artifex

pismo studentów i doktorantów historii sztuki UKSW

nr 21 / 2022 ISSN 1644-3519

W numerze piszą: Aleksandra Dąbkowska, Julia Maciejewska, Julia Mrozowska, Patrycja Paszkiewicz, Aleksandra Zawadzka, Kacper Abramczyk, Sandra Imko, Katarzyna Ronduda, Wiktor Skórski, Maria Szerszeń, Weronika Wrzałka, Irena Żółtowska

artifex

pismo studentów i doktorantów
historii sztuki UKSW

nr 21 / 2022 ISSN 1644-3519

Oddajemy w Państwa ręce kolejny numer pisma Artifex, który pragniemy zadedykować Księdzu Profesorowi Januszowi Nowińskiemu w podziękowaniu za wieloletnią pracę dla Instytutu, oddanie, wielkie serce oraz cierpliwość i ogrom wiedzy, jaką przekazał młodym pokoleniom badaczy, wraz z motywacją do dalszej pracy.

Specjalne podziękowania składamy również dr. Pawłowi Drabarczykowi, wykładowcy oraz dawnemu redaktorowi Artifexu, za przekazaną wiedzę, inspirującą charyzmę, życzliwość, otwartość i wartościowe, rozwijające dyskusje.

W tegorocznym numerze część naukową otwierają artykuły, które powstały na podstawie prac licencjackich napisanych pod kierunkiem dr Romany Rupiewicz. Aleksandra Dąbkowska, rozpoczynając od zaprezentowania romańskiego tympanonu w południowym portalu kościoła w Strońsku, przybliży nam zoomorficzne przedstawienia w sztuce sakralnej. Autorka analizuje symbolikę portalu, motyw mitycznej *amfisbaeny* oraz pochodzenie, a także znaczenie tej tajemniczej bestii, którą – jak się okazuje – możemy znaleźć nie tylko w manuskryptach i bestiariuszach.

Średniowieczne chrzcielnice metalowe, stanowiące w Polsce wysokiej klasy zbiór zabytków, opisuje w swoim artykule Julia Maciejewska. Głównym punktem opracowania pozostaje metalowa chrzcielnica z Rawy Mazowieckiej, unikatowe dzieło, które możemy obejrzeć w barokowym kościele Niepokalanego Poczęcia NMP. Chrzcielnica została ukazana w świetle podobnych obiektów. Na ich temat wciąż jest niewiele opracowań, a zebrane przez autorkę informacje są próbą ich uporządkowania (i być może wstępem do dalszych badań).

Gotyckim malowidłom ściennym na Mazowszu, powstałym od ostatnich dekad 1. połowy XV w. do początku XVI w., artykuł poświęca Julia Mrozowska, dołączając do niego również katalog owych zabytków. Mazowieckie malowidła ścienne tworzą zróżnicowaną pod każdym względem grupę – pochodzą nie tylko z wnętrz sakralnych, ale również świeckich, a ich znaczenia wcale nie są tak oczywiste.

Czytając tekst Patrycji Paszkiewicz, który powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dr Marty Wiraszki, przenosimy się do XVIII w. i poznajemy Elizeum zaprojektowane przez Szymona Bogumiła Zuga na zlecenie księcia Kazimierza Poniatowskiego. Z opracowania dowiemy się, dlaczego obiekt pozostaje unikatowy na skalę europejską oraz jakie domniemane funkcje mógł pełnić.

Postać interesującej artystki, rzeźbiarki – Julii Stabrowskiej – przedstawia Aleksandra Zawadzka, uzupełniając obraz polskiej rzeźby początku XX w. Na podstawie dostępnych źródeł i własnych poszukiwań autorka odtwarza fragmenty życiorysu i opisuje twórczość Stabrowskiej, której życiu towarzyszyły nie zawsze szczęśliwe zdarzenia.

Kacper Abramczyk przybliży w swoim artykule przykłady motywów zakopiańskich w architekturze Królestwa Polskiego, które – jako elementy stylu Witkiewiczowskiego – z czasem łączono z innymi kostiumami stylowymi. Zyskiwały one popularność i rozgłos, a ich przykłady możemy znaleźć chociażby w Konstancinie czy w Milanówku.

W tegorocznym numerze całkiem obszerną część z recenzjami wystaw otwiera Sandra Imko, która odwiedziła retrospektywną wystawę Yayoi Kusamy w berlińskim Martin Gropius Bau. Kolejne cztery recenzje z warszawskich wystaw autorstwa Katarzyny Rondudy, Wiktora Skórskiego, Marii Szerszeń i Weroniki Wrzałki powstały w ramach zajęć z krytyki artystycznej, prowadzonych przez dr. Marka Maksymczaka. Na zakończenie wydania dołączamy sprawozdanie z lipcowego wyjazdu inwentaryzacyjnego cmentarzy z obszaru Zaolzia, na który udały się studentki z naszego Instytutu pod przewodnictwem dr. Bartłomieja Gutowskiego.

SPIS TREŚCI

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

Opieka naukowa:
dr Bartłomiej Gutowski

Redakcja:
Magdalena Jaroć (redaktor naczelna)
Marta Bartochowska
Gabriela Walczak

Skład i łamanie:
Krystyna Oborska-Masłowska

Korekta:
Slow Education

ISSN 1644-3519

www:
artifex.uksw.edu.pl

Na okładce:
Kazimierz Stabrowski, *Portret narzeczonej artysty – Julii Janiszewskiej*, 1896

Publikacje pracowników IHS UKSW w 2022 roku **4**

Z życia IHS **5**

Aleksandra Dąbkowska, *Co dwie głowy, to nie jedna. Motyw amfisbaeny w romańskim tympanonie z kościoła w Strońsku* **6**

Julia Maciejewska, *Metalowa chrzcielnica z Rawy Mazowieckiej w świetle podobnych obiektów* **16**

Julia Mrozowska, *Gotyckie malarstwo ścienne na Mazowszu* **23**

Patrycja Paszkiewicz, *Elizeum* **38**

Aleksandra Zawadzka, *(Nie)zapomniana Julia Stabrowska* **49**

Kacper Abramczyk, *Motywy zakopiańskie w architekturze Królestwa Polskiego* **55**

Sandra Imko, *Recenzja retrospektywnej wystawy Yayoi Kusamy w berlińskim Martin Gropius Bau* **66**

Katarzyna Ronduda, *„Zachęta" po drugiej stronie Przestrzeni fazowej 6943* **78**

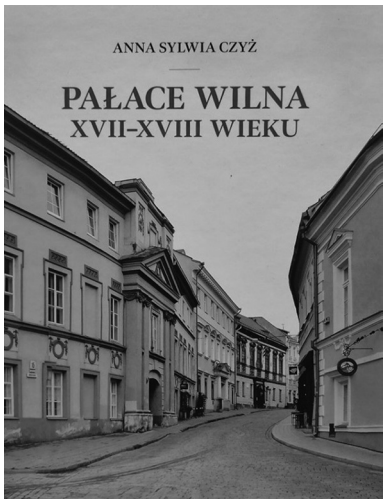
Wiktor Skórski, *Roberto Longhi, inni mistrzowie i Caravaggio* **83**

Maria Szerszeń, *Liryczny feminizm* **88**

Weronika Wrzałka, *EkologiczNIE* **92**

Irena Żółtowska, *Sprawozdanie z wyjazdu inwentaryzacyjnego cmentarzy na Zaolziu* **96**

PUBLIKACJE PRACOWNIKÓW IHS UKSW W 2022 ROKU



Anna Sylwia Czyż, *Pałace Wilna XVII–XVIII wieku*, Warszawa 2021.

Katarzyna Chrudzimska-Uhera, *Rytm natury. O życiu i rzeźbiarstwie Grzegorza Pecucha (1923–2008)*, Warszawa–Zakopane 2022.

Beata Lewińska, Wojciech Jerzy Kieler, *Ars Longa. Przemiany sztuki. Podręcznik do historii sztuki, t. 2: Od Szpitala Niewiniątek do Huśtawki Fragonarda*, Wydawnictwo Centrum Edukacji Wydawniczej, Warszawa 2022.

Aleksander Stankiewicz, *Krzysztof Bonadura starszy i cech muratorów w Poznaniu*, Wydawnictwo Societas Vistulana, Kraków 2022.

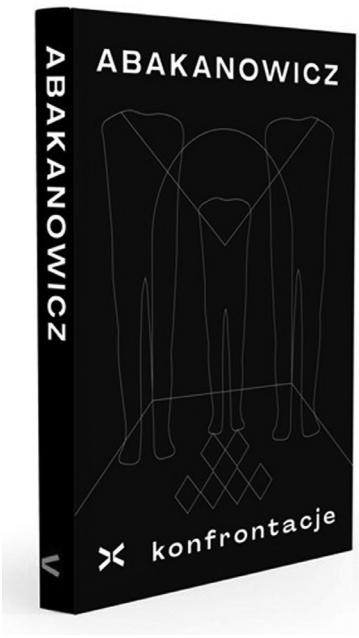
Anna Sylwia Czyż, Bartłomiej Gutowski, *Підручник з інвентаризації кладовищ і надгробків Досвід та практичні поради польських інституцій*, Wydawnictwo Instytut Polonika, Warszawa 2022.

Bartłomiej Gutowski, *Secesja. Na styku nowego i starego świata*, Warszawa 2022.

Abakanowicz. Konfrontacje, red. Magdalena Białonowska, Wydawnictwo Arx Regia Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2022.

Aleksander Stankiewicz, *Bitwa pod Lepanto Tomasza Dolabelli z kaplicy Różańcowej przy kościele podominikańskim w Poznaniu,* w: *Osada Świętego Gotarda: historia i dziedzictwo*, red. A. Billert, Poznań 2022.

Anna Sylwia Czyż, *Ostatnia pierwszą, czyli o ambonie łodziowej z kościoła pw. św. św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie,* w: „Biuletyn Historii Sztuki" 2021, nr 3, t. 83, s. 617–644.



Z ŻYCIA IHS

- Instytut Historii Sztuki UKSW może poszczycić się otrzymaniem od Ministerstwa Edukacji i Nauki kategorii A w ramach dyscypliny nauki o sztuce.
- Prof. ucz. dr hab. Janusz Nowiński został powołany na eksperta do Zespołu Sterującego ds. Ochrony Zabytków w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
- Instytut kontynuuje prace inwentaryzacyjne na cmentarzach w Polsce i za granicą. W sierpniu 2021 r. odbył się projekt dokumentacji cmentarza Bajkowa w Kijowie. W lipcu 2022 r. odbyła się również dokumentacja cmentarzy w Czeskim Cieszynie, Ligotce Kameralnej i Karwinie Dołach. Zespołowi złożonemu ze studentek IHS UKSW przewodził dr Bartłomiej Gutowski.
- Studentki i studenci IHS UKSW uczestniczyli we wrześniu 2022 r. w projekcie dokumentacyjnym cmentarza w Stanisławowie na Mazowszu. Efektem prac, obok kart dokumentacyjnych, jest również *Subiektywny półprzewodnik cmentarny* wydany przez Fundację Akcja Kultura. Projekt finansowany był w ramach programu Narodowego Instytutu Dziedzictwa – Wspólnie dla dziedzictwa 2022.
- W grudniu przed Kordegardą na Krakowskim Przedmieściu oglądać można było wystawę autorstwa dr. Bartłomieja Gutowskiego, przygotowaną przez Instytut POLONIKA – *Nekropolia na Bajkowej Górze. Polskie ślady na cmentarzu w Kijowie*. Prezentowane fotografie wykonane zostały przez Norberta Piwowarczyka. Ekspozycję tę podziwiać można było także w maju 2022 r. w Wilnie, a jesienią – na UKSW.
- Dr hab. Anna Sylwia Czyż, prof. UKSW oraz dr hab. Fabian Welc, prof. UKSW z Instytutu Archeologii UKSW przeprowadzili ekstensywne badania nad kościołem Świętego Ducha w Wilnie.
- *Podręcznik do inwentaryzacji polskich cmentarzy i nagrobków poza granicami kraju* autorstwa dr hab. Anny Sylwii Czyż, prof. uczelni i dr. Bartłomieja Gutowskiego, wydany przez Instytut POLONIKA, uznany został za najlepszą książkę historyczną 2021 r. w plebiscycie organizowanym przez redakcje histmag.org i granice.pl.
- Dr Marta Wiraszka została laureatką konkursu im. Hanny Szwankowskiej na Varsaviana Roku edycji 2019–2020, organizowanego przez Bibliotekę Publiczną m.st. Warszawy – Bibliotekę Główną Województwa Mazowieckiego oraz Towarzystwo Miłośników Historii. Jury doceniło jej książkę pt. *Kaplice i mauzolea na cmentarzach Warszawy w XIX i pierwszej połowie XX w. T. 2*.
- Dr Magdalena Łaptaś odniosła wielki sukces odnajdując w Sudanie 1000-letnie malowidło przedstawiające młodego Jezusa. Na temat odkrycia można przeczytać w National Geographic oraz Heritage Daily.
- W październiku 2022 r. zorganizowano I Interdyscyplinarny Kongres Badań nad Cmentarzami. Podczas kongresu wygłoszono kilkadziesiąt referatów naukowych poświęconych zagadnieniom związanym z cmentarzami. Odbyły się także dyskusje i prezentacje.
- W konferencji *230 lat Historii Cmentarza Powązkowskiego*, zorganizowanej w Zamku Królewskim, prelegentkami były m.in. dr Agnieszka Skrodzka i dr Marta Wiraszka.
- Dr Magdalena Łaptaś zorganizowała międzynarodową konferencję zatytułowaną *Annihilating Evil: Scenes of Fighting, Slaying, Trampling and Binding Bad Forces in Art*, która odbyła się 4 listopada 2022 r.
- Od listopada 2022 r. studenci IHS mają okazję uczestniczyć w pracach inwentaryzatorskich w pracowni Karola Tchorka w Warszawie, nowo otworzonym oddziale Muzeum Warszawy.

CO DWIE GŁOWY, TO NIE JEDNA. MOTYW *AMFISBAENY* W ROMAŃSKIM TYMPANONIE Z KOŚCIOŁA W STROŃSKU

Aleksandra Dąbkowska

il. 1. Kościół pw. św. Urszuli i Jedenastu Tysięcy Dziewic w Strońsku, źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Stro%C5%84sko#/media/Plik:Stro%C5%84sko_-_ko%C5%9Bci%C3%B3%C5%82_(2012-05-20).jpg

Wykorzystywanie zoomorficznych przedstawień w sztuce sakralnej było zjawiskiem obserwowanym już od czasów wczesnochrześcijańskich. Rozwój i wzrost popularności takich wyobrażeń, szczególnie w sztuce rzeźbiarskiej, przypadał na romański okres epoki średniowiecza i oddziaływał w wielu kręgach artystycznych na kontynencie europejskim, w tym także na terenie Polski. Oryginalny przykład tego rodzaju przedstawienia stanowi zachowany do czasów obecnych tympanon, osadzony w południowym portalu kościoła w Strońsku.

Kościół pw. św. Urszuli i Jedenastu Tysięcy Dziewic w Strońsku znalazł się w kręgu zainteresowań badaczy stosunkowo późno, w związku z czym XIII-wieczny tympanon, poza wzmiankami traktującymi o powiązaniach warsztatowych, proweniencji i zewnętrznym opisie dzieła, nie doczekał się wyczerpującego opracowania. Zygmunt Świechowski wskazał na pewne podobieństwa między przedstawieniem ukazanym w strońskim dziele oraz wyobrażeniem z lewej głowicy portalu w kościele kanoników regularnych w Czerwińsku[1]. Świechowski połączył także realizację tympanonu z analogicznym, jego zdaniem, przedstawieniem rzeźbiarskim umieszczonym od zewnętrznej strony ościeży portalu kaplicy zamkowej w Tyrolu, wiązanym z kolei bezpośrednio z rzeźbą pawijską[2]. Z kolei Michał Walicki przyrównał płaski, linearny relief kościoła w Końskich z konserwatywnymi rysami tympanonu ze Strońska i powiązał zależność powstania tego drugiego z wzorcami małopolskiej rzeźby cysterskiej, określając strońską bestię mianem Lewiatana lub smoka[3]. Kwestię analizy tympanonu poruszyli w swojej syntezie sztuki romańskiej z 2006 r. Ewa Świechowska i Zygmunt Świechowski, wskazując na podobieństwo do reliefu z zachodniej fasady XII-wiecznej bazyliki San Michele Maggiore w Pawii[4]. Badacze wysunęli także propozycję włoskiej proweniencji warsztatu, wskazując na ceglaną technikę wznoszenia murów świątyni[5]. Rafał Quirini-Popławski w oparciu o różne przykłady europejskie stwierdził, że motyw smoka (bestii) pożerającego lub uwiecznionego w scenie walki był popularny w całej rzeźbie romańskiej, w związku z czym wyciąganie wniosków genetycznych na podstawie podobieństw jest bezcelowe[6].

Romańska świątynia w Strońsku (il. 1) powstała najpewniej w latach 1235–1247, a jej wzniesienie łączone jest przez badaczy z rodem Pobogów, którzy mogli odpo-

1 Z. Świechowski, *Znaczenie Włoch dla polskiej architektury i rzeźby romańskiej*, „Rocznik Historii Sztuki" 1963, t. 5, s. 51.
2 Tamże, s. 52.
3 M. Walicki, *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*, t. 1, Warszawa 1971, s. 220.
4 Z. Świechowski, E. Świechowska, *Sztuka polska. Romanizm*, Warszawa 2006, s. 230–231.
5 Tamże, s. 230.
6 R. Quirini-Popławski, *Rzeźba przedromańska i romańska w Polsce wobec sztuki włoskiej*, Kraków 2006, s. 137–139.

wiadać za fundację[7]. Z tego samego czasu pochodzi także tympanon południowego portalu. Na przestrzeni minionych wieków kościół w Strońsku był kilkukrotnie przebudowywany. Badacze ustalili datę pierwszej przebudowy na 1458 rok[8]. Kolejne prace związane z budową zakrystii i kaplicy południowej podjęto w wieku XVI, następne – przedłużenie nawy i wzniesienie kaplicy północnej – w 1. połowie XVIII w. Ostatnie zmiany, głównie renowacyjne, przypadły na wiek XIX i XX[9].

Romański tympanon. Proweniencja artystyczna i warsztatowa

Mimo licznych przekształceń kościoła, romański tympanon zachował się w świątyni w stanie pierwotnym, co pozwala na przeprowadzenie jego analizy formalno-genetycznej. Pomimo dobrego stanu zachowania zdobiących go płaskorzeźb, na ich powierzchni widoczne są niewielkie spękania i nieznaczne wykruszenia kamienia (il. 2). Surowcem, z którego został wykonany, jest szarozielony, drobnoziarnisty piaskowiec wapnisty. Płaskorzeźba jest półkolista, u dołu zamknięta poziomo. Jej kompozycja jest zamknięta i opiera się na jednym, statycznym, rzeźbionym wyobrażeniu zoomorficznym, wypełniającym całą przestrzeń. Półkolisty detal architektoniczny zdobi także ornament, który został wyrzeźbiony dookoła głównego motywu, ponad poprzedzającym go wąskim i płaskim pasem, tworząc ramę (bordiurę) zamykającą pole. Wyobrażenie na tympanonie wyglądem ciała przypomina bestię. Otwarty pysk istoty skierowany jest w lewą stronę, głowa jest przechylona. Na tułowiu zaznaczone zostało względnie duże skrzydło, wychodzące na górze poza korpus ciała. Bestia spoczywa na dwóch parach zgiętych, wydłużonych nóg w pozycji leżącej. Zwierzę posiada gruby, zawinięty ku górze ogon, który zakończony jest drugą głową, będącą zmniejszoną wersją właściwej, wyrzeźbionej po lewej stronie. Oba pyski zwierzęcia są rozwarte z zaznaczonymi wewnątrz kłami. Głowy i wyrzeźbione na nich uszy są lekko zaokrąglone. Większa głowa bestii pochylona jest nad innym, małym stworzeniem, które pożera. Przedstawienie mniejszego stworzenia nie jest dokładne. Bezsprzecznie posiada ono jedną parę nóg, a na wyrzeźbionym w sposób podłużny korpusie ciała widoczne są przecinające się wgłębienia i linie, które mogą prezentować wyodrębnione skrzydło. Górna partia, będąca najprawdopodobniej głową niewielkiego organizmu, nie jest możliwa do zidentyfikowania, gdyż znajduje się w pysku bestii. Cała płaskorzeźba została opracowana w surowy sposób, a elementy składające się na przedstawienie potraktowano sumarycznie, bez dopracowania detali.

il. 2. Zoomorficzny tympanon z południowego portalu w kościele parafialnym w Strońsku, źródło: https://albumromanski.pl/album/stronsko-kosciol-sw-urszuli-i-11-tysiecy-dziewic-z-przelomu-xiixiii-w

Ornament otaczający tympanon jest charakterystyczny dla rozwijającej się sztuki romańskiej. W architektonicznych dziełach sztuki, poza motywami roślinnymi, niezwykle często stosowano dekoracje oparte na figurach i wzorach geometrycznych oraz tzw. plecionkę[10]. W strońskim dziele na ornament składają się przeplatane, łamane pod kątem ostrym, wąskie pasy w dolnym polu oraz bardzo uproszczona, powtarzająca się, ale dekoracyjna forma powstała z geometrycznie potraktowanej plecionki, umieszczona w półkolistym pasie. Całość kompozycji jest spójna i efektowna.

7 Więcej na temat fundacji kościoła w: A. Szymczakowa, *Kilka uwag w sprawie fundatorów kościoła w Strońsku koło Sieradza*, „Archaeologia Historica Polona" 2005, t. 15.

8 *Początki architektury sakralnej w Polsce Centralnej, część I, Strońsko – Ruda – Krzyworzeka*, red. L. Kajzer, Łódź 2009, s. 69.

9 Tamże, s. 74.

10 R. Glazier, *A Manual of Historic Ornament*, Nowy Jork 2002, s. 35.

il. 3. Dekoracja plecionkowa na portalu refektarza klasztoru Dominikanów w Krakowie, fot. Aleksandra Dąbkowska

Proweniencja strońskiego przedstawienia nie została dokładnie zbadana i określona, a analizując ją na podstawie samego zoomorficznego wyobrażenia z tympanonu, wpływy i wzory można powiązać z warsztatami włoskimi, w których to rozwijała się tego rodzaju dekoracja i rzeźba[11]. Takie powiązanie nie zostało jednomyślnie potwierdzone i jest raczej logicznym wywodem, ukształtowanym na podstawie znajomości zwierzęcych przedstawień i ich popularności w Italii oraz licznych podróży tamtejszych artystów i rzemieślników w głąb Europy Środkowej. Rzeźbiarski detal jest jednak częścią całej konstrukcji romańskiego kościoła, w związku z czym istotne może być uwzględnienie materiału i sposobu jego obróbki, który stosowali budowniczy pierwotnej bryły świątyni w XIII w. Kościół został wzniesiony jako murowany, przy użyciu cegły ceramicznej w przemieszanym układzie wendyjskim i polskim. Cegła była początkowo poddawana obróbce i tzw. „szrafowaniu", a następnie wypalana w piecu. Zygmunt Świechowski powiązał ten nowy na terenie Polski sposób pracy z działaniami włoskimi, gdyż takie metody i użycie cegły były stosowane w romańskiej architekturze powstającej na obszarach Italii[12]. Także Andrzej Grzybkowski pisząc o bliskim odległościowo strońskiej świątyni zespole w Sieradzu stwierdził, iż obiekt ten i technika opracowania cegieł świadczyć może o związku i wzorowaniu się na późnoromańskiej architekturze langwedockiej i hiszpańskiej[13]. Oba kościoły łączy również zastosowanie podokapowego fryzu w części gzymsowej apsydy, przy czym w Strońsku motyw przenikających się arkadek, nawiązujących do arkadowo-liliowych fryzów wykonanych w dominikańskiej świątyni w Sieradzu, jest uproszczony. Samo zastosowanie fryzów arkadkowych było w XIII w. zjawiskiem popularnym, występującym w wielu budowlach, m.in. dominikańskich i cysterskich, powstających w tamtym okresie[14].

Ważnym dla ewentualnych dalszych prób ustaleń proweniencyjnych może być sam materiał, z którego wykonano tympanon. Dzięki badaniom próbek pobranych z ościeży portalu ustalono, że jest to najprawdopodobniej kamień pochodzący ze złóż występujących w okolicach Brzeźna koło Konina[15]. Złoża te zostały potwierdzone także jako źródła surowców dla budowli romańskich fundowanych przez przedstawicieli rodu Łabędziów[16]. Można zatem przyjąć, że pracujący w Strońsku warsztat, znający włoskie rozwiązania dekoracyjne lub też włoski, korzystając z miejscowych złóż, wykonywał kamienny tympanon na miejscu. Warto przy tym rozważyć przypuszczalne związki kamieniarzy z warsztatami pracującymi w Małopolsce. Przywołani wyżej badacze wskazywali na podobieństwa formalne z rzeźbionymi detalami portali w Czerwińsku i Końskich[17], ale poza nimi, interesującym dziełem w Polsce, które rzeczywiście wykazuje analogie w obrębie opracowania

11 Z. Świechowski, E. Świechowska, *Sztuka polska…*, dz. cyt., s. 227–229.
12 Tamże, s. 230.
13 A. Grzybkowski, *Wczesnogotycki kościół i klasztor dominikański w Sieradzu*, Warszawa 1979, s. 91–92.
14 J. Kamińska, *Kto fundował XIII-wieczny zespół klasztorny dominikanów w Sandomierzu?*, „Biuletyn Historii Sztuki" 2020, nr 2, t. 82, s. 181.
15 *Początki architektury sakralnej…*, dz. cyt., s. 109.
16 Tamże, s. 89–100.
17 M. Walicki, *Sztuka polska przedromańska…*, dz. cyt., s. 220.; Z. Świechowski, *Znaczenie Włoch…*, dz. cyt., s. 51.

ornamentu ramy tympanonu, jest XIII-wieczny portal z refektarza klasztoru Dominikanów w Krakowie (il. 3), gdzie zastosowano bardzo podobną, geometryczną plecionkę w półkolistym pasie. Zauważalne podobieństwo nie stanowi jednoznacznego dowodu na obecność w obu tych miejscach tego samego zespołu kamieniarzy, ale wskazuje na możliwość występowania pewnych zależności przenikania się i funkcjonowania zbliżonych wzorów.

Podsumowując powyższe informacje, można wysnuć hipotezę, że kościół w Strońsku i jego dekoracja nie mogą być uznane za kopię lub dokładne naśladownictwo konkretnej budowli z innego terenu Polski czy Europy, jednakże z pewnością powielane w ówczesnym okresie motywy stanowiły przykład i inspirację dla powstającej w XIII w. strońskiej świątyni.

Źródła wiedzy i wizerunków zwierząt w sztuce

Zwierzęta i ich życie od zawsze stanowiły ważny element ludzkiego świata. Starożytne cywilizacje nadawały poszczególnym gatunkom specjalne przywileje, chociażby poprzez wzgląd na ich cechy łączone z tymi przynależnymi człowiekowi oraz pogańskim bóstwom. Rodowód symboliczny wszelakich przedstawień zoomorficznych ma zatem swoje źródło w najstarszych znanych nam kulturach, a samo znaczenie różniło się w zależności od danej społeczności i kultywowanych w jej kręgach wierzeń. W sztuce starożytnych Egipcjan motywy zwierzęce były nieodłącznym komponentem tworzonych dzieł. Poza rzeźbami i płaskorzeźbami z wizerunkami faraonów i rodzin królewskich, reszta ukazywała czczone ówcześnie w Egipcie bóstwa, których twarze były najczęściej przedstawiane jako zwierzęce. Egipcjanie wierzyli, że ich najpotężniejsi bogowie mogą występować także pod postacią inną niż antropomorficzna, w związku z czym oddawali cześć krokodylom, ibisom, sępom, kotom czy krowom. Mówiąc o starożytnych cywilizacjach, rozwijających się przed przyjściem na świat Chrystusa, należy wspomnieć o Babilończykach, którzy w swym systemie wierzeń znaleźli miejsce dla istot niewykazujących cech ludzkich, choć w tym przypadku były one połowicznie zwierzęce i nadprzyrodzone. Dużą czcią społeczność babilońska otaczała demony opiekuńcze *lamassu*, które wyobrażane były jako uskrzydlone byki z ludzką twarzą. Czczony w Babilonii był także smok oraz zwierzęta biorące udział w magicznych rytuałach i obrzędach[18]. Świat zwierząt doceniono w mitologii greckiej i rzymskiej. Choć dziś niektóre stworzenia występują tylko w roli atrybutów poszczególnych bóstw, zdarzały się też takie, które były ich symbolem i utożsamieniem, m.in. sowa symbolizowała Atenę, a łabędź, za sprawą historii o Ledzie, którą Zeus zapłodnił właśnie pod postacią tego ptaka, symbolizował najważniejszego z greckich bogów. Poganie, poza ptakami i ssakami, wychwalali także ryby, owady, płazy i gady[19].

