowie - studium oddziaływania postawy duchowej fundatora na dzieło*, s. 78.
- 1995 r.  
DERYCH Oskar, *Proporcje geometryczno-muzyczne w architekturze cystersów grupy małopolskiej w trzynastym wieku*, s. 76.  
KUBERSKA Inga, *Architektura sakralna Bydgoszczy w okresie historyzmu*, s. 107 (publikacja *Architektura sakralna Bydgoszczy w okresie historyzmu. „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”*, 1998, z. 3, s. 61-82).
- 1996 r.  
JAROSIŃSKA Elżbieta Alicja, *Ikonografia i ikonologia wyobrażeń Grobu Chrystusa na przykładzie zabytków sztuki polskiej (Grób Pański w płastyce ołtarzowej XVII i XVIII wieku)*, s. 118.
- 1997 r.  
WIRASZKA Marta, *Przemiany w architekturze kościoła parafialnego Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny na Nowym Mieście w Warszawie w XIX i pierwszej połowie XX wieku*, s. 143.
- 1998 r.  
HANAK Patrycja, *Gotyckie założenie klasztorne Ojców Paulinów na Skalce w Krakowie*, s. 84.  
INEKSIĄK Maria, *Nurt neogotycki w twórczości architektonicznej sakralnej Henryka Marconiego (1792-1863)*, s. 112.  
KOSTERA Monika, *Budownictwo sakralne w polskich dziewiętnastowiecznych podręcznikach architektonicznych*, s. 100.  
KUCHARZ Małgorzata, *Obraz Koloseum w pamiątkach polskich podróżników po Rzymie od XVI do XVIII wieku*, s. 107.
- 1999 r.  
CZUMAJ Monika, *Nysa jako ośrodek katolicyzmu w okresie kontreformacji*, s. 79.
- 2000 r.  
BRYNIARSKA Margerita, *Brzeżany urbanistyka i architektura XIX i początku XX wieku (publikacja „Artifex”, 2001, nr 2, s. 38-43)*, s. 61.  
CZYŻ Anna Sylwia, *Kalwaria żmudzka (publikacja „Artifex”, 2000, nr 1, s. 28-32)*, s. 77.  
NIEWIAROWSKA Krystyna, *Mecenat rodziny Ossolińskich w XVIII i XIX w. na Podlasiu*, s. 116.  
SIERZCHAŁA Piotr, *Neogotycka architektura sakralna na terenie Diecezji Włocławskiej*, s. 120.  
SIWEK Adam, *Funkcje militarne bernardyńskich założeń klasztornych na przykładzie klasztoru Benedyktów w Rzeszowie*, s. 75.  
SZULIŃSKI Jan, *Teatr Miejski we Lwowie. Zarys monografii obiektu*, s. 111 (praca złożona do druku w wydawnictwie Neriton).
- 2001 r.  
JAKUBOWSKI Tomasz, *Klasycystyczne palace Hilarego Szpilowskiego (publikacja „Artifex”, 2002, nr 3, s. 4-9)*.

## DZIAŁALNOŚĆ KOŁA NAUKOWEGO STUDENTÓW HISTORII SZTUKI UKSW W ROKU 2001

W roku 2001 Koło Naukowe skupiło się w znacznej mierze na kontynuowaniu projektów rozpoczętych w latach poprzednich. Zorganizowany został kolejny wyjazd inwentaryzacyjny na Ukrainę, nadal też — pod patronatem Koła, ukazuje się pismo „Artifex”.

We współpracy z Biurem Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą (obecnie Departament Dziedzictwa Narodowego i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury) oraz Stowarzyszeniem „Wspólnota Polska”, a przede wszystkim dzięki życzliwemu poparciu profesora Ryszarda Brykowskiego oraz Jacka Millera kontynuowany jest, prowadzony od 1998 roku, program inwentaryzacji zabytków znajdujących się na dawnych Kresach południowo-wschodnich Rzeczypospolitej. Obejmuje on dawne cmentarze polskie oraz założenia miejskie. Celem programu jest systematyczne gromadzenie dokumentacji, przekazywanej później w formie kart inwentaryzacyjnych do archiwum Stowarzyszenia „Wspólnota Polska” oraz do Departamentu Dziedzictwa Narodowego i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury. Zakończenie w 2000 roku badań inwentaryzacyjnych cmentarzy zlokalizowanych na terenie powiatu borszczowskiego, zostało podsumowane w przygotowanej przez Annę Sylwię Czyż, Bartłomieja Gutowskiego i Piotra Janowczyka monografii. Ostatnie korekty przechodzi również publikacja badań nad architekturą i urbanistyką Skąły Podolskiej w opracowaniu Jana i Margerity Szulińskich oraz Jarosława Zielińskiego.

W maju 2001 roku zorganizowany został dwutygodniowy wyjazd 12 osobowej grupy członków koła naukowego do Czortkowa na Ukrainie. Po zinventaryzowaniu miejscowego cmentarza polskiego przeprowadzono prace inwentaryzacyjne cmentarzy zlokalizowanych w pobliskich miejscowościach: Jagielnicy, Chomiakówce i Rudydubach. Pokłosie prowadzonych prac stanowi 433 kart inwentaryzacyjnych zabytków ruchomych (tzw. białe karty). Część osób, w tym: Margerita Szulińska, Marta Wiraszka i Jarosław Zieliński, kontynuując zaczęte w ubiegłych latach badania nad architekturą i urbanistyką założeń miejskich rozpoczęła prace badawczo-inwentaryzacyjne miasta Czortkowa (będą one kontynuowane w ramach powstającego przy Klubie Młodych Historyków i Krytyków Sztuki programu badawczego). Mając na uwadze przyszłe ekspedycje koła przeprowadzono również kwerendę w terenie, przed tegorocznym wyjazdem do Czortkowa, obejmującą następujące miejscowości: Kopyczyńce, Trembowłę, Mikucińce, Grzymałów, Satanów, Husiatyń.

Wyjazdy stanowią wspaniałą formę praktyki studenckiej. Jako przyszli historycy sztuki mamy okazję do praktycznego wykorzystania wiedzy zdobytej podczas studiów, a przede wszystkim możliwość przyczynienia się do uratowania części polskiego dziedzictwa kulturowego na Wschodzie. Podobnie jak w poprzednich latach, mamy nadzieję, że tegoroczne wyjazdy zaowocują również pogłębionymi studiami nad sztuką dawnych Kresów Rzeczypospolitej.

Wydawane przez Koło Naukowe pismo młodych historyków i krytyków sztuki „Artifex” istnieje już dwa lata. Prezentowane są na jego łamach prace magisterskie, seminaryjne i inne, pisane przede wszystkim przez studentów i absolwentów naszej uczelni. Redakcja, w osobach Bartłomieja Gutowskiego i Piotra Janowczyka, od początku stara się aby każdy numer stanowił określoną całość tematyczną, w której jest miejsce na różne, często odmienne poglądy na dany temat.

W imieniu redakcji pisma i całego Koła, chciałbym podziękować, za pomoc w wydawaniu pisma profesorom Zbigniewowi Bani, Annie Latawiec i Andrzejowi K. Olszewskiemu, dr Michałowi Janosze, dr Przemysławowi Mrozowskiemu, ks. dr Januszowi Nowińskiemu, asystentkom Katarzynie Chrudzimskiej-Uherze, Annie Sylwi Czyż, Marcie Wiraszce oraz Samorządowi Studentów UKSW — a przede wszystkim Igorowi Downar-Zapolskiemu. Nasze podziękowania należą się także Panu dyrektorowi Biblioteki UKSW Piotrowi Latawcowi oraz Panu dyrektorowi Wydawnictwa UKSW Henrykowi Podolskiemu oraz wszystkim, dzięki którym życzliwość pismo nadal się ukazuje.

W związku z wyborem nowego zarządu koła (30 IV 2002) pragnę ogłosić, że prezesem został Marcin Choroszman, sekretarzem Joanna Kinowska zaś skarbnikiem Bartek Garbaczewski. Zapraszam wszystkich studentów zainteresowanych działalnością koła do kontaktowania się z nowym zarządem oraz odwiedzenia naszej strony internetowej <http://free.art.pl/artifex>. Mam nadzieję, że obecny rok będzie bogaty w wydarzenia i inicjatywy.

W imieniu ustępującego Zarządu Koła  
Piotr Krzysztofik

Z nowym prezesem można kontaktować się pod numerem telefonu 0605 551 456 lub [marcinchoroszman@wp.pl](mailto:marcinchoroszman@wp.pl)

## KLUB MŁODYCH HISTORYKÓW I KRYTYKÓW SZTUKI

przy oddziale warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki

Wszystkich zainteresowanych zapraszamy na spotkania, które odbywają się w siedzibie warszawskiego oddziału SHS na ul. Piwnej 44, w ostatni czwartek miesiąca o godz. 17.00

więcej informacji w Internecie:

<http://shsklub.republika.pl>

e-mail: [gutowski@uksw.edu.pl](mailto:gutowski@uksw.edu.pl)