Inny pogląd na zwierzęta wyłania się z tekstów biblijnych. Zgodnie z treścią Księgi Rodzaju to Bóg jest stwórcą wszystkich istot żywych, a one zostały stworzone na chwałę Pana. Za ich nazewnictwo odpowiedzialny był z kolei Adam, któremu owo zadanie zlecił sam Bóg. Imiona, według tradycji biblijnej, zawierały w sobie moc, w związku z czym na przestrzeni wieków ludzie interesowali się ich znaczeniem i etymologią[20]. Bóg w Biblii jest opisany jako władca wszelkich stworzeń, a zwierzęta były zgodnie z przekazem bardzo bliskie człowiekowi. To człowiek je ocalił, a w następstwie zostały dopuszczone do aktu przymierza, zawartego między Noem a Bogiem.

W Nowym Testamencie zwierzęta przybierają rolę posłusznych wobec swego Pana, którym jest Chrystus. Człowiek z kolei ukazany został jako ich opiekun i pasterz[21]. Chrystus opowiada o ptakach jako o istotach, których zachowanie może obrazować posłuszność wobec Boga (Łk 12, 24; Mt 6, 26). Zwierzęta towarzyszyły Jezusowi w trakcie jego czterdziestodniowego pobytu na pustyni, o czym pisał ewangelista Marek (Mk 1, 12–13). Wiele różnych gatunków zwierząt wspomnia-

18 T.G. Pinches, *Religia Babilonii i Asyrii*, przekł. W. Kosior, Katowice 2015, s. 161.
19 S. Kobielus, *Bestiarium Chrześcijańskie*, Warszawa 2002, s. 13–15.
20 Tamże.
21 Tamże, s. 17.

nych zostało w tekście Apokalipsy. Poza koniem, barankiem, psami czy ptakami, w treści pojawiają się cztery zwierzęta apokaliptyczne, które z czasem Ojcowie Kościoła zgodnie z egzegezą patrystyczną zaczęli interpretować jako symbole czterech ewangelistów. W Apokalipsie występują także istoty demoniczne, nadprzyrodzone, nazywane bestią i smokiem. Biblijne nazewnictwo zwierząt nie było jednoznaczne i w zależności od wersji Pisma Świętego określenie danego stworzenia mogło się różnić. Przyczyniły się do tego przekłady i tłumaczenia, m.in. Septuaginta i Wulgata. Zwierzęta nie podlegają w Biblii żadnej innej klasyfikacji poza podziałem na czyste i nieczyste oraz na istoty lądowe, powietrzne i wodne. To również wpłynęło na przysporzenie problemów zarówno badaczom Biblii, jak i osobom czytającym Pismo Święte, gdyż opisy poszczególnych zwierząt niejednokrotnie nie były całkowicie adekwatne do znanych terminów i ogólnie przyjętych nazw.

Źródłami wiedzy o zwierzętach, poza wspomnianą wyżej Biblią, były m.in. teksty starożytnych autorów. Arystoteles w swych dziełach *O ruchu zwierząt*, *O rodzeniu się zwierząt*, *O częściach zwierząt* czy *Zoologii* wykazał pewne różnice między gatunkami zwierząt i zauważył ich odmienne cechy anatomiczne czy też fizjologiczne[22]. Kolejnym ważnym dziełem, mającym wpływ na rozpowszechnianą i uznawaną w starożytności i średniowieczu wiedzę, było kompendium *Naturalis historia* Pliniusza Starszego. Na tej pracy swoje pismo *Liber Memorabilium*, cieszące się popularnością w epoce średniowiecza, oparł Rzymianin Gaius Iulius Solinus[23].

Wczesnochrześcijańską publikacją, którą uważa się za wzór dla późniejszych prac traktujących o faunie, florze i ich znaczeniu, był *Fizjolog* anonimowego autora, napisany w języku greckim między II a IV w. Choć ten uznany tytuł nie jest oryginalny, został nadany księdze przez wzgląd na jej charakter i treść, na którą składają się opisy zwierząt, roślin i kamieni. Na zawartość dzieła składało się czterdzieści osiem lub czterdzieści dziewięć rozdziałów, których rozważania opierały się na mądrości i wiedzy starożytnych autorów. W każdej części zamieszczono tekst przyrodniczy i teologiczny oraz po dwie ilustracje, z czego jedna przedstawiała scenę biblijną, tudzież zaczerpniętą z żywotów świętych, a druga – samo zwierzę. W *Fizjologu* pojawiają się odwołania do Pisma Świętego, zwłaszcza Starego Testamentu, gdzie mowa jest o zwierzętach. Zwierzęta tam prezentowane to w większości te, które znane były mieszkańcom północnej części kontynentu afrykańskiego. Gatunki europejskie zostały opisane później, w kolejnych wersjach i uzupełnieniach. Dzieło wielokrotnie tłumaczono, począwszy od ok. 385 r., a późniejsze łacińskie wersje, często skupione na samych zwierzętach z pominięciem roślin, rozpowszechniały się w średniowieczu w wielu manuskryptach i formach plastycznych[24].

Kolejnym powszechnym w wiekach średnich rodzajem dzieł pisanych były bestiaria. Wzorowane na omówionym powyżej *Fizjologu* opisowe i ilustrowane księgi, poza zwierzętami i definicjami, zawierały także partie moralizatorskie, co stanowiło o ich dydaktycznym przeznaczeniu. Bestiaria na przestrzeni lat uzupełniano o nową wiedzę ludzkości. I choć większość zwierząt była obecna w realnym i znanym świecie, a gatunki pokrywały się z tymi zamieszkującymi m.in. Europę, bestiaria przekazywały również informacje o istotach magicznych, mitologicznych i baśniowych[25]. Mówiąc o tej kategorii ksiąg, rozwijającej się na przełomie XI i XII w., należy także wspomnieć o manuskryptach i kodeksach, pisanych początkowo na pergaminie, a od 1. połowy XII w. na papierze. Poza tekstami religijnymi bądź świeckimi, ów dzieła często bywały bogato zdobione i uzupełniane o ikonografię dzięki pracy iluminatorów. Tak efektownie wykonane zbiory kart niejednokrotnie przedstawiały różne sceny z udziałem zwierząt lub ich same wizerunki, opatrzone treścią definiującą znaczenie wyobrażenia czy też cech i zachowania.

W średniowieczu uznaniem cieszyły się pisma Ojców Kościoła, które traktowały o świecie zwierzęcym i roślinnym. Badacze zwrócili uwagę na pisma między in-

22 Tamże, s. 25.
23 S. Kobielus, *Bestiarium…*, dz. cyt., s. 26.
24 Tamże.
25 Tamże, s. 30–31.

nymi św. Bazylego Wielkiego. Autor ten napisał homilię *O sześciu dniach stworzenia*, w której podzielił zwierzęta na grupy, a także określił i scharakteryzował ich zachowania. Innym przykładem jest *Hexaemeron* autorstwa św. Ambrożego, w którym to biskup Mediolanu – poza treścią teologiczną i moralizatorską – zawarł informacje dotyczące przyrody i zwierząt, czy też pisma Jana Chryzostoma[26]. Wszystkie wymienione wyżej rodzaje i gatunki dzieł piśmienniczych okresu patrystycznego i średniowiecza przyczyniły się do popularyzacji wizerunków zoomorficznych w sztuce. Przedstawienia zwierzęce nie były rozumiane jako typowo dekoracyjne. Ich pyski i ciała pojawiały się w personifikacjach grzechów, jako symbole wad tudzież zalet czy jako ilustracje pewnych prawd dogmatycznych i wartości moralnych. Motywy i wizerunki często wpisywały się w całe programy ideowe, a nawet je tworzyły. W średniowieczu wykorzystywano je w celach rytualnych i magicznych, ale ich główną funkcją w kontekście religii chrześcijańskiej było wizualne nauczanie, pouczanie i symbolizowanie ludzkich zalet, wad oraz systemu wartości. Poza gatunkami zwierząt występującymi w świecie naturalnym, istotną rolę pełniły wspomniane już stworzenia określane często hybrydami, które zgodnie z postulowaną dziś nauką i wiedzą nie były prawdziwe. W średniowieczu uważano, że nie musiały one rzeczywiście istnieć, jednakże stanowiły ważną kategorię, jeżeli chodzi o uprawiane rzemiosło. Prócz smoków, bazyliszków i stworzeń ogólnie zwanych bestiami, mianem hybrydy określa się także syreny, fauny, minotaury, sfinksy i gryfy[27].

Symbolika portalu – motyw *amfisbaeny*

Postać zwierzęcą wyrzeźbioną w tympanonie ze Strońska bardzo ogólnie można nazwać smokiem lub bestią, jednakże konkretnie takie ukazanie ma swoje źródło w czasach starożytnych, a przy tym także nadane określenie – *amfisbaena (amphisbaena)*. Sama nazwa występuje w etymologii badań biologicznych i odnosi się do gadów występujących na terenie Ameryki Łacińskiej i Południowej oraz Afryki. Zgodnie wierzeniami kształtowanymi na podstawie mitologii greckiej, amfisbaena (gr. *ἀμφίσβαινα*, *amphis* – dwie strony; *bainein* – poruszać się, iść) była wężem pustynnym zjadającym mrówki, powstałym z krwi Gorgony, kapiącej z jej głowy trzymanej przez Perseusza po unicestwieniu meduzy[28]. Jej nadprzyrodzoną cechą miała być możliwość ponownego zrostu obu części podłużnego ciała, gdy te zostałyby rozcięte, co interpretować można jako nieśmiertelność. W epopei *Farsalia* ten rodzaj nadnaturalnego stworzenia wspomniał rzymski poeta Lucan[29]. O tym gatunku zwierzęcia pisał także Pliniusz Starszy, określając je wężem, który ma dwie głowy, w tym jedną na ogonie, a z nich sączy się zabójczy jad. Ciała niektórych osobników miały być zdobione zygzakami, innych natomiast plamkami[30]. Autor, przekonany o istnieniu dwugłowej istoty, wierzył w jej moc leczniczą i zalecał noszenie amuletów z żywej lub martwej *amfisbaeny* w celu złagodzenia wielu schorzeń, między innymi reumatycznych. *Amfisbaena* pojawiła się w tekstach Claudiusa Aelianusa Praenestinusa, zwanego Aelianem, który tak jak wyżej wymienieni twórcy, opisał ją. W dziele *De Natura Animalium* przedstawił *amfisbaenę* jako istotę z dwoma jadowitymi głowami, które w zależności od tego, w którym kierunku porusza się wąż, spełniają identyczne funkcje obustronnie. Liczne opracowania autorów antycznych wspominających istnienie *amfisbaeny* były cytowane przez późniejszych badaczy. Na początku VII w. Izydor z Sewilli w dziele *Etymologie* zamieścił wzmiankę o potworze, pisząc, że jego oczy są błyszczące, a spośród węży jako jedyne wychodzi na zewnątrz w chłodzie[31].

26 Tamże, s. 32.

27 D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 23–24.

28 Owidiusz, *Przemiany*, ks. 4, tłum. B. Kiciński, Warszawa 1933, s. 23–24.

29 Lucan, *The Civil War (Pharsalia)*, ks. 9, w. 841–844, tłum. J.D. Duff, Massachusetts 1962, s. 109–110.

30 Gajusz Pliniusz Sekundus, *Historia Naturalna*, t. 2, ks. 8, przekł. I. Mikołajczyk, Toruń 2019, s. 361.

31 Izydor z Sewilli, *Etymologie*, ks. 20, https://www.thorntonsbooks.co.uk/Oxford%20bestiary.html [dostęp 21 VI 2022].

il. 4. Miniatura z bestiariusza z Aberdeen (jako anphivena), źródło: https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f68v

il. 5. *Amfisbaena* (pierwsza od góry), Bestiariusz Anne Walshe, źródło: http://bestiary.ca/articles/anne_walshe/index.html

Podsumowując powyższe informacje z okresu antyku i wczesnego średniowiecza należy stwierdzić, że istota określana jako *amfisbaena* była znana wielu uznanym uczonym jeszcze w starożytności. Według wszystkich wspomnianych autorów potwór posiadał jedną ważną cechę – dwie głowy. Zgodnie z przekazami stworzenie posiadało lecznicze czy też nienaturalne moce. W kontekście naszych rozważań istotne jest, że *amfisbaena* opisywana była jako jeden z gatunków węża, a zatem gada posiadającego długie i beznożne ciało. Charakterystyka i sposób wyobrażania zmieniły się dopiero w okresie średniowiecza, kiedy zaczęły powstawać pierwsze bestiariusze opatrzone iluminacjami i rysunkami (il. 4). Przedstawienie fantastycznego stworzenia pojawiło się w kilku manuskryptach z tej epoki. Jednym z nich jest bestiariusz Anne Walshe z przełomu XIV i XV w., w którym *amfisbaena* (właść. *anphivena*) jawi się jako jeden z opisywanych węży (il. 5). Jest to wyjątkowy przykład, gdyż w innych przybiera postać przypominającą smoka lub gryfa. *Amfisbaena* w średniowieczu zaczęła być postrzegana jako bestia z pyskiem, uszami, nogami i skrzydłami. Idealne zilustrowanie tego wyobrażenia pokazuje wolumin angielskiego, anonimowego manuskryptu teologicznego datowanego na lata 1236–1250, w którym jej ciało jest dużo większe, a jego cechy są bliskie tym, które nadawano m.in. magicznym bazyliszkom[32] (il. 6). Podobnie ilustrują *amfisbaenę* karty bestiariusza z Rochester, Aberdeen oraz Psałterza Królowej Marii (il. 7), datowanych na XIII i XIV w.

Na przestrzeni wieków wierzono wciąż w istnienie tej bestii, zmieniał się jednak jej domniemany wygląd. Symbole powiązane z wężami są odmienne, a każda ze starożytnych kultur i religii widziała zwierzę inaczej. Starożytni Grecy twierdzili, że wąż jest towarzyszem zmarłych herosów, bogów światłości, a także symbolem życia i zdrowia, jako towarzysz Eskulapa. Czcią i uznaniem otaczali węża Egipcjanie. Zupełnie inna wizja zwierzęcia wyłoniła się z Pisma Świętego, w której wąż jest istotą nieczystą, uosobieniem szatana i zła sprowadzonego na ludzkość[33]. *Amfisbaena* i przypisywane jej początkowo lecznicze właściwości oraz nadprzyrodzone moce, takie jak nieśmiertelność, której dopatrywano się w ponownym złączeniu ciała po jego przecięciu, w epoce średniowiecza ewoluowały, a stworzenie stało się jednym ze smoków zamieszczanych w bestiariuszach. W związku z takim wyobrażeniem, symbolika w nim scalona mogła być podobna do tej, która wiąże się z wizerunkami różnych rodzajów bestii i często jest ujednolicona, a tym samym, w kręgu religii i kultury chrześcijańskiej, podobna zarówno w przypadku opisywanego węża, jak i smoka. Zgodnie z przekazem zawartym w Biblii, fantastyczny smok czy też bazyliszek, był nieokreślonym gatunkiem węża tudzież istotą powstałą z jego ciała. Postać smoka to hybryda, na którą składają się elementy fizjonomiczne węży i krokodyli. W Piśmie Świętym taka bestia przedstawiana jest jako ucieleśnienie złych mocy, określa potwora oraz potwora morskiego (Ps 104, 26). Najczęściej jednak stwór utożsamia szatana[34]. W sztuce sakralnej najbardziej znanym przedstawieniem, w którym ukazany jest potwór (smok) jest to, w którym jest on zgładzony i symbolizuje zwycięstwo dobra nad złem. Najczęściej wyobrażany w ten sposób jest św. Archanioł Michał, pokonujący złą bestię. W średniowieczu motyw ten zawierano m.in. w scenach ukrzyżowania, co podkreślało ideę chwały i pokonania grzechu przez Zbawiciela[35].

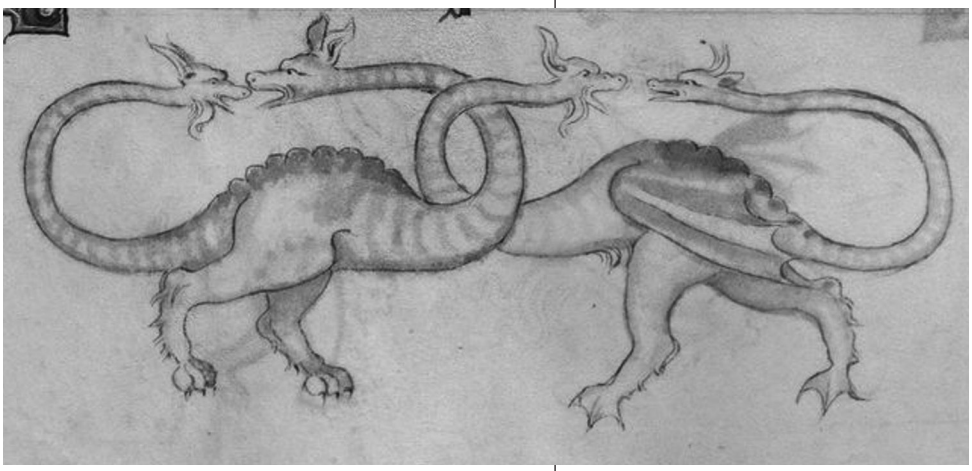
W świetle przedstawionej wyżej symboliki, *amfisbaenę* można zaklasyfikować do grupy istot utożsamiających i wykazujących złe moce i cechy. W kontekście omawianego strońskiego tympanonu, takie znaczenie mitycznego stworzenia wydaje się jednak niezbyt zrozumiałe. Bestia jest jedyną postacią, zajmującą całą wewnętrzną partię płaskorzeźby, nie wpisującą się w żaden ułożony program ikonograficzny. Stanowi zatem szczególny symbol umiejscowiony nad wejściem do świątyni. Uzasadnionym jest jednak omówienie sceny jako całości, ukazującej czynność pożerania

32 http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_3244 [dostęp 21 VI 2022].
33 D. Forstner, *Świat symboliki…*, dz. cyt., s. 151–154.
34 Tamże.
35 Tamże.

il. 6. Miniatura przedstawiająca *amfisbaenę* z anonimowego angielskiego manuskryptu teologicznego, źródło: https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2014/06/weird-and-wonderful-creatures-of-the-bestiary.html

przez bestię mniejszego zwierzęcia czy też owada. Patrząc od strony czysto formalnej i fizjonomicznej można uznać, że małe stworzenie ukazuje ptaka lub wspominaną m.in. przez Świechowskiego szarańczę. Jednak w odwołaniu do opisów mitologicznych wiążących jej byt ze zjadaniem, tudzież przebywaniem wśród mrówek, znaczące będzie rozważenie wyrzeźbionego wyobrażenia jako właśnie tego owada, tym bardziej że sama forma rzeźby odpowiada również jego wyglądowi.

Symbolika ptaków w chrześcijaństwie była i jest dość obszernym i rozbudowanym zagadnieniem. Wiele gatunków posiada swoje własne opisy i znaczenie, często związane m.in. z zoomorficznym wyobrażeniem osób świętych. Ogólny wydźwięk wiąże się jednak najbardziej z cnotami, wdziękiem, czystością, duszą oraz Duchem Świętym[36]. Przyjmując, że na strońskim tympanonie zjadane jest właśnie to zwierzę, można by wysnuć logiczne założenie, że mamy do czynienia z wcielonym w bestię złem pokonującym dobro i czystość. Jak wspomniałam wyżej, rzeźbiarska forma małego stworzenia była odczytywana także jako postać szarańczy[37]. Św. Grzegorz interpretując Księgę Hioba uznał, iż w szarańczy zawarty jest symbol Odkupiciela, gdyż Chrystus skokiem zmartwychwstania „jak szarańcza" wymknął się swym prześladowcom i oprawcom. Inną interpretację zaproponowano w Apokalipsie. Tekst ukazuje szarańczę w sposób demoniczny jako stworzenie będące wysłannikiem piekieł, które wydostając się na ziemię z czeluści, zyskało moc przypisywaną skorpionom. Motyw z tympanonu widziany jako wyobrażenie tego owada i *amfisbaeny* mógłby być zatem rozumiany jako unicestwienie przez bestię stworzenia symbolizującego piekło, co wobec powyższego zdaje się być mniej klarownym wyjaśnieniem, gdyż samo fantastyczne zwierzę dobrych cech i symboliki raczej posiadać nie mogło. Ostatnim owadem, a tym samym stworzeniem przypisywanym w mitologicznych legendach *amfisbaenie*, jest mrówka. Mrówce od czasów starożytnych nadawano cechy pilności, pracowitości i pożyteczności, choć praca owada nie przynosiła ludziom żadnych korzyści w sferze ich własnego życia. Księga Przysłów (Prz 30, 24) określa owady jako jedne z najmniejszych, lecz najbardziej rozumnych z żyjących istot. Powszechna była również wiara w zdolność mrówek do przewidywania pogody i oznajmiania zmian z nią związanych poprzez swe zachowanie[38]. Dla św. Augustyna owad stanowił przykład, na którym powinien się wzorować pobożny człowiek. Ważne dla interpretacji całego tympanonu zdaje się być wierzenie starożytnych Greków, których mitologiczne legendy prawdopodobnie jako pierwsze opisały *amfisbaenę*, a którzy mrówki uosabiali często z boskością i wiedzą. Jeśli jednak pod uwagę wzięte zostanie to ostatnie, człowiek spoglądający na strońską płaskorzeźbę ujrzy mityczną bestię, pożerającą wyobrażenie boskości i wiedzy, co w tłumaczeniu nie jest do końca racjonalne. Zatem, jeżeli zoomorficzny motyw ze Strońska prezentuje znaną już w starożytności istotę, należy przyjąć, iż znajdującym się połowicznie w jej paszczy stworzeniem może być mrówka, która według tradycji antycznej była owadem przebywającym razem z dwugłowymi wężami, i które traktowały danego owada jako swoje pożywienie.



il. 7. Dwie *amfisbaeny* z Psałterza Królowej Marii, źródło: https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2014/06/weird-and-wonderful-creatures-of-the-bestiary.html

Wydaje się, że w przedstawieniu ze Strońska istotny jest fakt, że *amfisbaena* pożera swoją ofiarę. Ten prosty przekaz nabiera dużego znaczenia w kontekście chrześcijaństwa, dla którego bardzo istotny był sam motyw ofiary. Gdy była pożerana,

36 Tamże, s. 224–226.

37 Z. Świechowski, *Znaczenie Włoch…*, dz. cyt., s. 51.

38 D. Forstner, *Świat symboliki…*, dz. cyt., s. 283–284; Por. J. Chevalier, *Dictionary of symbols*, Londyn 1994, s. 29–30.

il. 8. Portal prowadzący do kaplicy na zamku w Tyrolu, źródło: https://www.schlosstirol.it/en/south-tyrolean-museum/the-castle/

il. 9. Fragment portalu prowadzącego do kaplicy na zamku w Tyrolu, *amfisbaena*, źródło: https://www.schlosstirol.it/en/south-tyrolean-museum/the-castle/

il. 10. Fragment ościeży portalowych z fasady Bazyliki San Michele Maggiore w Pawii, *amfisbaena*, źródło: https://pl.pinterest.com/pin/505247651943154000/

utożsamiała popełniony grzech[39]. Skłaniając się więc bardziej ku interpretacji sceny jako pewnej walki i zgładzenia mniejszej istoty, trzeba jeszcze zwrócić uwagę na ważny aspekt, którym jest przestrzeń ulokowania dzieła. Portal zarówno dziś, jak i pierwotnie, był miejscem wejścia do świątyni. Konkretne umiejscowienie należy rozpatrzeć w odwołaniu do symboliki drzwi, które podobnie jak bramy, oznaczają przejście, stanowią cezurę między dwoma światami czy też sferami[40]. Ich sens wyprowadzony jest z tekstów biblijnych, w których zawierano wzmianki o drzwiach już w przypowieściach Starego Testamentu, w tym między innymi w Księdze Rodzaju, w której przestrzeń sakralną określono jako *Domus Dei et Porta Coeli* (Rdz 28, 17). Drzwi stanowiły zatem oddzielenie strefy profanum od strefy sacrum. Znaczenie dla chrześcijan wywodzi się również z treści Ewangelii, gdzie drzwi bardzo często utożsamiane są z osobą Chrystusa. Takiej interpretacji odpowiadają fragmenty Nowego Testamentu, w tym między innymi jeden z Ewangelii św. Jana, w której Chrystus mówi: „Nikt nie przychodzi do Ojca inaczej, jak tylko przeze Mnie" (J 14, 6). Poświadcza to o jedynej możliwości dotarcia do celu, do którego ludzi doprowadza Jezus[41]. Kościół jako świątynia, w której podczas Eucharystii wierni otoczeni są obecnością swego Zbawiciela, nie tylko symbolizuje, ale jest miejscem najwyższej świętości. Św. Augustyn pisał, że wejście do niego jest wstępem do poznania prawd wiary[42]. Człowiek zatem, aby poznać to, co święte i dostąpić zbawienia, musi dokonać przejścia.

Płaskorzeźbę z portalu w Strońsku umieszczoną właśnie w punkcie wejścia do świątyni, można uznać za przestrogę. Mityczna bestia w sztuce sakralnej rozumiana mogła być przez wierzących jako uosobienie złych mocy i jedno z popularnych, nieczystych symboli zoomorficznych – smoka, lwa, węża czy bazyliszka. Ówcześni wcale nie musieli nawiązywać w swej interpretacji owego stwora do jego pierwotnej natury, znanej z mitologii greckiej. W średniowieczu, poza sztuką rzeźbiarską, motywy zoomorficzne stały się popularne także w formie antab (kołatek), przymocowywanych do drzwi wejściowych. Najczęściej antaby wyobrażane były jako paszcze lwów, co jest o tyle wymowne, że za ich znaczeniem kryły się nieczyste moce i diabeł. W jednym z Psalmów padają słowa „wybaw mnie od lwiej paszczęki" (Ps 21, 22). Traktując strońską scenę w ten sposób można więc wysnuć hipotezę, że pożeranie mniejszego stworzenia (ofiary) przez paszczę dwugłowej bestii (*amfisbaeny*) jest moralną reprymendą dla przekraczających mury kościelne, a jej wydźwięk wyraża napomnienie, dzięki któremu wierni mogą zrozumieć, jak ważne jest życie zgodne z dogmatami i przykazaniami oraz to, jaki los może czekać ludzi, którzy z takiego życia zrezygnują.

Motyw ze Strońska w innych dziełach na terenie Europy i Polski

Wyobrażenie *amfisbaeny* było popularne w europejskich średniowiecznych manuskryptach i bestiariuszach. Znalazło się ono także w wielu dziełach rzeźbiarskich i malarskich, umieszczanych w kaplicach i kościołach. Jednym z takich miejsc jest zamek w Tyrolu, a dokładniej ulokowany w nim XII-wieczny portal, prowadzący do kaplicy (il. 8, 9)[43]. W jego tympanonie przedstawiono scenę ukrzyżowania Chrystusa, natomiast na jego ościeżach wyobrażono królestwo zwierząt, wśród których znalazła się również dwugłowa bestia. W przypadku tyrolskich rzeźb mamy jednak do czynienia z całym, rozbudowanym programem ikonograficznym, który w prostym i logicznym tłumaczeniu może odwoływać się do cnót i występków, i tak jak w Strońsku, stanowić pewną prezentację moralizatorską.

Kolejne przedstawienie *amfisbaeny* ukazano we wspomnianej już wcześniej świątyni San Michele Maggiore w Pawii[44]. Na fasadzie kościoła umieszczone zostało niewielkie wyobrażenie dwugłowego stworzenia pożerającego ludzką postać (il. 10). Poza nim tę partię świątyni zdobi także płaskorzeźba św. Michała depczącego be-

39 M. Rożek, *Idee i symbole sztuki chrześcijańskiej*, Kraków 2010, s. 34.
40 J. Chevalier, *Dictionary…*, dz. cyt., s. 422.
41 M. Rożek, *Idee i symbole…*, dz. cyt., s. 35.
42 Tamże, s. 20.
43 Z. Świechowski, *Sztuka romańska w Polsce*, Warszawa 1990, s. 211.
44 Z. Świechowski, E. Świechowska, *Sztuka polska…*, dz. cyt., s. 229–230.

il. 11. Płaskorzeźba przedstawiająca św. Michała depczącego bestię, San Michele Maggiore, Pawia, źródło: https://www.flickr.com/photos/renzodionigi/2614752603/

il. 12. Rzeźbiona w drewnie *amfisbaena*, Katedra w Chichester, źródło: http://www.misericords.co.uk/chichester_des.html

stię (il. 11)[45]. Nie jest to *amfisbaena*, jednak w kontekście naszych rozważań może mieć znaczenie, gdyż cechy formalne smoka wykazują podobieństwo z tymi, które charakteryzują stroński tympanon. Pokrewieństwo opracowania rzeźbiarskiego wyłania się szczególnie z partii głowy bestii. Zarówno zaokrąglone uszy, oczy, jak i kształt pyska są do siebie podobne w obu kościołach. Istotnie, fakt ten może przemawiać za pewnym wzorowaniem się warsztatu tworzącego dzieło, przeznaczone dla polskiego kościoła, na powstałym pod koniec XII w. wyobrażeniu w Pawii.

Poza dwoma opisanymi wyżej dziełami rzeźbiarskimi, *amfisbaena* pojawiała się w często mniej widocznych i reprezentacyjnych miejscach chrześcijańskich świątyń. Jedną z nich jest angielska katedra w Chichester, wzniesiona pierwotnie pod koniec XI w. Na misericordiach umieszczonych pod ławami prezbiterialnymi, wśród kilkudziesięciu antropomorficznych i zoomorficznych wyobrażeń znalazła się także *amfisbaena*, ukazana jako stworzenie pożerające koronowaną głowę (il. 12). W przypadku tych drewnianych elementów, bestia wpisuje się w rozbudowany program, na który składają się wszystkie rzeźbione wyobrażenia[46]. Innym przykładem przedstawienia dwugłowej bestii jest malowidło stropowe z jednego z kościołów w Metz, przechowywane w zbiorach Getty Museum (il. 13). Zwierzę ukazano zamknięte w kole, na drewnianym, polichromowanym panelu, datowanym na połowę XIII w. Otacza je kilka innych wyobrażeń zoomorficznych, zatem tak jak w przypadku powyższych, *amfisbaena* może wpisywać się w tym przypadku w całościowy program stworzony w kościele.

Jedynym miejscem w Polsce, w którym wskazano na motyw *amfisbaeny* w detalu rzeźbiarskiego opracowania dekoracji, jest główny portal kościoła św. Jakuba w Sandomierzu i opracowanie klińców jego trójlistnych łuków, spośród których jeden mógł wyobrażać właśnie mitycznego węża. Elementy rzeźbiarskie nie zachowały się jednak w dobrym stanie, co nie pozwala jednoznacznie potwierdzić obecności motywu. Jeżeli jednak rzeczywiście został tam umieszczony, był w tym przypadku częścią ułożonego programu wpisanego w dwadzieścia osiem przystających do siebie pól, które tworzą łuki nad dwudzielnym wejściem do kościoła[47].

Zakończenie

Tympanon zachowany w kościele pw. św. Urszuli i Jedenastu Tysięcy Dziewic w Strońsku stanowi oryginalny pod względem ikonografii przykład romańskiej płaskorzeźby z terenu Polski. Powyższe rozważania z pewnością nie wyczerpują możliwości interpretacji motywu amfisbaeny w portalu kościoła w Strońsku. Być może dalsze badania pozwoliłyby na wskazanie konkretnego źródła, będącego wzorem lub inspiracją dla twórców omówionego przedstawienia. Zabytek zasługuje na uwagę w kontekście rozważań nad wpływem włoskiej, romańskiej rzeźby na polską sztukę. Wartymi pogłębionej analizy pozostają również kwestie formalne i możliwe powiązania warsztatowe, skutkujące analogicznymi wzorcami w dziełach, które nie zostały ze sobą dotychczas powiązane i zinterpretowane z uwzględnieniem wspólnych cech i zależności.

Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dr Romany Rupiewicz.

il. 13. *Amfisbaena* (pierwsza od lewej) na polichromowanym panelu, Metz, zbiory J. Paul Getty Museum, źródło: http://www.getty.edu/art/mobile/center/beasts/stop.php?id=369772

45 Więcej informacji o bazylice i jej wystroju w: A. Peroni, *San Michele di Pavia*, Pawia 1967; G. Chierici, *La sculture della basilica di San Michele a Pavia*, Mediolan 1942.

46 http://www.misericords.co.uk/chichester_des.html [dostęp 22 VI 2022].

47 T. Jurkowlaniec, *Portal główny kościoła św. Jakuba w Sandomierzu. Związek interpretacji treści dzieła*, „Biuletyn Historii Sztuki" 2021, nr 3, t. 83, s. 220.

METALOWA CHRZCIELNICA Z RAWY MAZOWIECKIEJ W ŚWIETLE PODOBNYCH OBIEKTÓW

Julia Maciejewska

il. 1. Chrzcielnica w kościele Niepokalanego Poczęcia NMP w Rawie Mazowieckiej, XIV w., fot. Julia Maciejewska

Chrzcielnice metalowe z okresu średniowiecza stanowią w Polsce ciekawy zbiór zabytków wysokiej klasy. Są to przedmioty nie do końca rozpoznane, z nierzadko nieodczytanymi inskrypcjami. W obrębie dzisiejszych granic Polski znaleźć można blisko 30 chrzcielnic metalowych z okresu XIII–XVI w. Najstarszy metalowy zabytek tego typu pochodzi z XIII w. i mieści się w katedrze śś. Janów w Toruniu, a jeden z późniejszych obiektów, wykonany został w 1585 r. dla kościoła św. Andrzeja w Olkuszu.

Metalowe chrzcielnice z obszaru Polski różnią się techniką wykonania, jakością, kształtem, często także rodzajem metalu. Prawie zawsze łączy je zbliżony program ikonograficzny, wyrażony zazwyczaj scenami figuralnymi. Te, na których nie ma figuralnych wyobrażeń, zdobią inskrypcje, niekiedy trudne do odczytania ze względu na zły stan zachowania obiektów. Przypuszczać można, że napisy te odnoszą się do biblijnych opisów życia Chrystusa.

Warto przyjrzeć się bliżej chrzcielnicy z kościoła Niepokalanego Poczęcia NMP w Rawie Mazowieckiej, która jest najmniej rozpoznanym przez badaczy obiektem. Na temat tej dość wyjątkowej chrzcielnicy posiadamy mało informacji – te podane w dotychczasowej literaturze przedmiotu wymagają ponownej weryfikacji i są lakoniczne. Badacze zgodnie określają czas jej powstania na koniec wieku XIV[1].

Kocioł obiektu ma formę odwróconego dzwonu, wsparty jest na czterech smukłych nogach zwierzęcych, otoczony trzema pasami oddzielonymi od siebie, z czego dwa górne zawierają inskrypcje, a dolny – zwielokrotniony motyw krucyfiksu[2]. Przykrywa i podstawa pochodzą ze znacznie późniejszych czasów, być może z wieku XVII, XVIII lub nawet XIX[3] (il. 1).

Stan badań nad chrzcielnicami metalowymi w Polsce

Polskie chrzcielnice metalowe z okresu średniowiecza od lat są obiektami zainteresowań badaczy, czego wynikiem są liczne artykuły. Chrzcielnicę z katedry Świętojańskiej w Toruniu wspomina krótko Karol F. Ney[4], a po kilku latach pojawia się pierwsza próba odczytania jej inskrypcji przez Andrzeja Kucharskiego[5]. Później opisuje ją Marian Dorawa[6], a współcześnie odnoszą się do niej Monika Jakubek-

1 F. Kopera, *Ruiny zamku miasta Rawy w Królestwie Polskiem. Na podstawie rysunków i opisu na miejscu dokonanych w roku 1895 przez Maryana Wawrzenieckiego*, Kraków 1898, s. 176; Z. Gloger, *Chrzcielnica*, w: *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. 1., Warszawa 1900, s. 420; M. Offmański, *Pamiątki po Piastach i Jagiellonach pozostałe w wierzeniach, tradycji i zabytkach*, Warszawa 1905, s. 177; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 2: Województwo łódzkie, red. J. Łoziński, Warszawa 1954, s. 273; J. Kuczyńska, *Uwagi o pierwotnym przeznaczeniu dwóch późnoromańskich kropielnic krakowskich*, „Roczniki Humanistyczne" 1991–1992, s. 38.

2 J. Kuczyńska, *Uwagi o pierwotnym*…, s. 38.

3 F. Kopera, dz. cyt., s. 176.

4 K.F. Ney, *Napis na chrzcielnicy w Toruniu*, „Przyjaciel Ludu" 1844, r. 10, t. 2, nr. 44, s. 350.

5 A. Kucharski, *Najdawniejszy zabytek polszczyzny*, „Biblioteka Warszawska" 1850, t. 2, s. 112–114.

6 M. Dorawa, *Kościół św. Jana w Toruniu w czasach Kopernika. Próba rekonstrukcji wyposażenia*, „Studia Warmińskie" 1972, t. 9, s. 424.

-Raczkowska[7], Jerzy Domasłowski[8] i Mariola Gajewska[9]. Jakubek-Raczkowska opisała również dwukrotnie chrzcielnicę elbląską[10]. Z kolei chrzcielnica legnicka omówiona została przez Marię Pietrusińską[11] oraz przez znaną badaczkę chrzcielnic – Jadwigę Kuczyńską[12]. Kuczyńska wielokrotnie wraca do tematu chrzcielnic – opisuje m.in. chrzcielnice metalowe z Rawy Mazowieckiej i z kościoła Świętego Krzyża w Krakowie[13] , chrzcielnicę brązową z katedry lubelskiej, wspomina także o kilku innych chrzcielnicach pochodzących z Krakowa (znajdujących się w kościele św. Mikołaja i w kościele św. Szczepana) oraz z mniej znaczących ośrodków, tj.: Zator, Paczółtowice, Kurzelów, Olkusz, Biecz, Nowy Sącz[14].

O zabytku z kościoła św. Szczepana w Krakowie, zwłaszcza umieszczonych na nim herbach, wspominają Tomisław Giergiel i Jan Ptak[15]. Lakonicznie o trzech chrzcielnicach – z katedry w Legnicy, kościoła św. Krzyża w Krakowie i kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu, pisze Janusz Kębłowski[16]. Opisując kościół Świętego Krzyża w Krakowie, Klemens Bąkowski wspomniał także o obecnej tam do dziś chrzcielnicy[17]. Z kolei na temat rawskiej chrzcielnicy, oprócz wspomnianej wzmianki w tekście Kuczyńskiej, pisali dużo wcześniej Feliks Kopera, Zygmunt Gloger (zaliczając ją do najstarszych polskich zabytków tego typu) i Mieczysław Offmański (odnotowując jedynie wiek jej powstania). Pojawia się także nota w Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce[18]. Józef Łepkowski w 1863 r., przy okazji badania zatorskiego kościoła, zwrócił uwagę na chrzcielnicę, odnotował datę jej powstania oraz wysunął hipotezę, że relief przedstawia zatorskiego księcia Janusza, przepisał również staroniemiecką inskrypcję[19]. O chrzcielnicach z Paczółtowic i Zatora wspomniał Marian Kornecki, przyrównując ich formę do dzwonów[20]. Krótką wzmiankę o usytuowaniu nowosądeckiej chrzcielnicy, dacie jej powstania i podaniu, według którego ów zabytek miał być odlany z przetopionych dział, napisał, prawdopodobnie jako pierwszy, w 1892 r., ksiądz Jan Sygański[21]. Dziesięć lat później ten sam autor zacytował łacińskie inskrypcje oraz pomylił datę – zamiast 1557 w drugim tekście podał rok 1552[22]. Irena Siwkowska, pisząc na temat chrzcielnicy w Kołobrzegu, zwraca uwagę na niemiecką literaturę przedmiotu, która nie zawsze jest pomocna, jednakże to właśnie niemieccy badacze mówią nam o zabytku najwięcej – Albert Mundt określił prawdopodobnie po raz pierwszy autorstwo Johana

7 M. Jakubek-Raczkowska, *Trzynastowieczna chrzcielnica z Kaplicy Kopernika w kościele pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu*, w: *Dzieje i skarby kościoła świętojańskiego w Toruniu*, Toruń 2002, s. 237–256.

8 J. Domasłowski, *Wyposażenie wnętrza*, w: *Bazylika katedralna Świętych Janów w Toruniu*, red. M. Biskup, Toruń 2003, s. 156.

9 M. Gajewska, *Chrzcielnice i kropielnice parafii toruńskich datowane na okres od XIII do XVIII wieku*, „Rocznik Toruński" 2016, t. 43, s. 174–178.

10 M. Jakubek-Raczkowska, *Program ideowy elbląskiej chrzcielnicy mistrza Bernhusera. Próba interpretacji w świetle myśli teologicznej*, „Teka Komisji Historii Sztuki" 2002, t. 9, s. 39–76; taż, *Problematyka warsztatowa chrzcielnicy z Elbląga*, w: *Rzemiosło Artystyczne. Materiały Sesji Oddziału Warszawskiego SHS*, Warszawa 2001, s. 31–51.

11 M. Pietrusińska, *Protogotycka chrzcielnica brązowa w Legnicy*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1960, s. 3–34.

12 J. Kuczyńska, *Niedostrzeżone arcydzieło mistrza śląskiego Jodoka*, „Roczniki Humanistyczne" 2005, s. 156.

13 J. Kuczyńska, *Uwagi o pierwotnym przeznaczeniu*…, s. 38, 42.

14 J. Kuczyńska-Mędrek, *Gotycka chrzcielnica brązowa w kościele katedralnym w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne" 1970, z. 5, t. 18, s. 19–34.

15 T. Giergiel, J. Ptak, *Heraldyczna interpretacja genezy i funkcji malowideł bizantyńsko-ruskich w prezbiterium kolegiaty sandomierskiej*, „Studia i Materiały Lubelskie" 2017, t. 19, s. 90–116.

16 J. Kębłowski, *Polska sztuka gotycka*, Warszawa 1976, s. 261.

17 K. Bąkowski, *Kościół św. Krzyża w Krakowie*, Kraków 1904, s. 26.

18 F. Kopera, dz. cyt., s. 176; Z. Gloger, dz. cyt., s. 420; M. Offmański, dz. cyt., s. 177; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 2: Województwo łódzkie…., s. 273.

19 J. Łepkowski, *Przegląd zabytków przeszłości z okolic Krakowa*, Warszawa 1863, s. 147–148.

20 M. Kornecki, *Sztuka sakralna*, Kraków 1993, s. 30.

21 J. Sygański, *Nowy Sącz, jego dzieje i pamiątki dziejowe. Szkic historyczny na pamiątkę sześćsetnej rocznicy założenia tegoż miasta*, Nowy Sącz 1892, s. 66.

22 J. Sygański, *Historya Nowego Sącza od wstąpienia dynastyi Wazów do pierwszego rozbioru Polski*, Lwów 1902, s. 144–145.

Alarta, a Paul Hinz dokonał dokładnego opisu formalnego i analizy ikonograficznej[23]. Do późnogotyckich chrzcielnic w Poznaniu i w Gnieźnie odnosi się Paweł Stróżyk, zwracając szczególną uwagę na malowane na nich herby[24]. O istnieniu obu zabytków krótko pisał Marian Paluszkiewicz[25]. Chrzcielnica wrocławska niekiedy uznawana jest za zabytek średniej klasy[26], często ze względu na zbyt dużą liczbę zdobień, jednak nadal jest chętnie omawiana przez badaczy[27]. O chrzcielnicy z kościoła Wszystkich Świętych w Krakowie, dzisiaj znajdującej się w kościele śś. Piotra i Pawła, podstawowe informacje odnaleźć można w Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce[28]. Pokrótce odnosi się do niej także Katarzyna Walczak w artykule poświęconym nieistniejącemu już dziś kościołowi Wszystkich Świętych[29]. Warto wskazać na badania nad chrzcielnicą z kościoła św. Wita w Rogoźnie, której kocioł jest wzniesiony na trzech długich zwierzęcych łapach, opublikowane przez Edwarda Raczyńskiego i wzmiankowane w Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce[30]. Wciąż jednak w historii polskiej metaloplastyki brak jest pracy monograficznej na temat metalowych chrzcielnic średniowiecznych, jak również katalogu analizującego wszystkie obiekty.

Rozwój form chrzcielnic w świetle uwarunkowań kulturowych

Sposób udzielania chrztu zmieniał się na przestrzeni wieków. W początkach chrześcijaństwa sakrament ten odprawiano w czasie wigilii paschalnej, co miało symbolicznie łączyć śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa z oczyszczeniem katechumenów z grzechu pierworodnego i dołączeniem ich do wspólnoty[31]. Jednakże chrzty odbywały się nie tylko w święto Wielkanocy – również w Niedzielę Zesłania Ducha Świętego oraz, w tradycji wschodniej, w dzień Objawienia Pańskiego i Boże Narodzenie[32]. Chrzty dotyczyły przeważnie grupy ludzi (katechumenów), jednak zdarzało się, że udzielano chrztu pojedynczym osobom, np. w obliczu choroby[33].

W początkach chrześcijaństwa, w nawiązaniu do chrztu Jezusa w Jordanie, aktu chrztu dokonywano poprzez pełne zanurzenie w rzece. Dopiero w III w. pojawił się zwyczaj święcenia wody chrzcielnej, co skutkowało koniecznością niejako zamykania jej w odpowiedniej przestrzeni. To wyjaśnia pojawienie się basenów chrzcielnych i baptysteriów, które już od IV w. powszechnie wznoszono przy kościołach. W następnych latach ceremonie związane z chrztem były coraz bardziej rozbudowywane – uznano, że woda używana do obmywania z grzechu powinna być uprzednio odpowiednio oczyszczona[34].

23 I. Siwkowska, *Czternastowieczna chrzcielnica brązowa z kolegiaty w Kołobrzegu*, w: *Badania nad sztuką Pomorza. Materiały z sesji naukowej oddziału szczecińskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Sztuka Pomorza Zachodniego w świetle najnowszych badań", Kamień Pomorski 20–21 maja 1988 roku*, Szczecin 1998, s. 101–106; A. Mundt, *Die Erztaufen Norddeutschlands*, Leipzig 1908, s. 66–67; P. Hinz, *Der Kolberger Dom und seine Bildwerke*, Stettin 1936, s. 64–69.

24 P. Stróżyk, *Herby na gotyckiej chrzcielnicy z katedry w Poznaniu*, „Roczniki Historyczne" 2016, r. 82, s. 171–185.

25 M. Paluszkiewicz, *Katedra poznańska i jej zabytki*, Poznań 1938, s. 26.

26 A. Schultz, *Schlesiens Kunstleben im fanfzehnten bis achtzehnten Jahrhundert*, Wrocław 1872, s. 5.

27 Stan badań zestawia A. Janiszewska, *Piętnastowieczna chrzcielnica brązowa z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu*, „Artifex" 2002, s. 10–16.

28 *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: Miasto Kraków, cz. 2: *Kościoły i klasztory Śródmieścia*, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1971, s. 79.

29 K. Walczak, *Klejnot miasta zaginiony. Zarys dziejów krakowskiego kościoła Wszystkich Świętych do końca XVI wieku*, „Folia Historica Cracoviensia" 2013, s. 150, 152, 153, 155.

30 E. Raczyński, *Wspomnienie Wielkopolski, to jest województw poznańskiego, kaliskiego i gnieźnieńskiego*, t. 1., Poznań 1842, s. 166–168; *Powiat obornicki*, w: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, red. T. Ruszczyńska, A. Sławska, t. 5, z. 15, s. 16.

31 M. Simon, *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1979, s. 298–299.

32 S. Fedorowicz, *Czas udzielania chrztu*, w: *Teologia i liturgia chrztu od starożytności chrześcijańskiej do czasów nowożytnych*, red. A.M. Wyrwa, J. Górecki, Poznań 2015, s. 60–61.

33 Tamże, s. 57–58.

34 J. Nowiński, *Ewolucja formy chrzcielnicy i zabezpieczenie miejsca celebracji sakramentu chrztu efektem rosnącego znaczenia wody chrzcielnej i jej wykradania do praktyk magicznych*, w: *Teologia i liturgia chrztu…*, s. 107–108.

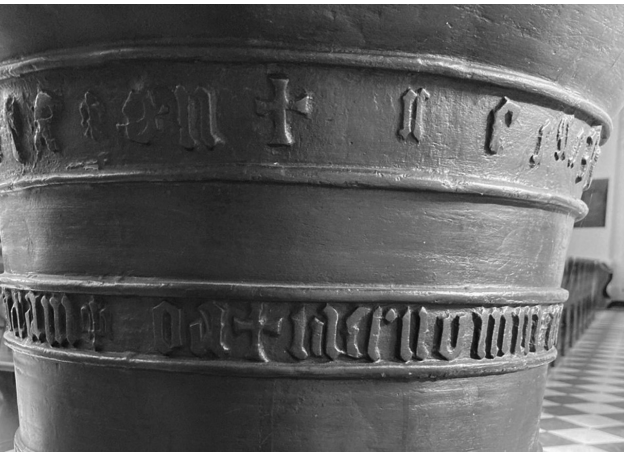
Do IV w. wykształcił się zwyczaj udzielania chrztu przede wszystkim w okresie wielkanocnym[35]. Chrzczono przeważnie osoby dorosłe[36], które po namaszczeniu wchodziły do basenu chrzcielnego w baptysterium, później zanurzały się w nim trzykrotnie lub były polewane wodą – w zależności od głębokości *pisciny*. Jeśli basen był płytki, oprócz częściowego zanurzenia katechumenowi polewano wodą także głowę[37]. Katechumeni stawali się wówczas pełnoprawnymi członkami wspólnoty chrześcijańskiej[38]. Od VIII w. rozpowszechniło się, a nawet stało się obowiązkowe, udzielanie tego sakramentu dzieciom, z zastrzeżeniem, że chrzest powinien odbyć się w tym samym roku, w którym urodziło się dziecko[39]. Od wieku XI chrztu udzielano w pierwszych dniach życia, a od XIII w. chrzczono tuż po narodzinach. Było to związane z wysoką śmiertelnością noworodków i próbą zapobiegnięcia śmierci przed oczyszczeniem z grzechu pierworodnego, co we wcześniejszych czasach się zdarzało i groziło odebraniem dóbr rodzicom oraz uznawane było za duży błąd kapłana[40].

Chrzest na ziemiach polskich pojawił się w 966 r. za panowania Mieszka I. Było to przeważnie wydarzenie grupowe, z udziałem wielu katechumenów, oddzielne dla kobiet, mężczyzn i dzieci. Źródła podają, że w ten sposób przebiegła dość późna chrystianizacja Pomorza, zatem można przypuszczać, że na innych terenach odbyło się to podobnie[41].

Już od VIII w., w związku z rozpowszechnieniem się zwyczaju chrzczenia dzieci, baseny chrzcielne zaczęto zastępować chrzcielnicami, a w IX w. każda parafia miała obowiązek posiadać chrzcielnicę[42]. Naczynie to przybierało rozmaite formy i wykonywano je z różnych materiałów w zależności od potrzeb, mody, regionu oraz zasobów finansowych parafii. Chrzcielnice drewniane popularne były szczególnie na początku, czyli od VIII w.[43]. Później najczęściej stosowanym materiałem do wykonywania chrzcielnic był kamień, który jest trwały i plastyczny, więc chrzcielnica tworzona w profesjonalnym warsztacie spełniała swoją rolę obrzędową i estetyczną. Takich chrzcielnic, nawet z okresu wczesnego średniowiecza, zachowało się bardzo wiele.

Najtrwalszym, najdroższym oraz najbardziej skomplikowanym w obróbce materiałem był metal. Zachowało się znacznie mniej chrzcielnic metalowych niż kamiennych. Istnieją co najmniej dwa powody takiego stanu rzeczy: metalowe chrzcielnice były kosztowne i tylko niektóre parafie mogły pozwolić sobie na duży wydatek oraz niekiedy, w czasach kryzysu, były one przetapiane na broń[44]. Wykonywaniem metalowych chrzcielnic zajmowały się często warsztaty dzwonnicze[45] (np. chrzcielnica z katedry Świętojańskiej w Toruniu[46]), dlatego są to przedmioty przeważnie wysokiej wartości technicznej i artystycznej. W XIII w. na ziemiach północnych, szczególnie Niemiec, odlewano chrzcielnice w typie kotła wspartego na trzech lub czterech podporach[47]. Natomiast metalowe chrzcielnice kielichowe aż do XIV w. są rzadko spotykane, chociaż kamiennych chrzcielnic w tym kształcie zachowało się wiele, nawet z XII w. Jednakże to właśnie chrzcielnicom metalowym bliższy jest typ kielichowy, gdyż – ze względu na materiał wykonania – nawiązują one do kielichów mszalnych, z kolei kamienne chrzcielnice w tym typie zawsze

35 S. Fedorowicz, dz. cyt., s. 59.
36 Tamże, s. 63, 64.
37 J. Nowiński, dz. cyt., s. 108–109.
38 M. Simon, dz. cyt., s. 298–299.
39 S. Fedorowicz, dz. cyt., s. 67–68.
40 Tamże, s. 68.
41 Tamże, s. 72.
42 J. Nowiński, dz. cyt., s. 109.
43 Tamże, s. 111.
44 M. Jakubek, *Problematyka warsztatowa…*, s. 33–34.
45 J. Kuczyńska-Mędrek, *Gotycka chrzcielnica…*, s. 29.
46 M. Jakubek-Raczkowska, *Trzynastowieczna…*, s. 239, 242.
47 Tamże, s. 253; taż, *Program ideowy…*, s. 43–44.



il. 2. Pasy z inskrypcjami chrzcielnicy w kościele Niepokalanego Poczęcia NMP w Rawie Mazowieckiej, XIV w., fot. Julia Maciejewska

il. 3. Pasy z inskrypcjami chrzcielnicy w kościele Niepokalanego Poczęcia NMP w Rawie Mazowieckiej, XIV w., fot. Julia Maciejewska

il. 4. Litera *t* – detal chrzcielnicy w kościele Niepokalanego Poczęcia NMP w Rawie Mazowieckiej, XIV w., fot. Julia Maciejewska

były w jakiś sposób deformowane[48]. Kielich, jako najważniejsze naczynie w chrześcijaństwie, związane ze śmiercią i zmartwychwstaniem Jezusa, pojawia się jako forma chrzcielnicy nie bez powodu – czasza wyodrębniona formalnie od reszty kielicha podnosiła sakralną rangę umieszczonej w niej wody chrzcielnej i wiarę w jej wielką moc sprawczą[49].

Chrzcielnica z kościoła Niepokalanego Poczęcia NMP w Rawie Mazowieckiej

Pierwszy kościół w Rawie Mazowieckiej wybudowano około 1100 r. W XV w. w tym samym miejscu wzniesiono murowaną świątynię, do której od strony południowej przylegała zbudowana wcześniej, bo w XIV w., kaplica pw. św. Michała – to mogło być pierwotne miejsce usytuowania omawianej chrzcielnicy. Kościół, wraz ze wszystkimi dokumentami przechowywanymi prawdopodobnie od XIV w., spłonął w 1765 r., a część wyposażenia, jakie udało się uratować, przeniesiono do innych świątyń w mieście, m.in. metalową chrzcielnicę przeniesiono do barokowego kościoła ojców jezuitów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP, gdzie znajduje się do dziś[50].

W średniowieczu chrzcielnice w typie kotła nie były zbyt popularne w Polsce. Świadczy o tym niewielka liczba zachowanych zabytków. Rawska chrzcielnica nie tylko na ziemiach polskich, ale i na tle zabytków całej Europy, stanowi przykład dość unikatowego rzemiosła artystycznego.

Pasy na czaszy ujęte zostały wałeczkami. Dwa górne pasy zawierają inskrypcję, a dolny – zwielokrotniony motyw krucyfiksu. Oba napisy zaczynają się krzyżem zbliżonym do krzyża greckiego (il. 2), lecz różni je wielkość i liczba liter. Górny pas zawiera wyraźnie mniejsze znaki, które są rzadziej rozmieszczone i zdecydowanie bardziej niekształtne niż niżej (il. 3). W obu napisach poszczególne wyrazy zostały podzielone lilijkami, jednak w pasie środkowym słów i lilijek jest więcej.