## PRZEWODNIK PO WARSZAWSKICH BIBLIOTEKACH GROMADZĄCYCH ZBIORY Z ZAKRESU SZTUKI

Niniejszy wykaz podstawowych warszawskich bibliotek podzielony został na dwie części. W pierwszej znalazły się biblioteki gromadzące zbiory przede wszystkim z zakresu sztuk plastycznych i architektury, w tym biblioteki ogólne z wyraźnie wyodrębnionymi działami sztuki. W drugiej części wymienione zostały biblioteki o charakterze ogólnym, posiadające ciekawe zbiory z zakresu sztuki. Pełen wykaz polskich bibliotek wydany został przez Bibliotekę Narodową, dostępny jest też na jej stronach WWW. Ten stanowi autorski wybór, zdaniem twórcy najważniejszych bibliotek warszawskich. W stosunku do katalogu BN poszerzony został on o ważne informacje praktyczne – katalogi internetowe, godziny otwarcia, uaktualnione zostały informacje o wielkości zbiorów. Pełen opis zawiera: nazwę biblioteki, rok założenia, adres, telefon, e-mail, adres WWW (pominięte zostały adresy WWW instytucji, jeżeli nie można było na stronach znaleźć informacji o bibliotece), informację o tym czy jest prowadzony katalog internetowy (sprawdzony praktycznie), wielkość księgozbioru (tylko książek), specjalizację biblioteki (jeżeli jest inna niż historia i teoria sztuki), bazy i katalogi, godziny otwarcia. W przypadku dostrzeżenia pomyłek, uwag, posiadania informacji o innych ciekawych zbiorach proszę o kontakt - [gutowski@uksw.edu.pl](mailto:gutowski@uksw.edu.pl)

### AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH

Krakowskie Przedmieście 5, 828 11 02  
35.000 książek. Sztuka współczesna,  
architektura  
w., cz., pt. 11-16; pn., ś. 11-18  
Osoby spoza ASP mogą korzystać  
z biblioteki w poniedziałki i środy

### WYDZIAŁ KONSERWACJI ASP

Wybrzeże Kościuszkowskie 37, s. 309  
625 12 51 w. 422  
800 (+800 mgr). Konserwacja  
pn., cz. 10-15; w., pt. 10-14

### BIBLIOTEKA PUBLICZNA M.ST. WARSZAWY - DZIAŁ SZTUKI I RZEMIOSŁ ARTYSTYCZNYCH

Koszykowa 26/28, 628 20 01 w. 131,  
Czytelnia.Sztuki@biblpubl.waw.pl  
<http://www.biblpubl.waw.pl>  
40.000 książek.  
Katalog w Internecie (nie działa w godzinach nocnych)  
pn.-pt. 11-20, s. 9-15

### CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

Al. Ujazdowskie 6, 628 12 71 w. 114  
12.000 książek. Sztuka współczesna, teczki  
artystów  
w.-s. 11-17 (część archiwalnych czasopism  
może być udostępniana następnego dnia),  
biblioteka w wakacje czynna jest bez zmian

### EUROPEJSKA AKADEMIA SZTUK

Skazaniec 25, 839 93 98  
Zbiory udostępniane są wyłącznie studentom EAS

### GALERIA ZACHĘTA

Pl. Małachowskiego 3, 827 58 54 w. 178  
6.000 książek. Sztuka współczesna, katalogi  
wystaw, historia kultury  
pn.-cz. 10-16  
W bibliotece można też wypożyczać slajdy  
(do 2 tyg., do 50 slajdów, bez innych  
ograniczeń)

### INSTYTUT GOSPODARKI PRZESTRZENNEJ I KOMUNALNEJ

Krzywickiego 9, 825 15 89, [igpik@igpik.waw.pl](mailto:igpik@igpik.waw.pl)  
60.000 książek. Urbanistyka, architektura,  
zbiory IAIU przejęte w latach 60  
pn.-pt. 9-15.30  
BIBLIOTEKA CZASOWO NIE CZYNNA  
DLA CZYTELNIKÓW SPOZA IGPIK

### INSTYTUT HISTORII SZTUKI UW

Krakowskie przedmieście 26/28, 552 05 56  
30.000 książek  
<http://www.ihs.uw.edu.pl/ihsuw/instytut.html>  
Katalog internetowy wspólny z BUW  
pn.-cz. 10-18, pt. 10-19, sb. 10-15  
(w sierpniu nieczynna)  
Materiały audiowizualne, xero, prace  
doktorskie i magisterskie - (ograniczony  
dostęp)

### INSTYTUT WZORNICTWA PRZEMYSŁOWEGO

Świętojska 5/7, 831 22 21 w. 261  
<http://www.iwp.com.pl>  
Katalog internetowy (baza książek i baza  
zawartości czasopism - obydwie od 1993 r.)  
16.000 książek. Sztuka użytkowa,  
wzornictwo przemysłowe, architektura  
Katalog zawartości czasopism  
pn., w., pt. 9-15; ś. 9-18  
Bibliograficzna baza zawartości czasopism  
zagranicznych gromadzonych od 1950 r.,