Znakom składającym się na inskrypcje najbliżej do kroju minuskułowej gotyckiej tekstury. Jednak odczytanie wyrazów, a niekiedy samych liter, jest bardzo trudne, bowiem nie wszystkie znaki można zidentyfikować. Wiele z nich wygląda jak rozczłonkowane lub niedokończone litery. Znaleźć można wśród nich takie, które nie budzą wątpliwości z rozpoznaniem, np. *a*, *e*, *g*, *h*, *o*, *p*, *s* (w formie przekreślonego w poziomie kółka[51]) oraz *t* (il. 4), problematyczne jest jednak rozróżnienie od siebie stosunkowo podobnych liter jak: *c* i *r* (il. 5), *m* i *w*, *n* i *u*, *u* i *v*.

Górny tekst, rozpoczęty krzyżem, lilijkami podzielony został tylko dwukrotnie, ale dzielą go też, zdaje się, naturalne odstępy. Tekst w pasie środkowym dzieli osiem lilijek, a odstępy w zasadzie nie występują. Żaden z wyrazów inskrypcji nie tworzy konkretnego słowa, więc niewykluczone, że mają jedynie funkcje ozdobne lub apotropaiczne.

W dolnym pasie, wydzielonym wałeczkami, przedstawiono w rzędzie dwanaście figur ukrzyżowanego Chrystusa, potraktowanego jak ornament. Figura jest pozbawiona krucyfiksu. Liczba nie pozostaje bez znaczenia – dwanaście obrazuje tu pełnię i jest głęboko osadzona zarówno w Starym, jak i w Nowym Testamencie (il. 6). Chrzcielnica rawska, poprzez nierozszyfrowane inskrypcje, nadal pozostaje nierozpoznana, podobnie jak chrzcielnica z katedry Świętojańskiej w Toruniu. Można powiązać ją z podobnymi naczyniami używanymi na terenach północnych Niemiec w XIII i XIV w., gdyż ma formę kotła stojącego na nogach zwierzęcych. Chrzcielnica rawska wyróżnia się wyjątkowo smukłą i wysoką czaszą na tle północnoniemieckich obiektów tego okresu (np. chrzcielnicy z miasta Eddelak)[52]. W moim przekonaniu artysta pozostawał pod wpływem twórczości zza zachodniej

48 M. Pietrusińska, dz. cyt., s. 4.

49 J. Nowiński, dz. cyt., s. 112–114.

50 B. Karp, J. Świerczyński, *Rawska fara. Przewodnik po kościele pw. Niepokalanego poczęcia Najświętszej Maryi Panny i Kolegium Pojezuickim w Rawie Mazowieckiej*, Rawa Mazowiecka 2019, s. 10.

51 B. Trelińska, *Gotyckie pismo epigraficzne w Polsce*, Lublin 1991, s. 60.

52 M. Jakubek-Raczkowska, *Program ideowy…*, s. 43–44; taż, *Trzynastowieczna…*, s. 253.

il. 5. Litery *c* lub *r*, detal chrzcielnicy w kościele Niepokalanego Poczęcia NMP w Rawie Mazowieckiej, XIV w., fot. Julia Maciejewska

il. 6. Motyw krucyfiksu – detal chrzcielnicy w kościele Niepokalanego Poczęcia NMP w Rawie Mazowieckiej, XIV w., fot. Julia Maciejewska

il. 7. Johan Alart, chrzcielnica w bazylice konkatedralnej Wniebowzięcia NMP w Kołobrzegu, brąz, 1355 r., źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kolobrzeg_katedra_chrzcielnica.jpg

granicy lub stamtąd pochodził, co wnioskuję na podstawie analiz porównawczych. Teza ta wymaga jednak pogłębionych badań archiwalnych.

Chrzcielnica rawska na tle innych chrzcielnic w typie kotła

Metalowe chrzcielnice w typie kotła z podobnego okresu nie zachowały się licznie na ziemiach polskich. Oprócz omówionej chrzcielnicy z Rawy Mazowieckiej znane są jeszcze dwa podobne zabytki. Jednym z nich jest chrzcielnica znajdująca się w bazylice pw. Wniebowzięcia NMP w Kołobrzegu (il. 7), wykonana w 1355 r. przez Johana Alarta[53]. O drugiej chrzcielnicy, znajdującej się w kościele św. Wita w Rogoźnie, informacje są znacznie mniej precyzyjne – datowana jest na 1. połowę XV w.[54], a imię jej twórcy jest tylko domniemywane.

Chrzcielnica kołobrzeska przybrała kształt dużego kotła wspartego na czterech lwach, inaczej niż w rawskiej chrzcielnicy, gdzie podpory stanowią zwierzęce – najprawdopodobniej lwie – nogi. Lew jest tu symbolem zmartwychwstania Jezusa[55]. Także ich liczba – cztery – nawiązuje do symboliki czterech Ewangelii oraz ewangelistów, którzy przekazali naukę Chrystusa.

Chrzcielnicę kołobrzeską otaczają dwa pasy ze scenami figuralnymi, pomiędzy którymi znajduje się inskrypcja; górna strefa przedstawia życie Chrystusa, dolna – Pasję. Każda strefa zawiera trzynaście scen, podziały pionowe przebiegają w obu pasach w podobny sposób. W strefie górnej ukazano: Zwiastowanie, Nawiedzenie, Boże Narodzenie, Zwiastowanie Pasterzom, Pokłon Trzech Króli, Rzeź Niewiniątek, Ucieczkę do Egiptu, Ofiarowanie w świątyni, Jezusa nauczającego, Chrzest w Jordanie, Kuszenie, Wjazd do Jerozolimy oraz Chrystusa w mandorli. Dolny pas przedstawia: Zdradę Judasza (umieszczoną pod Wjazdem do Jerozolimy), Ostatnią Wieczerzę, Modlitwę w Ogrójcu, Pocałunek Judasza, Sąd Piłata, Biczowanie, Niesienie krzyża, Ukrzyżowanie, Zdjęcie z Krzyża, Złożenie w grobie, Zmartwychwstanie, Chrystus w otchłani i Wniebowstąpienie[56].

Sceny są proste i czytelne, a figury wykonano według określonego schematu. Wiele z przedstawień w strefie górnej jest powiązanych symbolicznie z przedstawieniami w strefie dolnej[57]. Motyw czołganek nad górną strefą – ze scenami życia Chrystusa – składa się z żywych rozwiniętych liści, na dole – z cyklem Pasji – liście są obumarłe, zwiędnięte, co oczywiście niesie za sobą treści ideowe i symboliczne[58]. Program ikonograficzny chrzcielnicy z Kołobrzegu jest bogaty, co różni ją od skromnie udekorowanej chrzcielnicy z Rawy Mazowieckiej. Kołobrzeska chrzcielnica również zawiera inskrypcję informującą o autorze i dacie wykonania zabytku.

Druga z wyżej wspomnianych chrzcielnic w typie kotła pochodząca z kościoła św. Wita w Rogoźnie (il. 8) jest także, jak i rawska chrzcielnica, zabytkiem bardzo zagadkowym i nie do końca zbadanym. Kocioł tej chrzcielnicy jest wspierany przez trzy zwierzęce łapy, lekko zgięte w kolanach. Jest to typ, jaki stosowano w północnych Niemczech, jednak dużo wcześniej niż przypuszczalna data powstania chrzcielnicy, bowiem w XIII i XIV w.[59]

Zabytek zdobiony jest pięcioma postaciami świętych, wśród których rozpoznajemy św. Jana Ewangelistę, św. Jana Chrzciciela i św. Katarzynę. Figury mieszczą się pod łukami maswerkowymi. Nad postaciami przebiega napis czcionką minuskułową, w którym odczytać można imię *Cunradus*, być może należące do twórcy zabytku[60]. Reszta inskrypcji głosi: *Benedic Jesu Christe nomine sancte trinitatis in honorem sancti viti*[61].

53 I. Siwkowska, dz. cyt., s. 103.
54 *Powiat obornicki*, w: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, dz. cyt., s. 16.
55 Por. S. Kobielus, *Bestiarium Chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji starożytności i średniowiecza,* Warszawa 2002, s. 182.
56 I. Siwkowska, dz. cyt., s. 103.
57 Tamże, s. 104.
58 Tamże.
59 M. Jakubek-Raczkowska, *Trzynastowieczna…*, s. 253; taż, *Program ideowy…*, s. 40.
60 *Powiat obornicki*, w: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, dz. cyt., s. 16.
61 E. Raczyński, dz. cyt., s. 166.

Istotnym elementem, który potęguje wartość i zagadkowość chrzcielnicy jest wtopiony między dwie arkady rusko-bizantyński enkolpion w formie krzyża, wykonany w XII lub XIII stuleciu[62]. Enkolpion z języka greckiego oznacza „na pierś" i jest to rodzaj relikwiarza, który mógł przybierać różne kształty związane z ikonografią biblijną, jednak enkolpiony w formie krzyża noszone były przez najwyższych członków władz kościelnych i państwowych, np. papieży i cesarzy[63].

Omówione trzy chrzcielnice, mimo tego samego typu, prezentują zupełnie inne założenia warsztatowe. Różnica w formach estetycznych jest również znaczna, co zapewne wiąże się z lokalizacją chrzcielnic (każda znajduje się w innym województwie – łódzkim, zachodniopomorskim i wielkopolskim) oraz ze sposobami pracy warsztatów w poszczególnych regionach. Rawska chrzcielnica przez bardzo smukłą dzwonowatą formę kotła stanowi dzieło dość unikatowe. Jako zabytek średniowieczny umiejscowiony w kościele barokowym kumuluje w sobie nieocenioną wartość historyczną. Chrzcielnica usytuowana jest na szczęście w dobrze oświetlonym miejscu świątyni – pod południową ścianą prezbiterium, przy XVIII-wiecznej ambonie – dzięki czemu można dokładnie przyjrzeć się detalom zabytku. Chrzcielnica zasługuje na większą uwagę badaczy, bowiem stanowi dowód bogatej historii Rawy Mazowieckiej.

Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dr Romany Rupiewicz.

il. 8. Chrzcielnica w kościele św. Wita w Rogoźnie, XV w., rysunek za: E. Raczyński, *Wspomnienie Wielkopolski, to jest województw poznańskiego, kaliskiego i gnieźnieńskiego*, t. 1., Poznań 1842, s. 167

62 Tamże, s. 16.

63 K. Grążawski, *Enkolpion z zamku krzyżackiego w Brodnicy, woj. kujawsko-pomorskie*, w: *Sprawozdania Archeologiczne*, t. 55, s. 231.

GOTYCKIE MALOWIDŁA ŚCIENNE NA MAZOWSZU

Julia Mrozowska

il. 1. *Pieta*, 1430–1440, kaplica południowa kościoła pw. Zwiastowania Najświętszej Marii Panny w Czerwińsku nad Wisłą, fot. Janusz Nowiński

Gotyckich malowideł ściennych na obszarze historycznego Mazowsza zachowało się niewiele: trzy przedstawienia w kościele i dawnym klasztorze kanoników regularnych w Czerwińsku nad Wisłą (nr kat. 1–3), zespół dekoracji w prezbiterium kościoła szpitalnego Ducha Świętego w Sierpcu (nr kat. 4) oraz w dwóch kamienicach przy Rynku Starego Miasta w Warszawie (nr kat. 8 i 9). Niezachowane malowidła z dwóch jeszcze kamienic warszawskich (nr kat. 6 i 7) oraz w Curia Minor zamku warszawskiego (nr kat. 5) znane są z dokumentacji ikonograficznej. Malowidła nie doczekały się systematycznego i problemowego opracowania, które prezentowałyby zagadnienie całościowo. Większość była wprawdzie wzmiankowana w opracowaniach syntetycznych, głównie autorstwa Alicji Karłowskiej-Kamzowej[1], ale informacje te miały charakter bardzo ogólny.

Wszystkie zachowane na Mazowszu gotyckie malowidła ścienne odsłonięto w XX w. spod wtórnych nawarstwień – tynków i późniejszych przemalowań. Toteż zdecydowana większość poświęconych im opracowań ma charakter komunikatów i sprawozdań z prac konserwatorskich. Tak jest w przypadku odkrytego w 1927 r. fragmentu Zwiastowania (nr kat. 5) w Curia Minor zamku warszawskiego[2], malowideł w Czerwińsku (nr kat. 1–3) odsłoniętych w 1935 r.[3], a także dekoracji kamienic warszawskich (nr kat. 6–9), które ujawniły się w wyniku zniszczeń dokonanych podczas II wojny światowej i powojennej odbudowy[4]. Tylko malowidła w Sierpcu (nr kat. 4), odkryte w 1958 r.[5], doczekały się przed niewielu laty wnikliwego opra-

1 A. Karłowska-Kamzowa, *Polska centralna i uzupełnienia,* w: A. Karłowska-Kamzowa, J. Domasłowski, *Materiały do katalogu gotyckich malowideł* ściennych w *Polsce*, Poznań 1981; tychże, *Wielkopolska i Polska centralna*, w: J. Domasłowski, A. Karłowska-Kamzowa, M. Kornecki, H. Małkiewiczówna, *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, red. A.Karłowska-Kamzowa, Poznań 1984, s. 111–120; tychże, *Malarstwo ścienne w Wielkopolsce, na Kujawach i Mazowszu*, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1: *Synteza*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 111–117.

2 M. Walicki, *Fragment gotyckich malowideł ściennych w Zamku Warszawskim,* w: *Studia do dziejów sztuki w Polsce*, t. 2, Warszawa 1930, s. 85–90.

3 B. Bieniewska, *Prace konserwatorskie. Województwo warszawskie (1955–1957)*, „Ochrona Zabytków" 1957, nr 3, t. 10, s. 279–284; K. Tiunin, *Rozdzielanie malowideł ściennych. Z prac konserwatorskich Pracowni Konserwacji Zabytków prowadzonych w Czerwińsku*, „Ochrona Zabytków" 1954, nr 1, t. 7, s. 43–46; M. Ostaszewska, *Przenoszenie malowideł* ściennych, Warszawa 1979; M. Lubryczyńska, *Zespół malowideł* ściennych z różnych epok w Bazylice Zwiastowania NP Marii w Czerwińsku. Ocena badań specjalistycznych i *prac konserwatorskich przeprowadzonych w apsydzie nawy głównej*, w: *Od badań do konserwacji. Materiały konferencji – Toruń 23–24 października 1998 r.*, Toruń 2002, s. 63–74; M. Kozarzewski, *Badania i konserwacja malowideł ściennych w kaplicy Ukrzyżowania w kościele pw. Zwiastowania NP Marii w Czerwińsku*, w: tamże, s. 75–85; J. Domasłowski, *Czerwińsk*, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce,* t. 2: *Katalog Zabytków*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 29–30; T. Ogończyk, *Odkrycie cennych malowideł ściennych z XVI w. w Kolegiacie Pułtuskiej*, „Głos Mazowiecki" 1935, nr 154, r. 3, s. 3.

4 W. Tomkiewicz, *Freski gotyckie*, „Stolica" 1949, nr 16–17, t. 4, s. 10; K. Dąbrowski, *Konserwacja polichromii warszawskich*, „Ochrona Zabytków" 1953, 6/2–3, s. 132–141; R. Zdziarska, *Mieszczańskie malowidła ścienne Starej Warszawy*, „Stolica" 1985, nr 7, r. 40, s. 4–5; M. Koczorowska, M. Kozarzewski, D. Kułakowska, K. Zalewska*, Madonna tronująca z Dzieciątkiem z kamienicy Rynek Starego Miasta 40*, https://muzeumwarszawy.pl/wp-content/uploads/2019/05/8.-madonna.pdf [dostęp 3 IX 2021].

5 S. Szymański, *Nieznane malowidła* ścienne *XVI w. w Sierpcu*, „Notatki Płockie" 1959, nr 11–12, s. 2–8; J. Bursze, S. Szymański, *Malowidła w kościele św. Ducha w Sierpcu*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1960, nr 1, t. 22, s. 104–107.

il. 2. Kościół pw. Ducha Świętego w Sierpcu, 1519–1539, fot. Julia Mrozowska

cowania ich programu ideowego[6]. Niemal wszystkie malowidła odnotowane też zostały w *Katalogu zabytków sztuki*[7].

Mazowieckie malowidła ścienne doby gotyku tworzą bardzo różnorodną pod każdym względem grupę zabytków. Różnią się ikonograficznie – zarówno programami, jak i tematami przedstawień, poziomem artystycznym realizacji i przypisywanym im funkcjom. Łączy je tylko zbliżony czas powstania: od ostatnich dekad 1. połowy XV wieku po początek XVI stulecia. Rolą malowideł ściennych we wnętrzach sakralnych w średniowieczu było obrazowanie najważniejszych prawd stanowiących podstawę doktryny chrześcijańskiej i nauczania Kościoła. Miały one kształtować postawy i uczucia religijne. Stopień złożoności programów ikonograficznych zależny był w dużej mierze od funkcji, jakie miała pełnić polichromia, a zatem także od swojej lokalizacji. Gotyckie malowidła ścienne na Mazowszu reprezentują szerokie spektrum tematów ikonograficznych. Najbardziej złożony jest program dekoracji prezbiterium kościoła Ducha Świętego w Sierpcu (nr kat. 4),

6 T. Kowalski, *Treści ideowe malowideł ściennych w kościele szpitalnym pw. Ducha Świętego w Sierpcu,* w: *Ziemia Sierpecka – znana i nieznana. Przewodnik historyczno-krajoznawczy*, t. 2, red. Z. Dumowski, Sierpc 2015, s. 97–136.

7 *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10: *Dawne województwo warszawskie*, z. 16: *Płońsk i okolice*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, Warszawa 1979, s. 7–34, (Czerwińsk); tamże, z. 23: *Powiat sierpecki*, red. I. Galicka, H.Sygietyńska, Warszawa 1971, s. 17–26 (Sierpc); tamże, t. 11: *Miasto Warszawa*, cz. 1: *Stare Miasto*, red. J.Z. Łoziński, A. Rottermund, Warszawa 1993 (kamienice warszawskie).

na który składa się aż dziesięć wątków i tematów ikonograficznych[8]. Z pozoru zdają się nie tworzyć spójnej ciągłości, jednak ich interpretacja ma jasną wymowę i świadczy, że osoba odpowiedzialna za sformułowanie programu była biegła w problematyce teologicznej i możliwościach jej przełożenia na język ikonografii.
Do najważniejszych elementów programu ideowego malowideł sierpskich, stanowiących jego osnowę, zaliczyć trzeba tematy obrazujące fundamentalne prawdy nauczania Kościoła, dopełnione wątkami, które miały eksponować wymiar eschatologiczny przedstawień. Stawiały one przed oczyma wiernych w pierwszym rzędzie tych, którzy znaleźli opiekę w szpitalu, a więc wykluczonych społecznie przez choroby, niedołężności, starość i ubóstwo – wizję dziejów jako historie zbawienia człowieka. Otwierała ona perspektywę i nadzieję życia wiecznego. Pierwszoplanową rolę pełniły przedstawienia rozmieszczone w górnej strefie prezbiterium, przede wszystkim na jego prostokątnym zamknięciu od wschodu, dopełnione malowidłami na ścianie północnej i południowej.
Symbolicznym kluczem tej narracji jest przedstawienie Veraikonu unoszonego przez parę aniołów w kluczu rozglifienia okna, na osi prezbiterium. Sama lokalizacja ponad miejscem sprawowania Eucharystii wskazuje dobitnie na znaczenie tego malowidła. Legenda o chuście św. Weroniki powstała w początkach XIII w., a jej wizerunki funkcjonowały w średniowieczu niemal na prawach relikwii. Od 1208 r. odbywały się procesje z przechowywanym w Rzymie przedstawieniem na chuście twarzy umęczonego Chrystusa, uchodzącej za jego prawdziwy obraz – *vera icon*. Od końca XIII w. wizerunek chusty św. Weroniki stał się jednym z najbardziej rozpowszechnionych tematów ikonograficznych w sztuce zachodniego chrześcijaństwa. Miał on przypominać wiernym o transsubstancjacji i rzeczywistej obecności Chrystusa w Eucharystii[9]. Jednocześnie twarz Chrystusa na chuście przywoływała idee Wcielenia niewidzialnego Słowa, którego Jezus jest najdoskonalszym obrazem – *imago*. Wcielenie zaprezentowano w Sierpcu jako oś dziejów prowadzących człowieka od stworzenia ku Zbawieniu.
Początki dziejów – zgodnie z pierwszymi słowami Credo Apostolskiego – obrazuje tronujący Bóg Ojciec, który rozpoczyna narrację przedstawiony po lewej stronie, na prawo od okna. Początkowo w sztuce chrześcijańskiej konsekwentnie unikano prezentowania wizerunku Stwórcy, bowiem on sam tego zabronił w Księdze Rodzaju i Księdze Wyjścia: „Nie zobaczysz mojego oblicza, bo nikt z ludzi nie może Mnie zobaczyć i żyć dalej" (Wj 33, 20). W dobie wczesnochrześcijańskiej wizerunek Boga Ojca zastępowano symbolicznie przedstawieniem *Manus Dei* lub wyobrażeniem Krzewu gorejącego, w którym Stwórca objawił się Mojżeszowi. Taki obraz Boga Ojca jak w kościele w Sierpcu, jako starca z obfitą brodą, pojawił się w sztuce zachodniego chrześcijaństwa dopiero w XIV w.[10]. W Sierpcu wyobrażenie to wyróżnia obramienie, co zapewne podkreślać ma jego znaczenie, bo otwiera ono cykl przedstawień[38].
Po południowej stronie okna narrację kontynuuje scena Ukrzyżowania – przedstawienie o fundamentalnym znaczeniu, stawiające przed oczyma wiernych prawdę o roli zbawczej męki Chrystusa w dziele Odkupienia. Rozpiętemu na krzyżu Chrystusowi towarzyszą Maria oraz św. Jan Ewangelista. Pełnią ważną rolę dydaktyczną – Matka Boska miała zachęcać wiernych do ofiarnego współcierpienia, zaś św. Jana przypominał o trwaniu przy Chrystusie, a zatem o wierności jego nauczaniu[11].
Dopełnieniem przedstawień na ścianie wschodniej są dwie sceny zamykające dzieje ludzkości zlokalizowane w ich sąsiedztwie: Deesis na ścianie północnej oraz na wprost, na ścianie południowej – Strącenie do piekieł. Temat Deesis sięga po-

8 Kościół zbudowano w dwóch fazach: salowa nawa wzniesiona została pod koniec XV w., zaś w latach 1518–1519 dobudowano do niej od wschodu prostokątne prezbiterium tej samej szerokości.
9 H. Turska, *Veraicon w średniowiecznym Toruniu*, t. 44: „Acta Universitatis Nicolai Copernici: Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo", Toruń 2013, s. 62–63.
10 H. Sachs, E. Badsübner, H. Neuman, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1980, s. 155–156.
11 T. Kowalski, dz. cyt., s. 108–109.

czątkami chrześcijańskiej starożytności[12]. Przedstawienie Chrystus Pantokratora w asyście Matki Boskiej oraz św. Jana Chrzciciela wiązało się z Sądem Ostatecznym, przypominając o jego nieuchronności oraz o zbawczym wstawiennictwie świętych za grzeszną ludzkością. Takie przesłanie daje się odczytać z sierpskiego malowidła. Po lewej stronie widoczne są ślady po zachowanym szczątkowo wyobrażeniu architektury, który można interpretować jako przedstawienie Niebiańskiej Jerozolimy. Po prawej mieści się fragment z wizerunkiem bestii o rozwartej paszczy – Lewiatana. Z przedstawieniem Sądu łączy się scena Strącenia do piekieł umiejscowiona na południowej ścianie prezbiterium. Jej interpretacja budziła dawniej kontrowersje[13], które rozstrzygnął Tomasz Kowalski odczytując ją jako scenę Strącenia do piekieł, co wydaje się logicznym dopełnieniem przedstawienia grupy Deesis na ścianie północnej.

Na ścianie wschodniej, w niszy po prawej stronie ołtarza, znalazło się wyobrażenie Salvatora Mundi – przedstawienie Chrystusa jako władcy świata, z prawą ręką wzniesioną do błogosławieństwa, zaś w lewej trzymającego glob – symbol panowania. Typ wizerunku Chrystusa zwany Salvator Mundi uformował się w połowie XV w. w Niderlandach. Był efektem dociekań artystycznych i ikonograficznych poszukiwań „prawdziwego" obrazu Chrystusa na podstawie przedstawień uchodzących za archetypowe oraz opisów apokryficznych[14]. Tego rodzaju swoistych „portretów" Zbawiciela z XV i XVI w. zachowało się w Polsce bardzo niewiele. W Sierpcu stojący w długiej szacie Salvator Mundi ma lewą nogę wysuniętą do przodu – jakby szedł w kierunku wiernych; zwraca się niejako do zgromadzonych w kościele z wezwaniem, aby podjęli Drogę życia wiodącą do Zbawienia. Poniżej malowidła jest wnęka pełniąca wówczas funkcje sakrarium, o czym wspominają akta wizytacyjne z 1597 r.[15]. Na tej drodze pomocą jest przede wszystkim Eucharystia, stąd w sierpskim kościele oczywiste zdaje się przedstawienie w pobliżu Ostatniej Wieczerzy – w zamkniętej półkoliście niszy, w dolnej części ściany północnej, w narożu prezbiterium. Scena zwraca uwagę wyeksponowaniem wątku zdrady Judasza, który zasiada na wprost Jezusa unosząc lewą dłoń ku stojącej na blacie misie, gdzie rękę trzyma także Zbawiciel. Gest Judasza przypominać miał wiernym o jego zdradzie, a tym samym – o godnym uczestnictwie w Eucharystii[16].

Pomocą na drodze Zbawienia było też wstawiennictwo świętych orędowników. W Sierpcu zwraca uwagę wyeksponowana rola św. Hieronima, którego przedstawienie na południowej ścianie prezbiterium sąsiaduje ze sceną Ukrzyżowania na ścianie wschodniej. Jest to jedyny w Sierpcu święty, którego identyfikuje umieszczony poniżej napis w minuskule gotyckiej: [J]eronimus s(an)ctus. Przedstawienie pokutującego św. Hieronima, zwracającego się ku Ukrzyżowanemu mieszczącemu się na sąsiedniej ścianie, miało wzbudzać w wiernych poczucie winy za grzechy i potrzebę skruchy. Temat pokuty św. Hieronima złączony z adoracją Ukrzyżowanego Chrystusa pojawił się w ikonografii w XV w.[17]. Przedstawienie w Sierpcu uznać zatem należy za stosunkowo nowatorskie, co świadczy o kompetencjach i erudycji twórców programu ideowego malowideł.

Wizerunek św. Hieronima jako wspomożyciela nie był w sierpskim kościele odosobniony. Na ścianie wschodniej, w jej północnej części, umieszczono malowidło przedstawiające św. Katarzynę Aleksandryjską, jedną z patronek dobrej śmierci

12 H. Sachs, E. Badsübner, H. Neuman, dz. cyt., s. 94–95.

13 Stanisław Szymański oraz Juliusz Bursze rozpoznali w niej fragment Sądu Ostatecznego (Szymański, dz. cyt., s. 3; Bursze, Szymański, dz. cyt., s. 105), natomiast Alicja Karłowska-Kamzowa uznała ją za przedstawienie męczeństwa 10 legionistów na górze Ararat (Karłowska-Kamzowa, *Wielkopolska*, dz. cyt., s. 118).

14 W literaturze polskiej najpełniej o genezie tego typu przedstawienia – H. Małkiewiczówna, *Salvator Mundi – późnogotycki obraz na płótnie z katedry na Wawelu. Uwagi o ikonografii i stylu*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki" 2006, nr 1–2, t. 17, s. 14–36.

15 T. Kowalski, dz. cyt., s. 107.

16 T. Kowalski, dz. cyt., s. 114–115.

17 Tamże, s. 109.

zaliczaną do grona Czternastu Wspomożycieli[18]. Jej wizerunek miał w kościele szpitalnym wspierać duchowo chorych i umierających. Z kolei na ścianie południowej w glifie okiennym znalazło się przedstawienie św. Apolonii z Aleksandrii oraz drugiej niezidentyfikowanej świętej. Umieszczenie wyobrażenia świętych w glifie okna zdaje się odwoływać do neoplatońskiej idei światła jako źródła piękna, dającego poczucie więzi człowieka z Bogiem. Można zatem interpretować oba wizerunki w glifie okiennym jako symboliczne wyobrażenie obcowania świętych – roli wspomożycieli chrześcijan w ich drodze do zbawienia[19].

Prezbiterium w Sierpcu otrzymało niezwykle bogaty wystrój malarski, zwłaszcza biorąc pod uwagę jego rozmiary i drugorzędne znaczenie kościoła jako świątyni

il. 3. *Deesis*, kościół pw. Ducha Świętego w Sierpcu, ściana północna, 1519–1539, fot. Julia Mrozowska

szpitalnej. Choć stan zachowania uniemożliwia pełne odczytanie programu ikonograficznego, ich funkcje są jasne: większość malowideł nawiązywała do tematyki ofiarowania, cierpienia i śmierci Chrystusa, Sądu Ostatecznego i orędownictwa świętych. Miały więc przypominać o roli cierpienia w drodze do uświęcenia i zbawienia człowieka.

O ile malowidła w Sierpcu miały przede wszystkim wymiar dydaktyczny i moralizujący – choć w zespole znalazły się też wyobrażenia mogące wspierać modlitwę indywidualną – o tyle zadaniem przedstawień zachowanych w Czerwińsku (nr kat. 1–3) było rozwijanie pobożności prywatnej. Zlokalizowane one zostały w kaplicach zamykających od wschodu obie nawy kościoła – północną i południową. W kaplicy północnej, Ukrzyżowania, mieści się najstarsze na Mazowszu malowidło gotyckie – przedstawienie Piety (nr kat. 1). Pierwotnie umieszczone było na

18 H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann, dz. cyt., s. 208–209.

19 T. Kowalski, dz. cyt., s. 119.

il. 4. *Strącenie do piekieł*, 1519–1537, kościół pw. Ducha Świętego w Sierpcu, fot. Julia Mrozowska

ścianie wschodniej, być może ponad mensą ołtarza[20], pełniła więc rolę nastawy. Możliwe jednak, że zadaniem Piety, charakterystycznego dla późnego średniowiecza przedstawienia dewocyjnego, od początku było pogłębianie pobożności prywatnej. Temat Piety, często obecny w ikonografii XIV i XV w., łączył się z niezwykle żywo dyskutowanym zagadnieniem współudziału Marii w dziele Odkupienia, a tym samym z jej rolą jako Wstawienniczki za grzeszną ludzkością[21].

W kaplicy Boleści Marii, w północnej nawie kościoła w Czerwińsku, zachowało się przedstawienie Rodziny Marii (nr kat. 2). Jego zły stan zachowania uniemożliwia bardziej wnikliwą analizę, ale w kadrze iluzyjnego obramienia daje się dostrzec tronującą Marię z Dzieciątkiem, zaś po bokach jej dwie krewne: zapewne Marię Kleofasową z czwórką dzieci i Marię Salome z dwójką pociech[22]. Pomiędzy siedzącymi niewiastami rozmieszczono dwóch męskich przedstawicieli rodziny, których zapewne identyfikowały nieczytelne dziś inskrypcje na trzymanych w rękach banderolach. W prawym dolnym rogu zwraca uwagę postać donatora, najpewniej fundatora polichromii – klęczącego mężczyzny o złożonych do modlitwy dłoniach z banderolą o nieczytelnej dziś inwokacji, którą zwracał się z prośbą o wstawiennictwo do przedstawionych świętych. Donatora wyróżniają dość zindywidualizowane rysy twarzy. Przez brak herbu i napisu nie sposób go zidentyfikować, lecz długa szata i biret na głowie wskazują na osobę duchowną. Można przypuszczać, że był to któryś z kanoników z Czerwińska, dla którego kaplica Boleści Marii mogła być miejscem prywatnej modlitwy, choć zdaniem Alicji Karłowskiej-Kamzowej temat Rodziny Marii cieszył się u schyłku średniowiecza popularnością przede wszystkim w kręgach mieszczańskich[23].

20 A. Karłowska-Kamzowa, *Wielkopolska*, dz. cyt., s. 117.

21 Szerzej na ten temat – T. Dobrzeniecki, *Średniowieczne źródła „Piety"*, w: *Treści dzieła sztuki. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1969, s. 11–31.

22 H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann, dz. cyt., s. 167–168.

23 A. Karłowska-Kamzowa, *Wielkopolska*, dz. cyt., s. 117.

W Czerwińsku malowidła ścienne zachowały się także w klasztorze. W dawnym refektarzu sklepienie ozdobiła wić roślinna, zaś w pobliżu wejścia zlokalizowano wizerunek św. Krzysztofa (nr kat. 3), jednego z Czternastu Wspomożycieli i patrona dobrej śmierci[24]. Przedstawieniem mogło więc pełnić funkcje apotropaiczne, chroniąc gromadzących się w refektarzu zakonników przed złymi mocami oraz nagłą i niespodziewaną śmiercią, jednocześnie przypominając o roli modlitwy indywidualnej do świętych wspomożycieli. Św. Krzysztof należał do najpopularniejszych świętych w ikonografii późnego średniowiecza[25], o czym w Polsce może świadczyć pojawienie się w XV w. jego legendy spisanej w języku polskim[26]. Mogło to także mieć wpływ na rozpowszechnienie jego przedstawień.

Wyjątkowe jest znaczenie zespołu malowideł w kamienicach warszawskich. Nie tyle nawet ze względów artystycznych czy ikonograficznych, ale głównie jako świadectwa dekorowania malowidłami wnętrz świeckich w siedzibach mieszczańskich. Ich odkrycie podczas powojennej odbudowy Starego Miasta było zupełnym zaskoczeniem, bo już w 1927 r. odsłonięto malowidła z fragmentem sceny Zwiastowania w jednym z wnętrz Curia Minor zamku warszawskiego. Była to jednak budowla wchodząca w skład kompleksu rezydencji książęcej. Tymczasem malowidła w kamienicach świadczą o znacznie szerszym zasięgu społecznym tego rodzaju kosztownych dekoracji w domostwach mieszkańców Mazowsza.

Malowidła w kamienicach warszawskich reprezentują stosunkowo szerokie spektrum tematów. Wszystkie trzymają się ikonografii religijnej. Do ciekawszych należy z pewnością zaliczyć przedstawienie Pokłonu Trzech Króli w kamienicy przy Rynku Starego Miasta 20 (nr kat. 9). Słabo dziś widocznej Marii z Dzieciątkiem, tronującej po lewej stronie, składa dary klęczący przy niej w pokłonie jeden z królów, dwaj pozostali stoją zaś w pewnym oddaleniu. Za nimi widoczna jest ciasno zbita grupa pieszych i jeźdźców z królewskiego orszaku oraz rozciągający się szeroko pejzaż miejski w tle z sylwetkami wież kościelnych i bryłą zamku. Przedstawienie wypełnia płytką niszę osadzoną w ostrołuku, gdzie mieści się wyobrażenie Veraikonu adorowanego przez grupę aniołów, z pewnością innego niż Pokłon, znacznie słabszego pędzla. Obecność dwóch przedstawień Veraikonu wśród kilku zachowanych przykładów polichromii gotyckich na Mazowszu – w kamienicy przy Rynku w Warszawie i w kościele w Sierpcu – uznać trzeba za świadectwo popularności samego tematu.

Do tematów popularnych w późnym średniowieczu zalicza się także przedstawienia św. Jerzego. Jego dość uproszczony wizerunek ozdobił także sień w kamienicy przy Rynku Starego Miasta 12 (nr kat. 7). Przedstawienia patrona rycerstwa pojawiały się zwykle w fundacjach przedstawicieli tego stanu, takich jak oratorium św. Jakuba Apostoła w Lądzie nad Wartą[27]. Wizerunek św. Jerzego w kamienicy mieszczańskiej można wprawdzie uznać za wyraz indywidualnej pobożności okazanej osobistemu patronowi nieznanego właściciela kamienicy, ale może być także świadectwem aspiracji do awansu społecznego.

Szczególną czcią, nie tylko w późnym średniowieczu, darzono Matkę Boską – Matkę Miłosierdzia. Świadczy o tym obecność jej przedstawień w gotyckim malarstwie ściennym na Mazowszu, gdzie występuje aż siedmiokrotnie, zwykle w bardziej rozbudowanych konfiguracjach ikonograficznych. Tylko raz, w kamienicy przy Rynku Starego Miasta 17, zaprezentowano ją samodzielnie, jako tronującą królową z Dzieciątkiem na kolanach – w ujęciu najbardziej rozpowszechnionym (nr kat. 8). To wdzięczne wyobrażenie cechuje rys surowej prostoty. Podobnie

24 H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann, dz. cyt., s. 76–77.

25 Wizerunek św. Krzysztofa miał się znajdować również w nawie kościoła Ducha Świętego w Sierpcu, niezachowany – T. Kowalski, dz. cyt., s. 120–121.

26 A. Karłowska-Kamzowa, *Wielkopolska*, dz. cyt., s. 115.

27 P. Mrozowski, *Wątki polityczne i dworskie w programie malowideł ściennych w oratorium św. Jakuba Apostoła w klasztorze cysterskim w Lądzie*, w: *Lenda medii aevi. Średniowieczne zabytki dawnego opactwa w Lądzie – nowe odkrycia, najnowsze badania*, red. J. Nowiński, Ląd–Poznań–Warszawa 2015, s. 90–94.

il. 5. *Ostatnia Wieczerza*, 1519–1539, kościół pw. Ducha Świętego w Sierpcu, fot. Julia Mrozowska

zresztą jak wizerunek jeszcze jednej orędowniczki – św. Doroty, w kamienicy przy Rynku Starego Miasta 8 (nr kat. 6).

O ile funkcje ideowe polichromii o tematyce religijnej w przestrzeni sakralnej nie budzą wątpliwości, o tyle ich obecność we wnętrzach świeckich nie jest jednoznaczna i wymaga komentarza. W przypadku Zwiastowania w pomieszczeniu Curia Minor zamku chodziło zapewne w głównej mierze o cele dewocyjne, ale funkcje malowideł w kamienicach warszawskich były bardziej złożone. Polichromie te odnaleziono w dolnych, przyziemnych pomieszczeniach, które najpewniej funkcjonowały jako sień. Malowidła mogły tam pełnić – i najpewniej pełniły – funkcje dewocyjne, zaś ich powstanie łączyło się z potrzebą zapewnienia w domu miejsca prywatnej modlitwy co – jak podkreślała Alicja Karłowska-Kamzowa – mogło świadczyć o pobożności mieszkańców[28]. Jednocześnie malowidła były manifestacją nie tylko uczuć religijnych, ale też zamożności mieszkańców, czego świadectwo stanowią liczne przykłady malowideł gotyckich w kamienicach bogatego Torunia[29]. Mogły wszakże pełnić też funkcje apotropaiczne, na co zdaje się wskazywać ich lokalizacja w sieni, a zatem w pobliżu wejścia[30]. Być może ta funkcja była czynnikiem decydującym w większym stopniu o powstawaniu tego rodzaju dekoracji. Wierzono głęboko, że obecność świętych wizerunków ma moc ochronną – odpędza zło i wszelkie niebezpieczeństwo od domu i jego mieszkańców.

Zachowane w niewielkiej liczbie zabytki gotyckiego malarstwa ściennego nie dają z całą pewnością pełnego obrazu dokonań Mazowsza w tej sferze produkcji artystycznej. Są jednak warte podsumowania i kilku wniosków. Wszystkie malowidła pochodzą z XV w. i utrzymane są w języku form właściwych czasom ich powstania: począwszy od gotyku międzynarodowego po gotyk późny charakteryzujący się indywidualizacją języka stylowego. Ich stan zachowania utrudnia zwykle dokładniejszą analizę formalną – zachowały się bowiem głównie wykreślone ciemną linią kontury, wypełnione znacznie słabiej zachowaną płaską plamą barwną. Pozbawione są zatem walorów światłocieniowych. Uwagę zwraca jednak kilku realizacji, które wyróżniają się jakością artystyczną.

Należy do nich zaliczyć Pietę w Czerwińsku (nr kat. 1) – rzadki na Mazowszu przykład dzieła, w którym dostrzegamy wyraźnie oddziaływanie gotyku międzynarodowego, może nieco zapóźnione około 1430–1440 r., jak datuje się malowi-

28 A. Karłowska-Kamzowa, *Wielkopolska*, dz. cyt., s. 117.

29 M. Jakubek-Raczkowska, J. Raczkowski, *Średniowieczne malarstwo ścienne w kamienicach mieszczańskich w Toruniu. Najnowsze odkrycia*, „Rocznik Toruński" 2017, t. 44, s. 169.

30 O funkcjach apotropaicznych – zob. J. Reichel, *Kamienne apotropaiczne rzeźby w architekturze Krakowa*, „Przegląd Geologiczny" 2014, nr 3, t. 62, s. 156–162; P. Duma, *Magia ochronna przeciw czarownicom, złemu urokowi oraz inne środki apotropaiczne w świetle znalezisk archeologicznych w Europie*, w: „Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym" 2020, nr 2, t. 53, s. 67–81.

il. 6. *Zwiastowanie*, ok. 1475, Curia Minor – zespół budynków Zamku Królewskiego w Warszawie (niezachowane), źródło: M. Walicki, *Fragment gotyckich malowideł ściennych w Zamku Warszawskim, w: Studia do dziejów sztuki w Polsce*, t. II, Warszawa 1930

dło, ale wciąż czytelne: Maria, trzymająca na kolanach smukłe ciało Chrystusa, charakteryzuje się wydłużonymi proporcjami ciała, zaś draperie jej maforionu oraz sukni cechuje miękki, melodyjny układ fałdów, swoisty dla stylu międzynarodowego. Kompozycyjnie jest może nieco usztywniona, a przez to prowincjonalna, ale nawiązania do konwencji stylowej około 1400 r. są wyraźne. Podobnie jak w przypadku tronującej Marii z Dzieciątkiem w warszawskiej kamienicy przy Rynku Starego Miasta 17 (nr kat. 8), datowanej zwykle zbyt późno – na lata około 1500. Przy całej prostocie układu draperii wdzięczny zarys oblicza Marii o dziewczęco wydatnym policzku wskazuje, że malowidło nie mogło powstać później niż około roku 1440 r.

Na uwagę zasługuje przedstawienie Rodziny Marii w Czerwińsku (nr kat. 2), choć wyjątkowo zły stan zachowania uniemożliwia jego wnikliwszą ocenę. Jest jednak z pewnością interesującym przykładem poprawnie skomponowanej sceny wielofiguralnej, zamkniętej w iluzyjnej przestrzeni obramienia architektonicznego. Podkreślić należy swobodną naturalność ujęcia postaci i typową dla późnego gotyku narracyjność sceny. Mimo daleko posuniętej destrukcji, sprawność kompozycji należy docenić także w scenie Pokłonu Trzech Króli w warszawskiej kamienicy przy Rynku Starego Miasta 20, zwracającej uwagę rozbudowanym pejzażem miejskim w tle. Śmiało zarysowany, choć szczątkowo zachowany krajobraz zwraca też uwagę w przedstawieniach Ukrzyżowania oraz św. Hieronima w Sierpcu. Malowidła sierpskie reprezentują nierówny poziom artystyczny: niektóre partie, jak na przykład grupa Deesis, są dość prowincjonalne, większość jednak cechuje poprawność form, a kilka przedstawień wyróżnia się dobrym poziomem. Na uwagę zasługuje z pewnością scena Ostatniej Wieczerzy o dynamicznej, dobrze rozplanowanej kompozycji, w której malarzowi udało się poprawnie uwzględnić stosunki przestrzenne, a o jego talencie świadczy brawurowe ujęcie przedstawionych od tyłu apostołów.

Z pewnością pod względem formalnym najbardziej dojrzałym artystycznie było Zwiastowanie w zamkowej Curia Minor w Warszawie (nr kat. 5), co wynikało pewnie z charakteru fundacji, której inicjatora upatrywać należy w kręgu rodziny książęcej. Michał Walicki w malowidle tym dostrzegał cechy malarstwa rozwijanego w ostatnich dekadach XV w. w czeskiej Pradze[31]. Cechuje je biegłość, a nawet delikatność konturu oraz wyrafinowane użycie walorów światłocieniowych.

Nie są znani malarze zatrudnieni przy tworzeniu zachowanych malowideł ściennych na Mazowszu. Można tylko z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, że wywodzili się ze środowisk miejscowych. Może z wyjątkiem twórcy Zwiastowania w Curia Minor. Dostrzeżone przez Walickiego w tym przedstawieniu relacje artystyczne wskazują na malarza wywodzącego się spoza Mazowsza, a w każdym razie znającego malarstwo ścienne w innych regionach Europy. Pozostałe realizacje zarówno w Czerwińsku i Sierpcu, jak też w kamienicach warszawskich były zapewne dziełem malarzy miejscowych. Ich działalność na Mazowszu potwierdzają źródła pisane: w Warszawie warsztaty malarskie notowane były od 1428 r., przez XV w. i stulecie następne[32]. Zróżnicowanie malowideł w kamienicach warszawskich wskazuje na aktywność kilku pracowni. Podobnie w Sierpcu: różnice zdają się świadczyć o pracy przynajmniej dwóch warsztatów sprowadzonych z Warszawy lub Płocka, gdzie działalność miejscowych malarzy odnotowano w 1533 r.[33], wreszcie z Torunia, do którego z Sierpca było równie blisko.

Prawie nic nie wiadomo o fundatorach malowideł. Można tylko stwierdzić, że wywodzili się z czterech różnych grup społecznych: z otoczenia lub nawet z rodziny książęcej, ze środowisk zakonnych, zamożnej szlachty oraz mieszczan warszawskich. Osobie z kręgu rodziny panującej należy przypisać fundację Zwiastowania z dawnego Dworu Mniejszego (nr kat. 5). Nie zachowały się wprawdzie źródła,

31 Zdaniem Walickiego nawiązywało ono także do malowideł w Forchheim – M. Walicki, dz. cyt., s. 86.

32 E. Koczorowska-Pielińska, *Rzemiosło Starej i Nowej Warszawy do 1525 r.*, w: *Z dziejów rzemiosła warszawskiego*, red. B. Grochulska, W. Pruss, Warszawa 1983, s. 68–70.

33 S. Szymański, dz. cyt., s. 5.

które pozwoliłyby wskazać konkretne osoby zaangażowane w powstanie malowidła, ale nie ulega wątpliwości, że zleceniodawca należał do otoczenia książęcego, co wiązało się z lepszymi możliwościami pozyskiwania cieszącego się renomą warsztatu. Warto zwrócić uwagę, że malowidło to jedyne znane świadectwo tego rodzaju fundacji książęcej. Z pewnością jednak nie było ono w swoim czasie wyjątkiem[34].

Malowidła w Czerwińsku (nr kat. 1–3) to zapewne fundacje miejscowych kanoników, być może sumptem całej wspólnoty z woli opatów, choć przedstawienie Rodziny Marii powstało raczej indywidualnym kosztem jednego z kanoników. Na Mazowszu malowidła te to jedyny ocalały przykład tego rodzaju dekoracji w świątyniach i wnętrzach klasztornych. Bez wątpienia w średniowieczu nie stanowiły wyjątków.

il. 7. *Madonna z Dzieciątkiem*, przed 1450, kamienica przy Rynku Starego Miasta 17 w Warszawie, fot. Julia Mrozowska

Fundacją szlachecką były malowidła w kościele szpitalnym w Sierpcu sprawione sumptem właścicieli miasta – Prawdziców z Gulczewa, którzy od końca XV w. używali nazwiska Sierpskich. Na ścianie wschodniej prezbiterium, nieco powyżej okna, zachował się słabo czytelny fragment dekoracji, w której daje się rozpoznać dolny fragment herbu Prawdzic Sierpskich[35]. Należeli oni do elity szlacheckiej północnego Mazowsza. Byli mocno związani zarówno z samym miastem, jak i z całym regionem, a jako właściciele największej fortuny w tej części Mazowsza, odgrywali ważną rolę polityczną, początkowo lokalną, a w XVI w. także w Koronie. Wśród czynnych na przełomie XV i XVI stulecia przedstawicieli rodziny, którzy zasłynęli z dobrego gospodarowania i umiejętności powiększania majątku, należy wymienić Feliksa, podkomorzego płockiego i jego syna Andrzeja, który karierę polityczną uwieńczył urzędem wojewody rawskiego. Miał on dwóch braci stanu duchownego: Mikołaja, kanonika płockiego i łowickiego, oraz Jana[36]. To zapewne z którymś z nich łączyć należy fundację polichromii w Sierpcu i sformułowanie jej programu.

Wreszcie mieszczanie warszawscy. Nie znamy ich nazwisk, ale skoro mieszkali w kamienicach zlokalizowanych przy rynku, należeli na pewno do patrycjatu. Polichromie w kamienicach warszawskich stanowią ważny punkt odniesienia w dyskusji o mazowieckim dziedzictwie artystycznym, świadczą bowiem o rozpowszechnieniu tego rodzaju dekoracji. Malowideł ściennych w siedzibach mieszczan, nie tylko warszawskich, było z pewnością więcej.

Mazowsze uważane jest za dzielnicę, w której słabo rozwijało się życie artystyczne w późnym średniowieczu. Nie jest to ocena bezzasadna – artystyczne opóźnienie Mazowsza względem innych dzielnic Polski, zwłaszcza Małopolski, ale też Wielkopolski, jest widoczne. Malowidła ścienne wskazują, że działalnością fundacyjną zajmowali się tu nie tylko przedstawiciele najwyższej elity – książęta i możnowładcy – ale również mieszczanie warszawscy. Jeśli dekoracjami malarskimi zdobiono kamienice mieszczańskie, można z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, że były one obecne w rezydencjach książęcych oraz siedzibach zamożnej szlachty. Podobnie malowidła z Sierpca – ich obecność w skromnym kościele szpitalnym świadczy, że tego rodzaju dekoracje zdobiły także inne, bardziej znamienite świątynie – kolegiackie i klasztorne. Każe to z innej perspektywy oceniać dziedzictwo artystyczne średniowiecznego Mazowsza.

Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dr Romany Rupiewicz.

34 Choć trzeba zwrócić uwagę, że dokonania fundacyjne książąt mazowieckich na przełomie XV i XVI w. nie były szczególnie imponujące – zob. P. Mrozowski, *Fundacje artystyczne książąt mazowieckich u schyłku średniowiecza (1450–1526)*, „Rocznik Warszawski" 1985, t. 18, s. 5–22.

35 T. Kowalski, dz. cyt., s. 112.

36 Tamże, s. 112.

KATALOG

W katalogu zestawiono wszystkie znane zabytki gotyckiego malarstwa ściennego na Mazowszu, zachowane i znane z dokumentacji ikonograficznej, omówione w porządku alfabetycznym nazw miejscowości, w których są zlokalizowane, a następnie – w kolejności chronologicznej czasu ich powstania. Informacje zaprezentowano w następującym porządku:

- nr porządkowy,
- MIEJSCOWOŚĆ, miejsce przechowywania malowideł,
- **nazwa przedstawienia**, szczegółowa lokalizacja, datowanie,
- skrócony opis; ewentualne wymiary,
- historia i konserwacje,
- literatura, w układzie chronologicznym, w zapisie skróconym, którego rozwiązanie zamieszczono na końcu Katalogu.

Nr 1
CZERWIŃSK nad Wisłą, kościół pw. Zwiastowania Panny Marii, dawniej kanoników regularnych.
Pieta, kaplica Ukrzyżowania, wschodnie zamknięcie nawy południowej, około 1430–1440.
Maria siedząca na długiej ławie, delikatnie zwrócona w lewo, w jasnej sukni i ciemnym maforionie. Na kolanach trzyma nagie ciało Jezusa o biodrach przysłoniętych perizonium. Przedstawienie ujęte zostało czerwoną, prostokątną ramą. Wymiary: 1,20 x 0,95 m.
Malowidło odsłonięte w 1935 r., na ścianie wschodniej kaplicy. W 1953 r. Konstanty Tiunin przeprowadził konserwację i transfer polichromii na ścianę północną.
Lit.: Dąbrowski 1951; Katalog zabytków 1979, s. 7–34; Karłowska-Kamzowa 1984; Lubryczyńska 2002; Kozarzewski 2002; Domasłowski 2004.

Nr 2
CZERWIŃSK nad Wisłą, kościół pw. Zwiastowania Panny Marii, dawniej kanoników regularnych.
Rodzina Marii, kaplica Boleści Marii, wschodnie zamknięcie nawy północnej, koniec XV w. (dotychczasowe datowanie: na 1475–1500).
Tronująca Matka Boska z Dzieciątkiem, po jej obu stronach para kobiet z dwójką i czwórką dzieci, pomiędzy nimi dwóch mężczyzn podtrzymujących banderole. W prawym dolnym rogu – klęczący fundator z banderolą w złożonych dłoniach. Całość ujęta obramieniem.
Wymiary: 1,85 x 1,80 m.
Konserwowane w latach 1955–1957.
Lit.: Dąbrowski 1951; Katalog zabytków 1979, s. 7–34; Karłowska-Kamzowa 1984; Lubryczyńska 2002; Kozarzewski 2002; Domasłowski 2004.

Nr 3
CZERWIŃSK nad Wisłą, klasztor Salezjanów, ongiś kanoników regularnych.
Święty Krzysztof – dawny refektarz, na ścianie północnej, w pobliżu wejścia, około 1500.
Wić roślinna – dawny refektarz, sklepienie, po 1500.
Św. Krzysztof stojący w długiej, ciemnej szacie, wsparty prawą ręką na długiej lasce w kształcie młodego drzewka. Na jego lewym ramieniu Jezus w postaci dziecka, z nimbem wokół głowy. Wić roślinna w formie stylizowanych, wyschniętych liści.
Wymiary: 1,86 x 1,06 m.
Malowidło odkryte i konserwowane w latach 1928–1930.
Lit.: Dąbrowski 1951; Katalog zabytków 1979, s. 7–34; Karłowska-Kamzowa 1984; Lubryczyńska 2002; Domasłowski 2004.