### MUZEUM NARODOWE

Al. Jerozolimskie 3, 621 10 31 w. 291  
<http://www.mnw.art.pl>  
200.000 książek. Historii i teoria sztuki,  
muzealnictwa, numizmatyki, pamiętniki,  
przewodniki i monografie miejscowości.  
Największa w Polsce kolekcja katalogów  
wystaw i zbiorów muzeów polskich  
i światowych, zbiór przedwojennych  
czasopism poświęconych sztuce.  
Katalogi artystów z podziałem na katalogi  
wystaw i zbiorów, monografie i albumy oraz  
katalogi wystaw w układzie topograficznym.  
pn.-pt. 9-15.30 (w lipcu i sierpniu biblioteka  
jest zazwyczaj nieczynna)

### OŚRODEK DOKUMENTACJI ZABYTKÓW

Al. Ujazdowskie 6, 628 50 08  
24.000 książek. Historia sztuki, teoria  
konserwacji  
Baza zawartości ok. 70 czasopism, od roku  
1993 w wersji elektronicznej  
pn., w., cz., pt. 9-14  
Informacje bibliograficzne udzielane są  
również telefonicznie, ograniczone  
możliwości wykonywania xero.

### POLITECHNIKA WARSZAWSKA - WYDZIAŁ ARCHITEKTURY

Koszykowa 55, 660 55 47  
32.000 książek (bez zbiorów specjalnych).  
Architektura i urbanistyka  
pn., w., pt. 9-15, ś., cz. 9-20

### PAN - INSTYTUT SZTUKI

Pl. Krasińskich 1A, 831 32 71 [biszt@wp.pl](mailto:biszt@wp.pl)  
120.000 książek.  
<http://strony.wp.pl/wp/biszt>  
Katalog w Internecie  
w., ś., cz. 9-15.30, pt. 9-18.45; magazyn do 13.30  
wypożycz. w.-pt. 9-14; zbiory spec. wt.-pt.  
10-14

### STOWARZYSZENIE HISTORYKÓW SZTUKI

Rynek Starego Miasta 27, 635 96 99, 635 87 01  
fax 635 90 74, [shs@waw.pdi.net](mailto:shs@waw.pdi.net)  
<http://www.waw.pdi.net/~shs>  
28.000 książek.  
pn., ś.-pt. 9-15, w. 9-17 (cały rok)

### ZAMEK KRÓLEWSKI

Pl. Zamkowy 4, 657 21 54  
25.448 książek. Historia sztuki od XVI do  
poł XIX w., heraldyka i genealogia  
pn.-pt. 10-16

## INNE BIBLIOTEKI

### BIBLIOTEKA NARODOWA

Niepodległości 213, 825 36 22  
<http://www.bn.org.pl>  
Czytelnia ogólna, czasopism, humanistyczna  
8.30-20.30, s. 8.30-15.30  
Czytelnia Dokumentów Życia Społecznego  
(m.in. katalogi wystaw) pn., w., cz., pt.  
10-15.30, ś. 10-18. II i IV s. 8.30-15.30  
Zakład zbiorów ikonograficznych  
pn.-pt. 8.30 - 15.30 obecnie nieczynny

### THE BRITISH COUNCIL

Al. Jerozolimskie 59, 695-59-00  
pn.-pt. 9.30 - 19, s. 9.30 - 13

### GOETHE INSTITUT

PKiN. Plac Defilad, 656-61-53,  
[bib@goethe.pl](mailto:bib@goethe.pl)  
w., 13-19, ś. 13-17, cz. 13-19, pt. 10-16, s. I  
i III 10-14; 15.07-30.08 nieczynna

### INSTITUT FRANCAIS

Senatorska 38, 826-62-71 / 75  
pn.-wt. 13-18, ś. 10-15, p. 13-19, s. 9-13

### INSTITUTO ITALIANO DI CULTURA

Marszałkowska 72, 627-61-74  
obecnie nieczynna

### MUZEUM AZJI I PACYFIKU

Solec 24, 629 67 24, [plawmaip@qdn.net.pl](mailto:plawmaip@qdn.net.pl)  
pn.-pt. 9-14

### ÖSTERREICHISCHES KULTURINSTITUT

Próżna 8, 620-96-20  
pn., w., pt. 12.-17, ś., cz. 12-19

### PAŃSTWOWE MUZEUM ETNOGRAFICZNE

Kredytowa 1, 827 76 41 w. 211  
ś.-pt. 9-15.30

### UNIwersytet KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO

Dewajtis 5, 839 52 21  
<http://www.biblioteka.uksw.edu.pl>  
pn.-pt. 8-18 (magazyn do 15.30)

### UNIwersytet WARSZAWSKI

Dobra 56/66, 552 51 78, 552 51 79  
<http://www.buw.uw.edu.pl>  
pn.-s. 9-21, n. 15-20

Wykaz bibliotek można znaleźć również na naszych stronach WWW  
<http://free.art.pl/artifex>