Nr 4
SIERPC, kościół filialny pw. Ducha Świętego, pierwotnie szpitalny.
Veraikon, Bóg Ojciec, Ukrzyżowanie – prezbiterium, strefa górna, ściana wschodnia; **Deesis** – ściana północna; **św. Hieronim i Strącenie do piekieł** – ściana południowa.
Salvator Mundi i św. Katarzyna Aleksandryjska – nisze, ściana wschodnia prezbiterium.
Ostatnia Wieczerza – ściana północna, nisza w strefie dolnej, w narożu ze ścianą wschodnią.
Św. Apolonia z Aleksandrii i niezidentyfikowana święta – ściana południowa, rozglifienie okna. Malowidła datowane na lata 1519–1539.
Na osi ściany wschodniej, w rozglifieniu okna – Veraikon podtrzymywany przez parę aniołów. Poniżej – źle zachowane fragmenty banderoli z nieczytelną minuskułą gotycką. Na prawo, po stronie północnej – Bóg Ojciec tronujący na długiej ławie z oparciem, w obfitej, błękitnej sukni oraz jasnoczerwonym płaszczu spiętym pod szyją. Prawa dłoń uniesiona w geście błogosławieństwa, w lewej – złoty glob. Na lewo, po stronie południowej ściany wschodniej – Grupa Ukrzyżowania. Chrystus rozpięty na krzyżu, pochylony w lewo. Pod krzyżem, po lewej – Matka Boska w ciemnobrunatnej sukni z jasną chustą na głowie. Po drugiej stronie – św. Jan w ciemnobrązowej tunice z prawą dłonią lekko uniesioną ku górze i wzrokiem skierowanym na Ukrzyżowanego. W tle – panorama miejska.
W górnej strefie ściany północnej – grupa Deesis: siedzący frontalnie Chrystus o nagim torsie, w ciemnobordowym płaszczu na ramionach spiętym pod szyją; na biodrach przepaska. Zgięte w łokciach ręce uniesione do góry. Na dłoniach i torsie ślady po ukrzyżowaniu. Głowa otoczona nimbem. Przy głowie – miecz i lilia. Chrystusowi towarzyszą: Maria po lewej i św. Jan Chrzciciel po prawej. Matka Boża skierowana w stronę Chrystusa, ubrana w czerwoną suknię i niebieski płaszcz. Jan Chrzciciel, ubrany w brązowe szaty, zwraca się ku Chrystusowi gestem złożonych do modlitwy dłoni. Jego głowę otacza nimb. Po prawej stronie, w narożu za ścianą wschodnią – fragment przedstawienia Lewiatana: dużego zwierzokształtnego potwora z szeroko rozwartą paszczą. W tle po lewej – fragment zabudowy miejskiej.
W górnej strefie ściany południowej, w narożu za ścianą wschodnią – św. Hieronim ze Strydonu: starszy mężczyzna w białej, krótkiej szacie. Klęczy zwrócony w lewo, w kierunku sceny Ukrzyżowania na ścianie wschodniej. Prawą ręką, w której trzyma kamień, uderza się w pierś, lewą wyciąga przed siebie. W tle – panorama miejska i roślinność. Dalej na prawo, po drugiej stronie okna – Strącenie do piekieł: nagie ciała potępieńców opadające dramatycznie ku dołowi.
Na ścianie wschodniej, w niszy po lewej stronie – Salvator Mundi: stojący Chrystus ubrany w długą, ugrową tunikę i w narzucony na ramiona płaszcz tego samego koloru, z lewą stopą wysuniętą do przodu. Prawa ręka uniesiona lekko w geście błogosławieństwa. W lewej złoty glob.
Na ścianie wschodniej, w niszy po lewej stronie – św. Katarzyna z Aleksandrii: młoda kobieta, stojąca frontalnie, w długiej tunice ozdobionej motywem kwiatowym oraz w jasnozielony płaszcz. Głowę okalają długie włosy i nimb. Przy prawej nodze jej atrybut – połamane koło. Tło w górnej części błękitne, w dolnej – ciemnobeżowe.
Na ścianie północnej, w niszy przy narożniku za ścianą wschodnią – Ostatnia Wieczerza: przy długim stole zasiadają wokół apostołowie, wśród których wyróżnia się siedzący na środku Jezus, odziany w beżową szatę, z lekko pochyloną na prawe ramię głową. Na jego kolanach zasiada św. Jan. Czterej apostołowie zasiadający po tej samej stronie stołu, co Jezus, wyróżnieni nimbami. Po przeciwnej stronie stołu zasiada siedmiu apostołów; na wprost Jezusa – Judasz, sięgający lewą ręką do misy, do której rękę wyciąga także Zbawiciel.
Na ścianie południowej, w glifie okna – dekoracja ornamentalna w górnej części, poniżej – dwie święte męczennice: po lewej św. Apolonia z Aleksandrii – młoda

kobieta w czerwonej sukni i błękitnym płaszczu. W dłoniach trzyma swój atrybut w postaci kleszczów. Po drugiej stronie postać świętej niezidentyfikowanej, odzianej w czerwoną suknię oraz narzucony na ramiona, intensywnie niebieski płaszcz.
Malowidła odkryte podczas prac badawczych w 1958 r., kilkakrotnie poddane konserwacji, najnowsza w latach 1998–2001. Niedające się zidentyfikować ślady w polichromiach, także w nawie.
Lit.: Szymański 1959; Bursze i Szymański 1960, Katalog zabytków 1971, s. 17–26; Karłowska-Kamzowa 1984; Kowalski 2015.

Nr 5
WARSZAWA, Curia Minor, budynek w północnym skrzydle zespołu zamkowego.
Zwiastowanie fragment, lokalizacja nieustalona, około 1475.
Archanioł Gabriel zwrócony w lewo, w kierunku niezachowanego przedstawienia Marii, przyklękający w lekkim pokłonie. Jego głowę w nimbie okalają krótkie, jasne, kręcone włosy. Twarz o wyrazistych rysach: ostry, wąski nos, zwężone oczy. Dłonie złożone w geście modlitwy. Postać odziana w proste, jasne szaty. W tle widoczna ciemnozielona kotara.
Malowidła odkryte i odsłonięte w 1927 r. Zadokumentowane. Zniszczone wraz z budynkiem podczas II wojny światowej. Zachowana dokumentacja ikonograficzna.
Lit.: Walicki 1930; Karłowska-Kamzowa 1984; Karłowska-Kamzowa 2004.

Nr 6
WARSZAWA, kamienica Rynek Starego Miasta 8.
Święta Dorota, pomieszczenie przyziemia, początek XVI w.
Święta w całej postaci, w długiej suknie i płaszczu, z koszykiem w prawej ręce. Twarz o uproszczonych rysach z wydatnym nosem i dużymi, płytko osadzonymi oczami.
Malowidło odkryte w 1949 r. uległo zniszczeniu w roku 1952.
Lit.: Dąbrowski 1953; Karłowska-Kamzowa 1984; Zdziarska 1985; Katalog zabytków 1993; Karłowska-Kamzowa 2004; Koczorowska, Kozarzewski, Kułakowska, Zalewska.

Nr 7
WARSZAWA, kamienica Rynek Starego Miasta 12.
Święty Jerzy, pomieszczenie przyziemia, około 1450.
Św. Jerzy w zbroi, dosiadający konia, przedstawiony z profilu. W dłoni trzyma kopię, którą kieruje w dół, w stronę smoka wijącego się u nóg konia. Na lewym ramieniu – tarcza.
Malowidło o wymiarach 2,5 x 3 m; powierzchnia 2,5 m^2.
Odkryte w 1952 r., poddane częściowo konserwacji, uległo zniszczeniu wskutek zawalenia ściany.
Lit.: Dąbrowski 1953; Karłowska-Kamzowa 1984; Zdziarska 1985; Katalog zabytków 1993; Karłowska-Kamzowa 2004; Koczorowska, Kozarzewski, Kułakowska, Zalewska.

Nr 8
WARSZAWA, kamienica Rynek Starego Miasta 17.
Maria z Dzieciątkiem, pomieszczenie przyziemia, przed 1450.
Maria zasiadająca na tronie o bokach zdobionych architektoniczne, z odzianym w sukienkę Dzieciątkiem stojącym na jej kolanach. Maria w sukni i płaszczu na ramionach. Na głowie korona z wysokimi kwiatonami. Głowy Marii i Dzieciątka w nimbach.
Wymiary malowidła: 1,45 x 0,7 x 0,3 m.
Malowidło odkryte w 1950 r., poddane konserwacji, w 1953 r. przeniesione do kamienicy Rynek Starego Miasta 40, w zespole budynków Muzeum Historii Warszawy.

Lit.: Dąbrowski 1953; Karłowska-Kamzowa 1984; Zdziarska 1985; Katalog zabytków 1993; Karłowska-Kamzowa 2004; Koczorowska, Kozarzewski, Kułakowska, Zalewska.

Nr 9
WARSZAWA, kamienica Rynek Starego Miasta 20.
Pokłon Trzech Króli i Veraikon, sień kamienicy, 1475–1500.
Malowidła zamknięte w dwupłaszczyznowej niszy: głębszej, zamkniętej trzema ostrołukami i zewnętrznej – ostrołukowej. W głębszej – Pokłon Trzech Króli, w dolnej części niemal nieczytelny. Na pierwszym planie trzej królowie: z lewej władca w momencie składania darów, pochyla się przyklękając w lewą stronę, gdzie pierwotnie znajdywał się wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Pozostali królowie w pewnym oddaleniu, słabo widoczni, z prawej wyróżniony wysoką, bogato zdobioną koroną na głowie. Na drugim planie orszak królewski: po prawej – piesi, po lewej – konni. W tle – panorama miejska z wyróżniającym się w prawej części zamkiem oraz kościołem po lewej. W ostrołuku powyżej – Veraikon: kwadratowa chusta z wizerunkiem twarzy Chrystusa w nimbie. Po obu stronach dwie pary aniołów: dwaj stoją ze złożonymi dłońmi, dwaj klęczą.
Malowidła odkryte w 1948 r., poddane pracom konserwatorskim w latach 1948–1951, obecnie pomieszczenie wejściowe do Muzeum Literatury przy Rynku Starego Miasta 20.
Lit.: Dąbrowski 1953, Karłowska-Kamzowa 1984; Zdziarska 1985; Katalog zabytków 1993; Karłowska-Kamzowa 2004; Koczorowska, Kozarzewski, Kułakowska, Zalewska.

WYKAZ SKRÓTÓW

- **Bursze, Szymański 1960** – J. Bursze, S. Szymański, *Malowidła w kościele św. Ducha w Sierpcu*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1960, nr 1, t. 22, s. 104–107.
- **Dąbrowski 1951 –** K. Dąbrowski, *Konserwacja malowideł ściennych w Czerwińsku: odkrycie romańskiej polichromii*, „Ochrona Zabytków" 1951, 4/3–4 (14–15), s. 127–132.
- **Dąbrowski 1953** – K. Dąbrowski, *Konserwacja polichromii warszawskich*, „Ochrona Zabytków" 1953, 6/2–3, s. 132–141.
- **Domasłowski 2004** – J. Domasłowski, *Czerwińsk*, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce, t. 2: Katalog zabytków*, red. K. Secomska, A. Labuda, Warszawa 2004, s. 29–30.
- **Karłowska-Kamzowa 1984** – A. Karłowska-Kamzowa, *Wielkopolska i Polska centralna*, w: J. Domasłowski, A. Karłowska-Kamzowa, M. Kornecki, H. Małkiewiczówna, *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1984, s. 111–120.
- **Karłowska-Kamzowa 2004** – A. Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo ścienne w Wielkopolsce, na Kujawach i Mazowszu*, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce, t. 1: Synteza*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 111–116.
- **Katalog zabytków 1979** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10, zeszyt 16: *Płońsk i okolice*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, T. Mroczko, Warszawa 1979, s. 7–34.
- **Katalog zabytków 1993 –** *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 11: *Miasto Warszawa*, red. J. Z. Łoziński, A. Rottermund, cz. 1: Stare Miasto, Warszawa 1993.
- **Katalog zabytków 1971 –** *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10, zeszyt 23: *Powiat sierpecki*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, Warszawa 1971, s. 17–26.
- **Koczorowska, Kozarzewski, Kułakowska, Zalewska 2019** – M. Koczorowska, M. Kozarzewski, D. Kułakowska, K. Zalewska, *Madonna tronująca z Dzieciątkiem z kamienicy Rynek Starego Miasta 40*, https://muzeumwarszawy.pl/wp-content/uploads/2019/05/8.-madonna.pdf [dostęp 3 IX 2021].
- **Kowalski 2015** – T. Kowalski, *Treści ideowe malowideł ściennych w kościele szpitalnym pw. Ducha Świętego w Sierpcu*, w: *Ziemia Sierpecka – znana i niezna-*

il. 8. *Veraikon oraz Pokłon Trzech Króli*, 3 ćwierćwiecze XV w., kamienica przy Rynku Starego Miasta 20 w Warszawie, źródło: http://muzeumliteratury.pl/fresk-w-hallu-muzeum-literatury-im-a-mickiewicza/

na. Przewodnik historyczno-krajoznawczy, t. 2, red. Z. Dumowski, Sierpc 2015, s. 97–136.

- **Kozarzewski 2002** – M. Kozarzewski, *Badania i konserwacja malowideł ściennych w kaplicy Ukrzyżowanego w kościele pw. Zwiastowania NP Marii w Czerwińsku*, w: *Od badań do konserwacji. Materiały z konferencji 23–23 października 1998*, Toruń 2002, s. 75–85.
- **Lubryczyńska 2002** – M. Lubryczyńska, *Zespół malowideł ściennych z różnych epok w Bazylice Zwiastowania NP Marii w Czerwińsku. Ocena badań specjalistycznych i prac konserwatorskich przeprowadzonych w apsydzie nawy głównej*, w: *Od badań do konserwacji. Materiały konferencji – Toruń 23–24 października 1998 r.*, Toruń 2002, s. 63–74.
- **Szymański 1959** – S. Szymański, *Nieznane malowidła ścienne XVI w. w Sierpcu*, „Notatki Płockie" 1959, nr 11–12 , s. 2–8.
- **Walicki 1931 –** M. Walicki, *Fragment gotyckich malowideł ściennych w Zamku Warszawskim. Studia do dziejów sztuki w Polsce*, t. 2, Warszawa 1930, s. 85–90.
- **Zdziarska 1985** – R. Zdziarska, *Mieszczańskie malowidła ścienne Starej Warszawy*, „Stolica" 1985, nr 7, s. 4–5.

ELIZEUM

Patrycja Paszkiewicz

il. 1. Elizeum, dawny ogród „Na Książęcem", obecny Park im. Marszałka Edwarda Rydza-Śmigłego, Warszawa, widok zewnętrzny, stan obecny, źródło: http://geoportal.pgi.gov.pl/zrozumiec_ziemie/wycieczki/warszawa_1/dzien_I/punkt_1_5

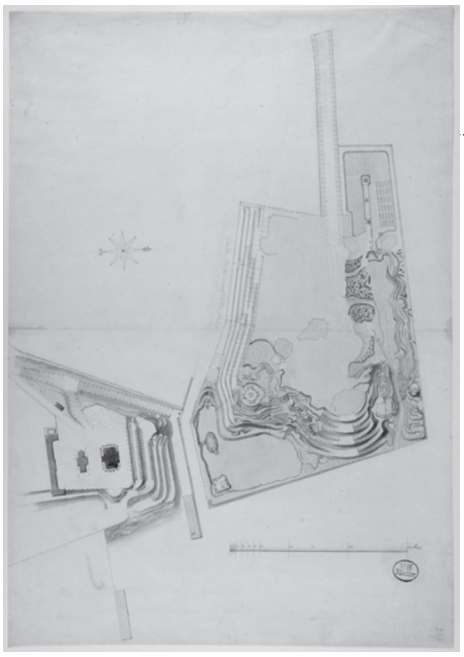
il. 2. Z. Vogel, *Widok pierwszy Ogrodu Xsięcia Poniatowskiego na Solcu*, widok znad stawu na skarpę w ogrodzie „Na Książęcem" (po prawej) oraz na ogród „Na Górze" (po lewej), ok. 1785, kopia fotograficzna zaginionej akwareli, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr CD2582/05, w: C. Krawczyński, *Ogrody Księcia Kazimierza Poniatowskiego*, Polska Akademia Nauk Muzeum Ziemi w Warszawie, s. 4, wyd. internetowe: https://mz.pan.pl/wp-content/uploads/2020/12/Ogrody-Ksi%C4%99cia-Kazimierza-Poniatowskiego-3.pdf

Elizeum to XVIII-wieczna budowla ogrodowa w formie rotundy kopułowej całkowicie ukryta pod ziemią w skarpie ogrodu „Na Książęcem". Jej projektantem był znany architekt Szymon Bogumił Zug (1733–1807), pracujący na zlecenie księcia Kazimierza Poniatowskiego, najstarszego brata króla Stanisława Augusta (il. 1). Jest to obiekt unikatowy w skali europejskiej nie tylko ze względu na usytuowanie pod ziemią, wyjątkową formę architektoniczną i niezwykle bogaty wystrój wnętrza (dziś zachowany fragmentarycznie), ale i nie do końca wyjaśnioną funkcję, jaką pełniło w tym założeniu ogrodowym[1]. Jedna z hipotez mówi o tym, że Elizeum było miejscem, do którego książę Kazimierz Poniatowski zapraszał liczne kochanki, natomiast według drugiej spotykali się tam członkowie loży masońskiej[2].

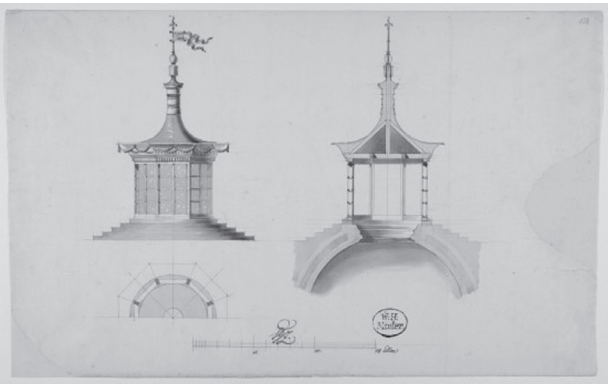
W czasie kiedy powstawało Elizeum, Szymon Bogumił Zug był głównym architektem modnych w Warszawie założeń ogrodowych, służących wypoczynkowi

1 Niniejszy artykuł stanowi nie tylko przedstawienie rezultatów dotychczasowych badań, jest także pogłębionym rozwinięciem analizy formy i funkcji Elizeum. Budowla, mimo niewielkiej stosunkowo skali, doczekała się licznych wzmianek i kilku bardziej szczegółowych opracowań. Najnowszym opracowaniem, porządkującym rozproszone dane, jest publikacja pod redakcją Karola Guttmejera: „Elizeum: podziemny salon księcia dla przyjaciół i pięknych pań" (2016), w której znalazło się kilka artykułów różnych badaczy: Zofii Zielińskiej, Anny Oleńskiej, Anety Bojanowskiej, Andrzeja Wolańskiego, Przemysława Wątroby. Wymienieni autorzy zajęli się opracowaniem faktografii, analizą form i funkcji oraz rekonstrukcją Elizeum. Wcześniej o ogrodzie „Na Książęcem" pisała Wanda Puget-Tomicka (1953, 1998), odnosząc się do dziejów jego powstania i problemów konserwatorskich związanych z jego dalszym utrzymaniem. Opracowanie założenia rezydencjonalnego przedstawiła w roku 2016 Jolanta Putkowska. Marek Kwiatkowski, autor monografii poświęconej twórczości Zuga, jako pierwszy usystematyzował wiedzę na temat historii powstania i kompozycji założenia ogrodowego „Na Książęcem". Ustalenia profesora uzupełniła Marta Topińska, która opracowała projekty Zuga dotyczące grot ogrodowych, zaliczając do nich Elizeum. Z. Zielińska, *Kazimierz Poniatowski (15 IX 1721–13 IV 1800)*, w: *Elizeum: podziemny salon księcia dla przyjaciół i pięknych pań*, red. K. Guttmejer, Warszawa 2016, s. 5–28; A. Oleńska, *„Chciał pan podkomorzy mieć sielankę w naturze". „Na Książęcem" wśród podwarszawskich ogrodów księcia Kazimierza Poniatowskiego*, w: *Elizeum: podziemny salon…*, dz. cyt., s. 29–58; A. Bojanowska, A. Wolański, *Elizeum dla przyjaciół i pięknych pań – devouéou aux Amis, ou aux jolies femmes*, w: *Elizeum: podziemny salon…*, dz. cyt., s. 59–104; P. Wątroba, *Szymon Bogumił Zug (1733–1807) – architekt dworu saskiego w Warszawie*, w: *Elizeum: podziemny salon…*, dz. cyt., s. 105–118; P. Wątroba, *Szymon Bogumił Zug (1733–1807). Katalog rysunków*, w: *Elizeum: podziemny salon…*, dz. cyt., s. 119–149; W. Tomicka, *Ogrody Kazimierza Poniatowskiego w Warszawie*, „Ochrona Zabytków" 1953, nr 4, r. 6, s. 228–239; W. Puget, *Co dalej z ogrodami księcia ex-podkomorzego*, w: *Historyczne centrum Warszawy. Urbanistyka, problemy konserwatorskie. Materiały sesji naukowej, Warszawa 1996*, red. B. Wierzbicka, Warszawa 1998, s. 261–275; J. Putkowska, *Warszawskie rezydencje na przedmieściach i pod miastem w XVI–XVIII wieku*, Warszawa 2016, s. 270–329; M. Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug: architekt polskiego oświecenia*, Warszawa 1971, s. 49–55; M. Topińska, *Groty ogrodowe w założeniach przestrzennych Szymona Bogumiła Zuga*, w: *Arx Felicitatis. Księga ku czci prof. A. Rottermunda w 60. Rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników*, red. J. A. Chrościcki, Warszawa 2001, s. 429–430.

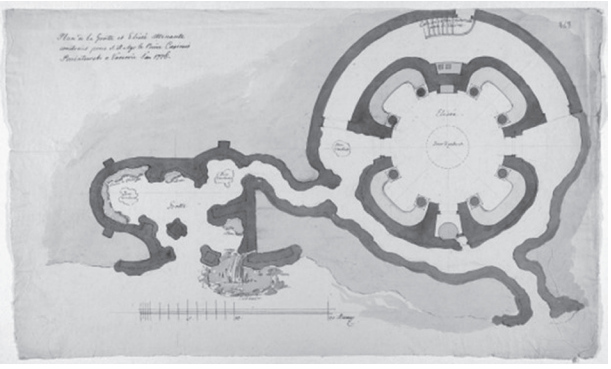
2 O tym, że Elizeum przeznaczone było dla pięknych pań pisali Marek Kwiatkowski, Marta Topińska, Aneta Bojanowska i Andrzej Wolański. Na związki z wolnomularstwem należących do Kazimierza Poniatowskiego rezydencji warszawskich jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę Ludwik Hass, polski historyk i znawca masonerii. Później temat ten poruszył Krzysztof Załęski, a ostatnio także Anna Oleńska. M. Kwiatkowski, *Architektura w latach 1765–1830*, w: *Sztuka Warszawy*, red. M. Karpowicz, Warszawa 1986, s. 196; M. Topińska, dz. cyt., s. 430; A. Bojanowska, A. Wolański, *Elizeum dla przyjaciół i pięknych pań…*, dz. cyt., s. 76; A. Bojanowska, A. Wolański, *Elizeum: podziemny salon księcia dla przyjaciół i pięknych pań*, Warszawa 2016, s. 10, wyd. internetowe: https://zabytki.um.warszawa.pl/sites/zabytki.um.warszawa.pl/files/Elizeum_1.pdf [dostęp 20 III 2020]; L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej. Pierwsze stulecie wolnomularstwa w Warszawie*, Warszawa 1980, s. 214; K. Załęski, *Ogrody wolnomularzy w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku*, „Rocznik Historii Sztuki" 2009, t. 34, s. 99; A. Oleńska, dz. cyt., s. 41.



il. 3. S.B. Zug, *Warszawa. Ogród ks. Kazimierza Poniatowskiego „Na Górze" i „Na Książęcem" – pomiar. Plan ogólny z rzutami przyziemia zabudowań*, 1776–1779, Gabinet Rycin BUW INW. G. R. 115, źródło: http://egr.buw.uw.edu.pl/node/35556



il. 4. S.B. Zug, *Projekt latarni nad Elizeum w ogrodzie księcia Kazimierza Poniatowskiego „Na Książęcem"*, 1776, Gabinet Rycin BUW INW. G. R. 268, źródło: http://egr.buw.uw.edu.pl/node/34423



il. 5. S.B. Zug, *Trzeci projekt Elizeum z grotą w ogrodzie księcia Kazimierza Poniatowskiego „Na Książęcem" w Warszawie*, Rzut przyziemia, 1776, Gabinet Rycin BUW INW. G.R. 137, źródło: http://egr.buw.uw.edu.pl/node/31935

i rozrywce[3]. Jednym ze zleceń był kompleks trzech ogrodów sentymentalnych zaprojektowanych przez niego w latach 70. XVIII w. dla brata królewskiego – księcia Kazimierza Poniatowskiego. Najpierw książę zlecił zaprojektowanie ogrodu „Na Solcu" (1772–1774). Po upływie kilku lat przystąpiono do zagospodarowania terenu położonego naprzeciwko soleckiego założenia, na terenach przyległych do zbocza skarpy. Był to ogród „Na Książęcem" (ok. 1776–1784)[4]. Projekt ten nie został doprowadzony do końca, ponieważ jeszcze w trakcie prac książę zapragnął powiększyć kompleks o trzeci ogród tzw. „Na Górze" (ok. 1779). Zespół ogrodów uwiecznił na dwóch akwarelach Zygmunt Vogel: *Widok pierwszy Ogrodu Xsięcia Poniatowskiego na Solcu* (ok. 1785) (il. 2) oraz *Widok ogrodów księcia Kazimierza Poniatowskiego Na Książęcem II* (po 1786)[5]. Ponadto rozplanowanie ogrodu „Na Książęcem" oraz ogrodu „Na Górze" jest widoczne na zachowanym planie pomiarowym wykonanym przez Szymona Bogumiła Zuga z ok. 1779 r. (il. 3)[6].

Osią układu ogrodu „Na Książęcem" była szeroka aleja, którą zrealizowano jedynie do połowy pierwotnie planowanej długości[7]. Zgodnie z projektem, miała być poprowadzona od bramy przy Nowym Świecie do krawędzi skarpy, czyli do miejsca, gdzie miał stanąć pałac. Ponieważ książę zrezygnował z jego budowy, nie było też sensu dalej wydłużać alei, która „urywała się" nagle przy niezagospodarowanym placu[8]. Wokół tego placu i od strony skarpy Zug zaplanował ogród tarasowy z wijącymi się swobodnie wśród roślinności dróżkami, umożliwiającymi dojście do poszczególnych pawilonów, takich jak: Elizeum, Grota, Domek Imama, Minaret, Karczma, Świątynia Jońska oraz „mały folwarczek" z mleczarnią i gołębnikiem[9]. Z wymienionych obiektów do dziś zachowało się tylko Elizeum, które było centralnym elementem programu założenia ogrodowego „Na Książęcem", stanowiąc jego największą atrakcję[10].

Bogato zdobiona kopułowa rotunda została ukryta pod ziemią w skarpie ogrodu. Z zewnątrz widoczny był jedynie pagórek ukształtowany w formie nieregularnych tarasów, na którego szczycie dawniej wznosiła się latarnia przypominająca chińską altanę (il. 4). Pierwotne wejście do Elizeum prowadziło przez niezachowaną grotę (il. 5). Grota otwierała się na ogród dwoma arkadami utworzonymi ze sztucznych głazów. W wyższej i szerszej arkadzie mieściło się wejście do pieczary o nieregularnym kształcie. Wewnątrz znajdowały się kamienne siedziska i przejście do korytarza, który łączył grotę z okrężnym korytarzem obiegającym centralny salon. Z drugiej, niższej arkady, wypływał strumień wody, który spływał po sztucznym rumowisku skalnym aż do stawu znajdującego się u podnóża skarpy.

3 Architekt pracował głównie dla warszawskiej arystokracji, ponieważ nie udało mu się uzyskać protekcji na dworze królewskim. M. Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug…*, dz. cyt., s. 30; *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku*, red. P. Migasiewicz, H. Osiecka-Samsonowicz, J. Sito, Warszawa 2016, s. 498; P. Wątroba, *Szymon Bogumił Zug (1733–1807) – architekt dworu saskiego w Warszawie*, dz. cyt., s. 106.

4 Od 1992 roku Park im. Marszałka Edwarda Rydza-Śmigłego.

5 Z. Vogel, *Widok pierwszy Ogrodu Xsięcia Poniatowskiego na Solcu*, ok. 1785, kopia fotograficzna zaginionej akwareli, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr CD2582/05; Z. Vogel, *Widok ogrodów księcia Kazimierza Poniatowskiego Na Książęcem II*, po 1786, Muzeum Narodowe w Warszawie, Rys. Pol. 11259 MNW.

6 S.B. Zug, *Warszawa. Ogród ks. Kazimierza Poniatowskiego „Na Górze" i „Na Książęcem" – pomiar. Plan ogólny z rzutami przyziemia zabudowań*, 1776–1779, Gabinet Rycin BUW INW. G. R. 115.

7 Tamże, J.G. Lehmann(?), rytownik J. Bach, *Plan Miasta Warszawy*, 1808–1809, Archiwum Państwowe m.st. Warszawy, Kolekcja I map i planów Warszawy, zesp. 1004/IV, sygn. K I 18.; A. Zakrzewski, *Plan Miasta Stołecznego Warszawy/wymierzony przez Officerów Korpusu Inżenierów w latach 1818 i 1819 i litografowany przez tychże roku 1822*, Warszawa 1822, Biblioteka Narodowa, sygn. ZZK 1 058.

8 L. Majdecki, *Ogrody warszawskie XVIII w.*, w: *Warszawa XVIII wieku*, z. 2, red. J. Kowecki, Warszawa 1973, s. 254; J. Putkowska, dz. cyt., s. 302.

9 S.B. Zug, *Ogrody w Warszawie i jej okolicach, opisane w 1784 roku przez Szymona Zuga; z objaśn. F.M. Sobieszczańskiego napisanemi w 1847 roku*, „Kurier Niedzielny" 1898, nr 26, r. 2, s. 5; M. Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug…*, dz. cyt., s. 52.

10 Przetrwała również podziemna budowla na terenie Muzeum Narodowego. Być może jest to grota znajdująca się pod świątynią jońską albo sala bilardowa pod karczmą. A. Bojanowska, A. Wolański, *Elizeum dla przyjaciół i pięknych pań…*, dz. cyt., s. 99–102.

il. 6. Elizeum, widok na ścianę zachodnią sali centralnej, w górnej części nisz widoczne otwory, przez które światło dzienne docierało do trybun muzycznych na drugiej kondygnacji obejścia, stan obecny, źródło: https://www.portalwarszawski.com.pl/2019/06/23/milosnicy-warszawy-chca-rewitalizacji-elizeum/

Plan Elizeum przypomina zarys czterolistnej koniczyny otoczonej wąskim, biegnącym po okręgu korytarzem. Sala główna jest na planie koła o średnicy 7,5 m i mierzy ok. 8 m wysokości[11]. Do niej otwierają się cztery półkoliste eksedry przypominające w rzucie spłaszczoną literę „C", które dawniej flankowane były parami kolumn o marmoryzowanych trzonach. Dzięki relacji angielskiego podróżnika Williama Coxe'a, który odwiedził Polskę w 1778 r., wiemy, że wewnątrz nisz stały „wygodne kanapy"[12]. Pomiędzy podporami, na wspornikach, umieszczonych było osiem popiersi cesarzy rzymskich (obecnie niezachowane). Zgodnie z planami Zuga przy zachodniej ścianie centralnej sali istniał występ przypominający formą prostokątny kominek, z umieszczoną pośrodku płytką wnęką zakończoną od góry trapezoidalnie. Nie wiadomo, jaka była jego funkcja[13]. Na przeciwległej ścianie Zug zaprojektował niszę. Dziś ona nie istnieje, ponieważ znajduje się tam trzecie wejście do sali, przebite prawdopodobnie na początku wieku XIX[14]. Jej przeznaczenie także jest niejasne[15]. Część badaczy, opierając się na analizie projektów Zuga, na których w niszy widać obiekt o okrągłym kształcie, przypuszcza, że znajdował się tam piec grzewczy obsługiwany z korytarza[16].

Ściany centralnego salonu Elizeum były wewnątrz otynkowane i pokryte malowidłami. Dzięki Coxe'owi wiadomo, że przedstawiały tryumf Bachusa, a także wyobrażenia Sylena, Amora i „zwycięstwa cesarzowej rosyjskiej nad Turkami"[17]. Fragmenty tych malowideł zachowały się do tej pory. Z jednej strony mamy więc w Elizeum freski inspirowane mitologią starożytnego Rzymu. Z drugiej strony w przedstawieniu „zwycięstwa cesarzowej rosyjskiej nad Turkami" widoczny jest wątek politycznej lojalności księcia Poniatowskiego wobec carskiej Rosji.

Salon Elizeum otaczają korytarze sklepione kolebkowo biegnące wokół głównej przestrzeni na dwóch poziomach – górnym i dolnym. Z sali centralnej do dolnego korytarza wchodziło się przez drzwi z ozdobnymi supraportami znajdującymi się pomiędzy wnękami po północnej i południowej stronie sali. Korytarz dolny tworzył obejście wokół centralnego salonu, łącząc się z dwoma kolejnymi korytarzami, z których dłuższy prowadził do sztucznej groty, a krótszy – do wyjścia zlokalizowanego na wprost sadzawki. Obejście zachodnie nazywane było „kredensem",

11 W. Puget, dz. cyt., s. 267.

12 W. Coxe, *Podróż po Polsce 1778*, w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, oprac. W. Zawadzki, t. 1, Warszawa 1963, s. 660.

13 „Analiza techniczna nie potwierdziła tezy o istnieniu paleniska w tym miejscu" A. Bojanowska, A. Wolański, *Elizeum dla przyjaciół i pięknych pań…*, dz. cyt., s. 67.

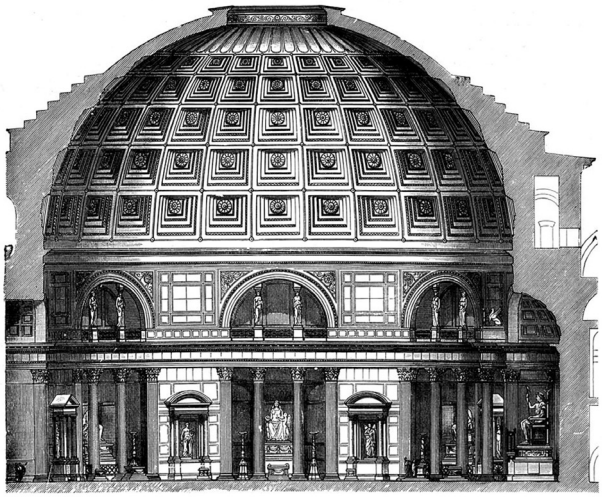
14 *Warsztaty Architektoniczne, Warszawa, 29 kwietnia–19 czerwca 2008 r., Podziemna budowla zw. Elizeum w Parku im. Marszałka Edwarda Rydza Śmigłego d. Na Książęcym, ks. Kazimierza Poniatowskiego Warszawa, ul. Książęca 2*, s. 6, wyd. internetowe: http://warszawa.sarp.org.pl/pliki/Warsztaty_Elizeum.pdf [dostęp 26 II 2020].

15 W. Puget, dz. cyt., s. 268.

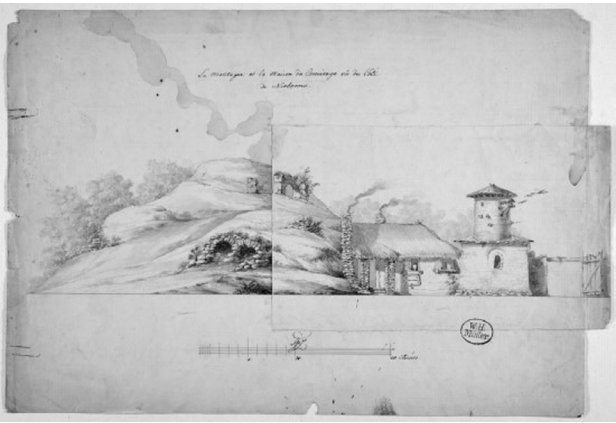
16 *Warsztaty Architektoniczne*, dz. cyt., s. 6.

17 W. Coxe, dz. cyt., s. 660.

il. 7. Ossolin, podziemna kaplica pw. Narodzenia Pana Jezusa zwana Betlejemką, ok. 1690, źródło: http://starachowice.pttk.pl/impr/20090710kamelrajd/448.htm



il. 8. Panteon, Rzym, przekrój; il. z pocz. XX w., źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Panteon_w_Rzymie



il. 9. S.B. Zug, *Nieborów. Park Arkadia Heleny Radziwiłłowej. Sztuczny pagórek i domek dozorcy – projekt. Elewacja frontowa; doklejony wariant z domkiem dozorcy*, proj. niewykonany, ok. 1780, Gabinet Rycin BUW INW. G.R. 6145, źródło: http://egr.buw.uw.edu.pl/node/34490

gdyż tworzyło ciąg komunikacyjny między Elizeum a Domkiem Imama, gdzie znajdowała się kuchnia. Drugą kondygnację obejścia obiegającego podziemną rotundę stanowił korytarz górny tworzący trybuny muzyczne. Dzięki półkolistym otworom, umieszczonym w konchach nisz, do górnego korytarza docierało światło dzienne (il. 6). Podstawowe oświetlenie korytarza górnego i dolnego stanowiły jednak latarnie lub lampy oliwne, o czym świadczą półkoliste zagłębienia w ścianach. Ceglane ściany korytarzy były dawniej pokryte tynkiem, który w obejściu zachodnim miał gładką fakturę, natomiast we wschodnim stanowił imitację skalnej powierzchni. Ślady tej zaprawy zachowały się do naszych czasów. Ściany obejścia zachodniego rozczłonkowane były pilastrami w jednakowych odstępach. Uzupełnienie podziałów architektonicznych stanowiła polichromia, która zachowała się częściowo w górnym korytarzu. Są to pionowe pasy w kolorach: kremowym, żółtym i czerwono-brązowym[18].

Forma zewnętrzna Elizeum w postaci pagórka ukształtowanego z nieregularnie opracowanych tarasów jest równie warta uwagi, co wnętrze. Forma zewnętrzna kontrastowała z bogato opracowanym architektonicznie wnętrzem. To rozwiązanie sprawia wrażenie przypadkowego połączenia dwóch różnych koncepcji – sztucznej groty ogrodowej i centralnej budowli kopułowej. Podobną do warszawskiej strukturę odnajdziemy w kaplicy pw. Narodzenia Pana Jezusa w Ossolinie, tzw. Betlejemce (il. 7). Jest to budowla podziemna o zewnętrznej formie niskiego wzniesienia zwieńczonego latarnią. Dawniej sądzono, że powstała w 1640 r. z fundacji Jerzego Ossolińskiego. Jednak badania Zbigniewa Bani przesunęły datowanie obiektu na około 1690 r., wiążąc jego powstanie z osobą Franciszka Teodora Denhoffa[19]. Kaplica w Ossolinie nawiązuje ideowo do Groty Narodzenia w Bazylice Narodzenia Pańskiego w Betlejem. Jej wnętrze różni się od wnętrza Elizeum, ponieważ ma kształt wąskiej nawy nakrytej sklepieniem kolebkowym. Mimo to w formie zewnętrznej obie budowle wykazują duże podobieństwo. Pagórek mieszczący Betlejemkę otwiera się na zewnątrz pojedynczą arkadą i został zwieńczony latarnią. Podobne rozwiązanie wykorzystał Zug. Do Elizeum wchodziło się dawniej przez grotę, która otwierała się na ogród arkadą. Oba obiekty łączy więc nie tylko idea groty, ale i forma zewnętrzna, jednak ich przeznaczenie było zbyt różne i z tego powodu powiązanie formalne obu budowli ze sobą może budzić uzasadnione wątpliwości.

Pierwowzorem dla sali centralnej Elizeum jest Panteon w Rzymie (il. 8) oraz wzorowany na nim Panteon w Londynie (proj. James Wyatt, 1772)[20]. Wszystkie trzy budowle zostały wzniesione na planie koła i zwieńczone kopułą pokrytą kasetonami z oculusem doświetlającym wnętrze oraz posiadały nisze z rzeźbami poprzedzone kolumnami. Coxe w jednej z relacji ze swoich podróży pisał, że kolumny z Elizeum były „tego samego koloru i układu" jak te w londyńskim Panteonie na Oxford Street[21]. Ponadto wspólną cechą obu obiektów było ich przeznaczenie jako assembly rooms, czyli miejsce spotkań towarzyskich wyższych sfer[22].

Pomimo iż możliwe jest znalezienie analogii porównawczych osobno dla wewnętrznej, jak i zewnętrznej formy Elizeum, trudno wskazać przykład, w którym te dwie struktury zostają ze sobą połączone. Takie połączenie jest widoczne tylko na niezrealizowanym projekcie Zuga z 1780 r. do ogrodu Heleny Radziwiłłowej w Arkadii Nieborowskiej (il. 9)[23]. Przedstawia on ukrytą pod ziemią w sztucznym pagórku centralną budowlę nakrytą kopułą z kasetonami. Projekt ten powstał kilka

18 W. Tomicka, dz. cyt., s. 234.

19 F.M. Sobieszczański, *Zawaliska zamku i kaplica betleemska w Ossolinie*, „Tygodnik Illustrowany" 1862, nr 164, s. 196; Z. Bania, *Zamek w Ossolinie. Jego dzieje i funkcja*, w: *Przemiany architektury rezydencjonalnej w XV–XVIII w. na terenie dawnego Województwa Sandomierskiego. Wybrane przykłady. Materiały z sesji naukowej – Kielce 18 września 1999*, Kielce 2000, s. 96.

20 O powiązaniu Elizeum z rzymskim i londyńskim Panteonem pisali Aneta Bojanowska i Andrzej Wolański. A. Bojanowska, A. Wolański, *Elizeum dla przyjaciół i pięknych pań…*, dz. cyt., s. 71–72.

21 W. Coxe, dz. cyt., s. 660.

22 A. Bojanowska, A. Wolański, *Elizeum dla przyjaciół i pięknych pań…*, dz. cyt., s. 71.

23 M. Topińska, dz. cyt., s. 432.

lat po wybudowaniu Elizeum i stanowił rozwinięcie koncepcji podziemnego salonu połączonego z grotą i kuchnią.

Moim zdaniem Elizeum może być odczytane jako inspiracja Zuga jednym z pomysłów zawartych w najstarszym polskim traktacie o ogrodach krajobrazowych *Essay sur le Jardinage Anglois* z 1774 r. autorstwa Fryderyka Augusta Moszyńskiego – wolnomularza, alchemika i architekta-amatora, a także doradcy króla Stanisława Augusta Poniatowskiego w dziedzinie sztuki[24]. Zainteresowanie Zuga masonerią wynikało prawdopodobnie z osobistych kontaktów z Fryderykiem Augustem Moszyńskim, z którym architekt współpracował przy tworzeniu tego traktatu, i który od 1769 r. był wielkim mistrzem loży wolnomularskiej w Polsce[25]. W traktacie znalazł się opis wzorcowego pawilonu ogrodowego o nazwie „Monument Clelii", którego wnętrze: „jest wspaniałym salonem, ozdobionym tym, co najdoskonalszego dała nam starożytność – statuami w niszach […]. Światło przedostaje się do salonu […] pionowo poprzez piękną kasetonową kopułę […] Wchodzi się do niego przez otwór w skale, który zakręcając tworzy korytarz prowadzący do groty, nad którą skała tworzy sklepienie. Podtrzymują je wielkie części skały tworzące zagłębienia, które służą za miejsca do siedzenia. […] Jeden z przylegających gabinetów służy jako kuchnia […]"[26]. Dzieło Moszyńskiego miało duży wpływ na powstawanie sentymentalnych założeń ogrodowych o swobodnym planie, gdzie znajdowały się różnorodne stylistycznie pawilony. Ogrody sentymentalne były „miejscem przeznaczonym do zabawy i sentymentalnych rozmyślań na tle romantycznej przyrody i architektury pełnej symbolicznych znaczeń" i miały „wyrażać modną w epoce oświecenia filozofię powrotu do natury i korzeni przeszłości"[27]. Postrzegano je jako symboliczną przestrzeń, która pozwalała z jednej strony „jednostce rozwinąć tkwiące w niej dobro i miłość, a także potrzebę wolności", z drugiej wyobrażającą oświeceniowe i zarazem masońskie treści mówiące o harmonii człowieka z naturą[28].

Badacze przedstawiają różne hipotezy co do interpretacji genezy formy i funkcji, jaką pełniło Elizeum w kompozycji układu ogrodu „Na Książęcem". Według części z nich nazwa „Elizeum" wywodzi się od mitologicznych Pól Elizejskich, podziemnej krainy wiecznej szczęśliwości, w której życie upływa na ucztowaniu, przechadzkach i zabawie[29]. Logiczne byłoby więc przypisanie temu obiektowi funkcji miejsca zabaw i organizacji biesiad. Elizeum było z pewnością miejscem spotkań towarzyskich w licznym gronie przyjaciół księcia, połączonych z ucztowaniem. Według części badaczy było także miejscem, do którego książę Kazimierz Poniatowski zapraszał swoje kochanki.

Autorem, który rozpisywał się na temat rozpustnego i niemoralnego prowadzenia się księcia, podając do powszechnej wiadomości skandalizujące szczegóły z jego życia prywatnego, był XIX-wieczny historyk Julian Bartoszewicz, który pierwszy zajął się napisaniem biografii Kazimierza Poniatowskiego[30]. W podobnym tonie opisywała księcia jako sławnego hulakę i utracjusza wielkiej fortuny historyczka sztuki Marta Topińska[31]. Według niej rotunda „pełniła […] funkcję salonu poświęconego przyjaciołom i pięknym kobietom"[32]. O tym, że Elizeum przeznaczone jest *dla pięknych pań* pisali również Marek Kwiatkowski, Aneta Bojanowska i Andrzej

24 Katalog wystawy *Masoneria Pro Publico Bono*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2014, s. 88.

25 A. Oleńska, dz. cyt., s. 41.

26 Cyt. za: A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszyńskiego rozprawa o ogrodnictwie angielskim 1774*, Wrocław 1977, s. 113–114.

27 Katalog wystawy *Masoneria…*, dz. cyt., s. 89.

28 Tamże, s. 90.

29 A. Bojanowska, A. Wolański, *Elizeum: podziemny salon…*, dz. cyt., s. 10.

30 J. Bartoszewicz, *Książę Podkomorzy*, w: *Znakomici mężowie polscy w XVIII wieku: wizerunki historycznych osób skreślone przez Juliana Bartoszewicza*, t. 3, Petersburg 1856, s. 161–264.

31 M. Topińska, dz. cyt., s. 429.

32 Tamże, s. 430.

Wolański[33]. Argumentem przemawiającym za takim przeznaczeniem obiektu był – ich zdaniem – odręczny dopisek Zuga w języku francuskim umieszczony na pierwszym projekcie budowli: „devoué ou aux Amis ou aux jolies femmes"[34]. Ponadto w tę funkcję wpisuje się tematyka fresków w niszach Elizeum. Amor, będący w rzymskiej mitologii bogiem miłości w parze z Bachusem – bogiem wina oraz Sylenem, należącym do jego orszaku, stanowiliby uzupełnienie świty gości zapraszanych na zabawę z udziałem „pięknych pań".

Projektant ogrodu i pawilonów ogrodowych „Na Książecem" – Szymon Bogumił Zug, podobnie jak Stanisław August Poniatowski i zapewne także jego brat Kazimierz – byli wolnomularzami[35]. Moim zdaniem Elizeum oprócz roli „domu przyjemności", pełniło funkcję miejsca spotkań członków loży masońskiej. Jak pisze Wanda Puget, na podstawie materiałów pochodzących ze zbioru historyka Walerego Przyborowskiego, wiadomo, że „Jeszcze w roku 1871 utrzymywała się legenda, że w lochach pod wzgórzem parkowym gromadzili się na tajnych zebraniach „farmazoni" (tj. wolnomularze – P. P.)"[36]. Trudno jednak ocenić, czy informacja odnosiła się do ogrodu „Na Solcu" czy raczej do groty „Na Książęcem"[37]. Wydarzeniem potwierdzającym związek ogrodu „Na Książęcem" z wolnomularstwem była wizyta słynnego alchemika i masona Alessandro di Cagliostro, który wiosną 1780 r. był gościem Kazimierza Poniatowskiego w Elizeum[38]. Książę, nie tylko go przyjmował u siebie, ale również finansował jego alchemiczne eksperymenty[39].

Budowlą w Polsce, która tak jak Elizeum wykazuje związki z wolnomularstwem i była wzorowana na rzymskim Panteonie, jest kościół pw. Wniebowzięcia NMP w Puławach (proj. Chrystian Piotr Aigner, 1800–1803)[40]. Fundatorem świątyni był książę Adam Kazimierz Czartoryski, członek loży wolnomularskiej Trzech Braci (od 1769 r.)[41]. Na powiązania tego kościoła z wolnomularstwem zwrócił uwagę Kazimierz Parfianowicz[42]. Badacz ten podjął próbę interpretacji puławskiej budowli jako świątyni masońskiej zarówno jeśli chodzi o projekt, wykonanie, jak i program ideowy. Zwrócił on uwagę na to, że podstawową treścią puławskiej kaplicy pałacowej jest jej symbolika liczbowa, która wiąże „misterną, matematyczno-strukturalną złożoność architektury Wszechświata, którego Wielkim budowniczym, jak go nazywano w kręgach masońskich, jest Bóg – Stwórca"[43].

W warszawskim Elizeum możemy odnaleźć liczne podobieństwa do puławskiej budowli. Obie budowle – zarówno Elizeum, jak i świątynia w Puławach – posiadają konstrukcję, która dawała niezwykle dobrą akustykę, szczególnie w partii podkopułowej na emporze (świątynia w Puławach) i na balkonie dla muzyków (Elizeum). Wezgłowie i dolna część podniebienia kopuły działały jak „lustro akustyczne i wzmacniacz natężenia dźwięku"[44]. W ideologii masońskiej dobra akustyka miała szczególne znaczenie, ponieważ muzyka zawsze towarzyszyła zebraniom wolnomularzy.

Podziemny salon w ogrodzie „Na Książęcem" został wzniesiony na planie tetrakonchosu. Liczba 4 jest nieprzypadkowa, ponieważ ma szczególne znaczenie

33 M. Kwiatkowski, *Architektura w latach 1765–1830*, dz. cyt., s. 196; A. Bojanowska, A. Wolański, *Elizeum dla przyjaciół i pięknych pań...*, dz. cyt., s. 76; A. Bojanowska, A. Wolański, *Elizeum: podziemny salon...*, dz. cyt., s. 10.

34 M. Topińska, dz. cyt., s. 430.

35 *Słownik architektów...*, dz. cyt., s. 499; A. Oleńska, dz. cyt., s. 41.

36 Informacja ta pochodzi ze Zbioru Walerego Przyborowskiego (t. 1, s. 185) przechowywanego w Archiwum m.st. Warszawy. W. Puget, dz. cyt., s. 266.

37 Tamże.

38 Z. Zielińska, *Kazimierz Poniatowski h. Ciołek (1721–1800)*, w: *Polski Słownik Bibliograficzny*, t. 27, red. E. Rostworowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 444–455.

39 Tamże.

40 K. Parfianowicz, *Według liczby. Masoński duch symboliki puławskiej kaplicy pałacowej*, Kazimierz Dolny–Puławy 1993, s. 6.

41 Tamże, s. 11; A. Oleńska, dz. cyt., s. 41.

42 K. Parfianowicz, dz. cyt., s. 5–34. Kazimierz Parfianowicz – historyk sztuki i wykładowca w Instytucie Wychowania Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (UMCS).

43 Tamże, s. 11.

44 Tamże, s. 33.

il. 10. Kopuła Elizeum z zachowaną dekoracją sztukatorską w formie kasetonów, fot. 1 ćwierćwiecze XX w., ze zbiorów TONZP, IS PAN B0000003226R 146042R, repr. T. Kaźmierski, 1986, w: A. Bojanowska, A. Wolański, *Elizeum: podziemny salon księcia dla przyjaciół i pięknych pań*, Warszawa 2016, s. 9, wyd. internetowe: https://zabytki.um.warszawa.pl/sites/zabytki.um.warszawa.pl/files/Elizeum_1.pdf

w symbolice masońskiej, o czym pisał już Parfianowicz w kontekście Puław[45]. Liczba ta odnosi się do czterech Ewangelii, czterech żywiołów oraz czterech pór roku, a więc byłaby tu liczbą „odnoszącą się do elementów tworzących strukturę świata materialnego" oraz do człowieka[46]. Żywioł wody, oznaczający duchowe oczyszczenie, byłby symbolizowany w Elizeum przez wodę wypływającą kaskadą z groty do sadzawki. Żywioł ognia – to oświetlenie korytarzy w formie latarni lub lamp oliwnych. Każdy z żywiołów odpowiadał kolejnemu etapowi podróży ku wtajemniczeniu. Należy tutaj zauważyć, że ciemne korytarze Elizeum, przez które trzeba było przejść, aby dostać się do sali centralnej, stanowiły swoistą wędrówkę. Korytarze kojarzą się ze światem ciemności, z którego kandydat w czasie inicjacyjnej podróży musiał się wydostać, aby osiągnąć wtajemniczenie[47]. Efekt przejścia z mrocznego tunelu do jasno oświetlonej sali budził dawniej ogromne emocje. Potwierdzeniem tego faktu jest relacja Charlesa de Ligne, jednego z gości księcia: „[…] zapuszczasz się w głąb groty, z której, aby wyjść, trzeba choć trochę światła, zdaje ci się, że w głębi widzisz światełko, idziesz za nim i znajdujesz salę przecudnie ozdobioną, malowaną, umeblowaną przepysznie, wszędzie mozaikowe kolumny, płaskorzeźby […]"[48]. Rytuałowi oczyszczenia towarzyszył przy tym element próby: „kto zlęknie się i zawróci, nie dostąpi wtajemniczenia"[49].

Kresem wędrówki ku wtajemniczeniu byłaby więc sala centralna z kopułą symbolizującą niebo. Kopułę Elizeum pokrywały sztukaterie w formie kasetonów z gipsu będące symbolami gwiazd i planet, co znajduje odzwierciedlenie w symbolice wolnomularskiej, gdzie sklepienie każdej loży masońskiej zdobiły ciała niebieskie (il. 10)[50]. W takim rozumieniu Elizeum staje się modelem wszechświata z kopułą przedstawiającą Kosmos.

Idąc tropem rozumowania Parfianowicza, a więc myśląc kategoriami masońskiej symboliki liczbowej, poprzez dodanie do siebie liczby 4 obecnej w planie Elizeum do liczby 8 symbolizowanej w tej budowli przez liczbę kolumn, uzyskamy liczbę 12 reprezentującą „liczbę znaków Zodiaku, a więc czas w wymiarze kosmicznym: 12 miesięcy roku, 12 godzin dnia, 12 godzin nocy"[51]. Liczba 8 także ma określone znaczenie. Reprezentuje ona chrzest i Zmartwychwstanie Chrystusa. Ósemka jest liczbą błogosławieństw, doskonałości, wieczności i nieskończoności. W Elizeum znajduje się osiem kolumn zgrupowanych po dwie. Podwójne kolumny reprezentują masońskie kolumny lożowe *Jakin* (Siła) i *Booz* (Mądrość), które są odpowiednikiem kolumn salomonowych przed wejściem do Świątyni Jerozolimskiej. W Elizeum nie tylko liczba podpór architektonicznych odwołuje się do symboliki liczby 8, ale i elementy wystroju wnętrza, takie jak osiem popiersi cesarzy rzymskich wzorowanych na antyczne.

Zug rozpoczął realizację projektu „Na Książęcem" w 1777 roku[52]. Rok ten zawiera w sobie trzy siódemki, a liczba siedem miała szczególne znaczenie dla masonerii. W Biblii oznaczała liczbę dni stworzenia świata, w symbolice wolnomularskiej określała siedem wtajemniczeń – obowiązków masona. W Elizeum cyfra ta powtórzona po trzykroć nadaje „szczególnej mocy" całemu wnętrzu. Liczba wszystkich budowli wzniesionych na terenie założenia ogrodowego także wynosiła siedem. Oprócz Elizeum były to: Grota, Domek Imama, Minaret, Świątynia Jońska, Karczma, „mały folwarczek"[53].

W rozpatrywanym kontekście ważna wydaje się sama nazwa „Elizeum", która odwołuje się do Pól Elizejskich, podziemnej krainy wiecznej szczęśliwości. Motyw

45 Tamże, s. 13.
46 Tamże, s. 20.
47 Katalog wystawy *Masoneria…*, dz. cyt., s. 37.
48 Cyt. za: W. Puget, dz. cyt., s. 268; C. J. de Ligne, *Oeuvres choisies du Maréchal Prince de Ligne*, Paryż 1809, s. 203.
49 Katalog wystawy *Masoneria...*, dz. cyt., s. 74.
50 Tamże, s. 32–33.
51 K. Parfianowicz, dz. cyt., s. 21.
52 S.B. Zug, *Ogrody warszawskie w 1784 roku*, „Atheneum" 1845, r. 5, t. 3, s. 78.
53 S.B. Zug, *Ogrody w Warszawie...*, dz. cyt., s. 5.

śmierci – jak pisze Parfianowicz – stale był obecny w symbolice wolnomularskiej[54]. Z zewnątrz Elizeum przybiera formę pagórka – symbolicznego „kurhanu-mogiły"[55]. Motyw *memento mori* wyczuwalny jest w założeniach ogrodowych Puław i Arkadii koło Nieborowa. Arkadia, Pola Elizejskie czy „Kraina Cieni" w Hadesie to mitologiczny obszar świata podziemnego z rzeką Styks symbolizowaną przez strumień parkowy w Arkadii Nieborowskiej czy sadzawkę w warszawskim ogrodzie „Na Książęcem". Usytuowanie Elizeum „pod ziemią" przypomina komorę grobowca symbolizującego śmierć, z której nastąpi przebudzenie świadomości człowieka, a więc jego wtajemniczenie.

Elizeum swoim kształtem i lokalizacją przypomina grotę, która również zajmuje istotne miejsce w symbolice wolnomularskiej. Jak pisze Parfianowicz: „Grota należy do opowieści o budowniczym Świątyni Jerozolimskiej, Hiramie, jest miejscem ukrycia się jego zabójców i miejscem pomszczenia jego śmierci […] przez uczestników rytuału wtajemniczenia w masonerii adon-hiramickiej"[56].

Z moich badań wynika, że postrzeganie Elizeum jako miejsca uczt księcia w towarzystwie przyjaciół i pięknych pań nie stoi w sprzeczności z tezą o powiązaniach rotundy z masonerią. Zebraniom masońskim towarzyszyły biesiady i muzyka. Ponadto Rzeczpospolita była jednym z niewielu krajów na świecie, w którym pozwalano kobietom być członkiniami lóż masońskich[57]. W Warszawie powstała pierwsza w Europie Środkowej loża kobieca, do której należały żony magnatów i damy ze śmietanki towarzyskiej stolicy[58]. Jedną z najbardziej znanych kobiet masonek w tamtym czasie była Izabela z Czartoryskich Lubomirska[59]. Obecność kobiet w warszawskich lożach wolnomularskich uzasadniałaby napis, jakim Zug opatrzył pierwszy projekt Elizeum mówiący o tym, że jest ono przeznaczone *dla pięknych pań*. Jak pisze Stanisław Załęski: „nazwy lóż były zawsze aluzją do miłości i rozkoszy", co tłumaczyłoby dopisek architekta[60].

Po przeanalizowaniu różnych źródeł udało mi się ustalić, że do interpretacji Elizeum jako miejsca, w którym spotykali się wolnomularze, pasuje pogląd architekt Marii Sołtys. Według niej nazwa Elizeum wiąże się z Eleusis, czyli osadą pod Atenami, w której w starożytności organizowano misteria, tzw. Eleuzynie na cześć bogini Demeter, opiekunki ziemi i urodzaju[61]. O ważnej roli misteriów w wolnomularstwie świadczy powstanie w Warszawie loży o nazwie „Bogini Eleusis", do której przyjmowano kobiety[62]. Część wolnomularskich rytuałów i symboli pochodzi właśnie ze starożytnych misteriów inicjacyjnych, w tym eleuzyjskich[63]. W najstarszych znanych rytuałach masońskich w zasadniczej części obrządku inicjacyjnego kandydat musiał odbyć trzy symboliczne podróże, które stanowią analogię do obrządku antycznych misteriów[64]. Rytuał podróży prowadził do wolnomularskiej *gnosis*, czyli do prawdziwej wiedzy wtajemniczonych[65]. Wtajemniczenie duchowe i dostąpienie najwyższej tajemnicy było również celem misteriów doby antyku, którym towarzyszyła muzyka, podobnie jak zebraniom wolnomularzy. Ostatnim punktem rytuału inicjacyjnego jest rytualna biesiada wolnomularska (*agapa*), co pasuje do uczt organizowanych przez księcia w Elizeum[66]. Eleusis było ośrodkiem kultu trójcy bóstw: Demeter, jej córki Persefony oraz Dionizosa, który według or-

54 K. Parfianowicz, dz. cyt., s. 25.
55 Tamże, s. 27.
56 Tamże, s. 28.
57 Katalog wystawy *Masoneria...*, dz. cyt., s. 79.
58 A. Zahorski, *Masoneria*, w: *Dzieje Warszawy*, t. 2, *Warszawa w latach 1526–1795*, red. serii S. Kieniewicz, Warszawa 1984, s. 440–441; K. Załęski, dz. cyt., s. 99-100.
59 Katalog wystawy *Masoneria...*, dz. cyt., s. 80; K. Załęski, dz. cyt., s. 100.
60 S. Załęski, *O masonii w Polsce od roku 1742 do 1822 na źródłach wyłącznie masońskich*, Kraków 1889, s. 82.
61 A. Bojanowska, A. Wolański, *Elizeum dla przyjaciół i pięknych pań...*, dz. cyt., s. 77.
62 S. Załęski, dz. cyt., s. 82.
63 Tamże, s. 5, 9.
64 T. Cegielski, *Sekrety masonów: pierwszy stopień wtajemniczenia*, Warszawa 1992, s. 74.
65 Tamże, s. 75.
66 Tamże, s. 77.

il. 11. Drzeworyt z napisem MONS PHILOSOPHORVM (Góra Adeptów), traktat alchemiczny *Alchimia Vera…* wydany w 1604 r., źródło: https://www.crcsite.org/rosicrucian-library/secret-symbols3/

il. 12. „Collegium Fraternitatis" („Niewidzialne Kolegium"/„Świątynia Różokrzyża"), rycina będąca frontyspisem dzieła *„Speculum Sophicum Rhodostauroticum"* z 1618 roku autorstwa niemieckiego alchemika Theophilusa Schweighardta, w: T. Schweighardt, *Speculum Sophicum Rhodostauroticum: The Mirror of Wisdom of the Rosicrucians*, przeł. D. Maclean, Glasgow 1984, s. 12, źródło: https://documents.pub/document/the-mirror-of-wisdom-of-the-rosicrucians-by-theophilus-schweighardt.html

fickiej wersji mitu jest synem Persefony narodzonym z jej kazirodczego związku z Zeusem. Dionizos jest wyraźnie obecny nie tylko w misteriach dionizyjskich, ale również w misteriach eleuzyjskich[67]. Widać tu związek Eleusis nie tylko z nazwą Elizeum, ale także ze znajdującymi się w niszach malowidłami wyobrażającymi Dionizosa (Bachusa). Wszystkie bóstwa przedstawione w Elizeum (Dionizos, Sylen, Eros) obecne są w starożytnych tekstach Platona, takich jak *Uczta* – dialog misteryjny, w którym Eros przedstawiony jest jako najstarsze z bóstw, które „ducha dodaje tym, którzy kochają"[68]. Eros „do ustawicznej pracy nad sobą zmusza, on udoskonala tych, którzy sami kochają, i tych, co sobie miłość zyskać potrafili"[69]. Eros nabiera tu ważnego znaczenia w kontekście powiązań Elizeum z masonerią, ponieważ celem każdego wolnomularza jest nieustanna praca nad sobą. Widoczne są tu też związki tego bóstwa z muzyką: „Kogo tylko Eros nawiedzi, ten się twórcą staje, choćby nigdy przedtem nie miał nic wspólnego z Muzami. Więc Eros jest wielkim mistrzem na przykład w dziedzinie wszelkiej twórczości muzycznej"[70]. W Elizeum było również przedstawienie Sylena – starego, mądrego mistrza i wychowawcy Dionizosa, o którym jest mowa w *Uczcie* Platona[71]. Teksty Platona były popularne i chętnie czytane w epoce oświecenia, stąd znał je zapewne również książę Kazimierz Poniatowski.

W świetle poczynionych ustaleń wydaje się, że istotą programu ideowo-architektonicznego, który przyświecał powstaniu założenia ogrodowego „Na Książęcem", było jego przeznaczenie na miejsce spotkań loży masońskiej. Wolnomularze organizowali bowiem zebrania nie tylko w specjalnie do tego przeznaczonych pomieszczeniach lożowych, ale również w prywatnych rezydencjach swoich członków. Należy pamiętać, że w architekturze ogrodów XVIII w. loże masońskie stają się miejscem kontaktów towarzyskich, w wielu przypadkach niemożliwych w innych miejscach[72]. Służą nie tylko do spotkań działaczy ale pełnią rolę „świątyń dumania", w których można znaleźć odosobnienie, uciec od zgiełku współczesnego świata[73]. Podążając korytarzami Elizeum albo ścieżkami ogrodu wtajemniczony przechodził rytualną podróż inicjacyjną, podczas której w myślach odbywał drogę ku mądrości. Bogata symbolika wolnomularska kompleksu ogrodów księcia Kazimierza Poniatowskiego wynikać może z jego przynależności do masonerii lub Zakonu Różokrzyżowców, czyli organizacji pokrewnej do masonerii, której nazwa wzięła się od nazwiska jej założyciela Christiana Rosenkreuza – architekta i masona[74]. Rosenkreuz był lekarzem żyjącym w XV w., który poznał ezoteryczną mądrość podczas pielgrzymki odbytej na Bliski Wschód. Zgodnie z legendą jego ciało odkryto w idealnym stanie zachowania po 120 latach od jego śmierci. Znajdowało się ono w krypcie ukrytej pod ołtarzem pośrodku wzniesionej przez niego heptagonalnej komnaty[75]. Opis odkrycia tej komnaty zawarto w jednym z manifestów Różokrzyżowców *Fama Fraternitatis* wydanym w 1614 r. Jeden z członków bractwa odnalazł w „kolegium św. Ducha" ukryte drzwi prowadzące do kamiennego gmachu będącego siedzibą „niewidzialnego kolegium" Różokrzyżowców[76]. Drzwi wiodły do siedmiokątnej komnaty ze źródłem światła słonecznego

67 B. Bravo, E. Wipszycka, *Historia starożytnych Greków*, t. 1, Warszawa 1988, s. 332.
68 Platon, *Uczta*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1999, s. 25.
69 Tamże, s. 29.
70 Tamże, s. 36.
71 Tamże, s. 47.
72 Katalog wystawy *Masoneria...*, dz. cyt., s. 87.
73 Tamże.
74 A. Oleńska, dz. cyt., s. 41; L. Hass, dz. cyt., s. 214; S. Małachowski-Łempicki, *Różokrzyżowcy polscy wieku XVIII-go*, „Przegląd Powszechny" 1930, nr 553, t. 185, s. 74; D. Stevenson, *The Origins of Freemasonry: Scotland's Century, 1590–1710*, Cambridge 1988, s. 104.
75 *„Fama Fraternitatis" czyli odkrycie Bractwa Przesławnego Zakonu R.C.*, przeł. J. Prokopiuk, M. Bojarski, „Ars Regia" 2006, nr 15–16, t. 9, s. 57–58.
76 T. Cegielski, *„Oświecenie Różokrzyżowców": z genezy Oświecenia i wolnomularstwa spekulatywnego: część 2*, „Ars Regia" 1994, nr 1, t. 3, s. 34–36.

na środku sklepienia[77]. W traktacie alchemicznym *Alchimia Vera*… wydanym w 1604 r. znajduje się drzeworyt z napisem MONS PHILOSOPHORVM (Góra Adeptów) przedstawiający tę budowlę, która z zewnątrz przypomina pagórek (il. 11)[78]. W innym dziele Zakonu Różokrzyżowców *Speculum Sophicum Rhodostauroticum* z 1618 r. autorstwa niemieckiego alchemika Theophilusa Schweighardta znalazła się rycina będąca frontyspisem tego dzieła przedstawiająca „Collegium Fraternitatis" („Niewidzialne Kolegium"/„Świątynia Różokrzyża") jako symboliczną budowlę centralną nakrytą kopułą z latarnią (il. 12)[79]. Być może dzięki przynależności księcia Kazimierza Poniatowskiego do Zakonu Różokrzyżowców podziemny salon Elizeum powstał pod wpływem tej właśnie legendy. Świadczy o tym fakt, że zarówno podróżnik William Coxe, który był gościem księcia, jak i sam król Stanisław August Poniatowski oraz najmłodszy z braci, Michał Poniatowski, mieli związek z Różokrzyżowcami[80]. Symbolem Różokrzyżowców był krzyż z różą w środku, „Rose Cross", symbolizujący ezoteryczne nauki ukształtowane w chrześcijańskich dogmatach[81]. Patrząc na plan Elizeum, możemy dostrzec jego podobieństwo do krzyża greckiego, którego ramiona wykreślają cztery eksedry podobne w planie do róży o czterech płatkach. Ponieważ do nauk Różokrzyżowców odwoływała się ówczesna masoneria, można sądzić, że ich nauki nie były obce wolnomularzowi Kazimierzowi Poniatowskiemu.

il. 13. P. Perugino, *Wręczenie kluczy św. Piotrowi*, fresk z Kaplicy Sykstyńskiej, 1480–1482, źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Delivery_of_the_Keys_(Perugino)

Pomysł centralnej budowli kopułowej, wykorzystany w projekcie Elizeum, mógł też być inspirowany wyobrażeniami Świątyni Jerozolimskiej. Przed początkiem XVII w. nie istniały wiarygodne rekonstrukcje Świątyni Salomona, przez co w jej przedstawieniach panowała duża dowolność[82]. Uważano, że Bóg musiał stworzyć projekt o idealnych, a więc klasycznych formach, stąd Świątynię Jerozolimską przedstawiano jako rotundę mającą wszystkie zasadnicze cechy zewnętrznego wyglądu Panteonu[83]. Dowodzą tego fresk z Kaplicy Sykstyńskiej autorstwa Pietro Perugino *Wręczenie kluczy św. Piotrowi* (1480–1482) oraz obraz *Zaślubiny Marii* (ok. 1504) tego samego artysty (il. 13–14). Świątynia Jerozolimska była szczególną budowlą dla wolnomularzy, którą przedstawiano w formie rotundy mającej wszystkie zasadnicze cechy zewnętrznego wyglądu Panteonu. Przykładem takiego

77 *„Fama Fraternitatis"*..., dz. cyt., s. 57; B. J. Williamson, *The Rosicrucian Manuscripts: Rosencreutz Christian*, Arlington 2002, s. 109.

78 I.P.S.M.S. [Michał Sędziwój], *Alchimia Vera: Das ist: Der wahren vnd von Gott hochbenedeyten, Naturgemessen Edlen Kunst Alchimia wahre beschreibung, Etliche kurtze vnd nützliche Tractätlein*, b.m. 1604, s. 13. Traktat alchemiczny autorstwa najwybitniejszego polskiego alchemika i sekretarza królewskiego Zygmunta III Wazy – Michała Sędziwoja (łac. *Sendivogius*) posługującego się inicjałami I.P.S.M.S. – *Incognitus Philosophus Sarmata* (tj. Z Polski) *Michael Sendivogius.*

79 T. Schweighardt, *Speculum Sophicum Rhodostauroticum: The Mirror of Wisdom of the Rosicrucians*, przeł. D. Maclean, Glasgow 1984, s. 12.

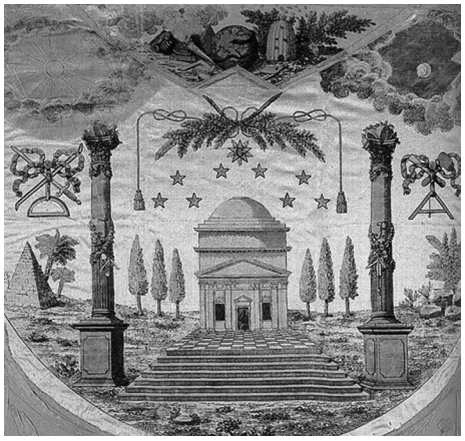
80 Royal Society, *List of the Royal Society, for the Year 1794*, t. 13, Londyn 1794, s. 2, 5; K. Karaskiewicz, *Prymas Michał Poniatowski a wolnomularstwo: zarys problematyki*, „Ars Regia" 2008/2009, nr 18, t. 11, s. 148, 150, 152, przyp. 4, s. 156; J. Nichols, *A List of the Members of the Society of Antiquaries of London, from Their Revival in 1717, to June 19, 1796. Arranged in Chronological and Alphabetical Order.*, t. 5, Londyn 1798, s. 45, 50, 66, 76; S. Załęski, dz. cyt., s. 78.

81 T. Cegielski, *„Oświecenie Różokrzyżowców"*..., dz. cyt., s. 31–34.

82 M. Fabiański, *Panteon jako źródło motywów architektonicznych w sztuce XV–XVIII w.*, „Folia Historiae Artium" 1984, t. 20, s. 122.

83 Tamże, s. 122–123.

il. 14. P. Perugino, *Zaślubiny Marii*, ok. 1504, olej na desce, Musée des Beaux-Arts w Caen, źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Marriage_of_the_Virgin_(Perugino)



il. 15. Fartuch masoński Woltera, miedzioryt na jedwabiu, kolorowany, źródło: https://bda.gv.at/fileadmin/Medien/_processed_/b/5/csm_627495086_bd41182546.jpg

przedstawienia jest masoński fartuch francuskiego pisarza i filozofa Woltera, który w 1778 r. wstąpił do wolnomularstwa (il. 15). Prawdopodobna wydaje się hipoteza, że forma wewnętrzna Elizeum, kojarzona przez badaczy z Panteonem, nawiązuje w rzeczywistości do wyobrażeń Świątyni Jerozolimskiej. O ważnej roli tej budowli w wolnomularstwie świadczy rozmowa pomiędzy królem Stanisławem Augustem a Williamem Coxe'm podczas wspomnianej wcześniej wizyty tego podróżnika w Elizeum. Coxe pisał tak: „Zdarzyło się przypadkowo, że siedziałem tuż obok króla (gdyż wszelkie formy i ceremonie zostały odrzucone), który jak zwykle rozmawiał ze mną po angielsku o nauce i sztuce, literaturze i historii. W ciągu tej konwersacji ośmieliłem się spytać go, czy w języku polskim istnieje jakaś naprawdę dobra poezja. Jego królewska mość odrzekł: Mamy trochę lżejszych utworów poetyckich, bynajmniej nie najdoskonalszą pracą poetycką w naszym języku jest wspaniały przekład *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa, przewyższający znacznie wszystkie tłumaczenia tego zadziwiającego poematu na inne języki. Kilku Włochów o wybitnym smaku i krytycznym sądzie przyznało, że w piękności swej nie jest on o wiele niższy od dzieła oryginalnego"[84].

Niezwykle popularny w wieku oświecenia utwór *Jerozolima wyzwolona* (1581) autorstwa Torquato Tasso został przełożony na język polski przez Piotra Kochanowskiego w 1618 r.[85]. Jest poematem rycerskim o tematyce związanej z krucjatami i zakonem templariuszy, czyli Ubogich Rycerzy Chrystusa i Świątyni Salomona. Tematyka związana z Jerozolimą i wyprawami krzyżowymi była wyjątkowo ważna dla masonerii, ponieważ, jak pisze Załęski, jeśli chodzi o genezę wolnomularstwa są „dwie hipotezy przyjęte przez […] Masonów; jedna wywodzi rodowód masonii od Templariuszów, druga od niemieckiego cechu mularskiego w XIII w."[86]. Z tego względu utwór Tassa wzbudził szczególne zainteresowanie należącego do wolnomularstwa króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, który zamówił do Łazienek Królewskich rzeźbę z białego marmuru przedstawiającą bohaterów tego poematu – jednego z dowódców pierwszej wyprawy krzyżowej – księcia Tankreda i umierającą w jego ramionach ukochaną księżniczkę Kloryndę.

Przedstawione w niniejszej pracy rezultaty badań i analiz pokazują, że aby w pełni zrozumieć niezwykłość projektu Elizeum, wyjątkową formę architektoniczną oraz jego przeznaczenie, należy zwrócić uwagę na kilka kwestii. Elizeum nie było samodzielną budowlą, ale integralną i najważniejszą częścią programu ogromnego założenia ogrodowego. Unikatowość Elizeum polega na połączeniu groty z wnętrzem architektonicznym. Dotąd badacze nie odnaleźli żadnych tego typu rozwiązań. Moje poszukiwania nie potwierdziły istnienia w Polsce podobnego do Elizeum podziemnego pawilonu w formie rotundy nakrytego kopułą, z wyjątkiem budowli, która miała być zrealizowana w Arkadii według projektu Szymona Bogumiła Zuga. Wyjątkowe połączenie koncepcji Panteonu, będącego symbolicznym wyobrażeniem Świątyni Jerozolimskiej we wnętrzu Elizeum, z zewnętrzną formą nawiązującą do groty, sprawia, że podziemny salon księcia „Na Książęcem" w sferze ideowej ma niezwykle bogatą symbolikę odnoszącą się do wolnomularstwa. W świetle poczynionych badań wydaje się, że istotą programu ideowo-architektonicznego, który przyświecał powstaniu Elizeum i kompleksu ogrodowego księcia, było jego przeznaczenie na miejsce spotkań loży masońskiej. Podziemna rotunda nadal budzi podziw, mimo że została pozbawiona pierwotnego wystroju wskutek niewłaściwego użytkowania i wielu lat zaniedbania. Z tego względu należy dołożyć wszelkich starań, aby odtworzyć jego wnętrze zgodnie z wizją Szymona Bogumiła Zuga, aby mogło zachwycać kolejne pokolenia.

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

84 W. Coxe, dz. cyt., s. 659.

85 T. Tasso, *Goffred albo Jeruzalem wyzwolona*, przeł. P. Kochanowski, Warszawa 1772.

86 S. Załęski, dz. cyt., s. 9.

(NIE)ZAPOMNIANA – JULIA STABROWSKA

Aleksandra Zawadzka

Julia Stabrowska (z domu Janiszewska) to postać dziś zupełnie nieznana, modelowy przykład na to, jak historia obchodzi się z kobietami artystkami. Próżno szukać informacji o niej w kluczowych dla rzeźby polskiej publikacjach[1]. W niedawno wydanej antologii *Emancypantki i modernistki. Teksty kobiet o sztuce 1879–1914* pojawiła się raz[2], wymieniona tylko z nazwiska, choć autorka przyznała, że odznaczała się wybitnym talentem. Podobnie wzmiankowana jest w artykule Magdaleny Kasy *Krytyka artystyczna kobiet a kwestia rzeźby do roku 1918*[3], natomiast Joanna Maria Sosnowska w jednym z tekstów opublikowanych w książce *Artystki polskie*[4] stwierdza, że Stabrowska po wyjściu za mąż porzuciła własną twórczość, co jest zbyt dużym uproszczeniem. W katalogu wystawy o tym samym tytule zamieszczono krótki życiorys artystki[5], podobnie jak w publikacji towarzyszącej ekspozycji *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku*[6]. Generalnie podstawowym tekstem bibliograficznym dla tej postaci jest artykuł Liji Skalskiej-Miecik z r. 1983[7]. Skondensowaną jego wersję można znaleźć w *Polskim Słowniku Biograficznym*[8] i to właśnie te informacje są bazą dla pojawiających się później w innych miejscach wzmianek. Jeśli chodzi o materiały źródłowe jest jeszcze gorzej. Polskie archiwa albo nie mają dokumentów związanych z rzeźbiarką, albo – ze względu na brak znajomości swoich zasobów – nie są w stanie pomóc. Właściwie jedynym miejscem z potwierdzonymi archiwaliami jest Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Petersburga, z którym jednak nie udało się nawiązać współpracy.

il. 1. Kazimierz Stabrowski, *Portret narzeczonej artysty – Julii Janiszewskiej*, 1896, własność prywatna, źródło: https://sztuka.agraart.pl/licytacja/297/19176 [dostęp: 22 XII 2022]

Niniejszy artykuł jest próbą odtworzenia z dostępnych źródeł i na podstawie własnych poszukiwań życiorysu oraz twórczości tej interesującej rzeźbiarki. Jego celem jest przede wszystkim przypomnienie, że była ona samodzielną artystką, a nie tylko żoną uznanego malarza. Takie spojrzenie pozwala na dowartościowanie tej postaci, co jest istotne chociażby ze względu na fakt, że jako jedna z niewielu wówczas kobiet na polskich ziemiach zajmowała się rzeźbą.

Julia Stabrowska przyszła na świat 12 lub 16 lutego 1869 r.[9] w Kownie jako córka Onufrego Janiszewskiego i Aleksandry

1 A. Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego,* Warszawa 2005; Taż, I. Bal, *Teoria i krytyka. Antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1915–1939*, Warszawa 2007.

2 C. Walewska, *Ruch kobiecy w Polsce. Kobieta w życiu społecznym*, w: *Emancypantki i modernistki. Teksty kobiet o sztuce 1879–1914. Antologia*, wstęp J.M. Sosnowska, wybór i opracowanie M. Kasa, J. M. Sosnowska, współpraca B. Łazarz, W. Szczupacka, Warszawa 2019, s. 349.

3 M. Kasa, *Krytyka artystyczna kobiet a kwestia rzeźby do roku 1918,* w: *Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX–XXI wieku*, red. B. Łazarz, J. M. Sosnowska, Warszawa 2019, s. 116.

4 J. M. Sosnowska, *Sztuka kobiet na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Artystki polskie*, red. A. Jakubowska, Warszawa 2011, s. 48.

5 *Artystki polskie. Katalog wystawy*, red. A. Morawińska, Warszawa 1991.

6 *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku. Katalog wystawy,* red. L. Skalska-Miecik, Warszawa 1989.

7 L. Skalska-Miecik, *Julia Stabrowska – zapomniana rzeźbiarka*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" 1983, t. 27, s. 265–286.

8 Taż, *Stabrowska Julia*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, Warszawa–Kraków 2002, t. 41, s. 271–272.

9 We wspomnianym artykule Liji Skalskiej-Miecik jest data 12 lub 26 lutego, natomiast PSB podaje już tylko 12 II. Z kolei portal Polski Petersburg wymienia 12 lub 16 lutego, http://www.polskipetersburg.pl/hasla/stabrowska-julia [dostęp 1 III 2022].

il. 2. Julia Stabrowska, *Lelum-Polelum*, 1901, „Tygodnik Illustrowany" 1903, nr 48, s. 950

z domu Bitny-Szlachto[10]. Ojciec był radcą nadwornym, zmarł w 1873 r. Wówczas czteroletnia przyszła rzeźbiarka znalazła się pod opieką brata matki, mieszkającego w Petersburgu Antoniego Bitny-Szlachto, rzeczywistego radcy stanu[11]. Po ukończeniu Rożdiestwieńskiego Gimnazjum Żeńskiego[12], mając siedemnaście lat, zapisała się do Szkoły Rysunkowej przy Cesarskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych[13], gdzie uczęszczała przez kolejne cztery lata. W 1892 r. rozpoczęła studia na wydziale rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu[14]. Oficjalnie kobiety przyjmowano tam dopiero od 1894 r.[15], gdy nastąpiły znaczące zmiany statutu. Należy więc w tym widzieć dowód wysokich umiejętności Julii, ale także odwagi, bo edukacja artystyczna kobiety mogła wówczas znacząco nadszarpnąć jej reputację. Rodzina Janiszewskiej chyba nie miała z tym problemu, skoro ta uzyskała niezbędną zgodę męskiego krewnego na podjęcie nauki[16]. Z całą pewnością nie brakowało jej również wytrwałości, ponieważ – mimo problemów zdrowotnych (anemii) – nie porzuciła edukacji, chociaż ta wydłużyła się przez to do prawie dziesięciu lat[17].

Wśród nauczycieli wymienić należy dwa nazwiska – Hugona Zalemana (1859–1919) i Władimira Bieklemiszewa (1861–1919)[18]. Każdy z nich reprezentował jeden z dwóch głównych nurtów dominujących wówczas w sztuce rosyjskiej. Zaleman był przedstawicielem artystów kontynuujących założenia dziewiętnastowiecznego akademizmu sięgającego po wzorce klasycystyczne, z kolei Bieklemiszew skłaniał się ku tendencjom rodzajowo-naturalistycznym wyrastającym na gruncie sztuki „pieriedwiżników"[19]. Propagowali oni tematykę rodzajową, pejzaż i portret. Byli wrażliwsi na zmiany zachodzące wówczas w twórczości europejskiej, choć nadal ważny dla nich pozostawał solidny warsztat.

W 1901 r. artystka zdobyła tytuł „artysty rzeźbiarza I klasy" za blisko trzymetrową kompozycję *Lelum-Polelum* (tytuł rosyjski to *Ostatni Wenedowie*)[20], nawiązującą do *Lilii Wenedy* Juliusza Słowackiego. Przedstawiała dwóch synów króla Wenedów złączonych kajdanami. Janiszewska uwieczniła moment, w którym jeden z nich poniósł śmierć, a jego ciało podtrzymywane jest przez brata. Choć praca powstawała pod kierunkiem Władimira Bieklemiszewa[21], czyli tego z nauczycieli, który wyznawał nieco bardziej postępowe idee, rzeźba była dość tradycyjna w formie. Może z wyjątkiem draperii przepasających ciała, które poprzez swą chropowatość kontrastowały z gładkością skóry i przypominały raczej podłoże pod stopami stojącego mężczyzny niż sfałdowania tkaniny.

10 L. Skalska-Miecik, *Julia Stabrowska – zapomniana…*, dz. cyt., s. 265.
11 Centralne Państwowe Archiwum Historyczne w Petersburgu (w skrócie CGIA), sygnatura: fond 789, opis 11, jedinica chranienija 142, karty 5, 14. Ze względu na brak kontaktu ze strony archiwum wszystkie dokumenty są cytowane za L. Skalska-Miecik, *Julia Stabrowska – zapomniana…*, dz. cyt.
12 CGIA, karta 4.
13 L. Skalska-Miecik, *Julia Stabrowska – zapomniana…*, dz. cyt., s. 267.
14 CGIA, karta 1.
15 L. Skalska-Miecik, *Julia Stabrowska – zapomniana…*, dz. cyt., s. 267.
16 CGIA, karta 7.
17 CGIA, karty 28, 29, 30, 31, 33.
18 CGIA, karty 32, 34.
19 L. Skalska-Miecik, *Julia Stabrowska – zapomniana…*, dz. cyt., s. 267.
20 w CGIA, karty 37–38.
21 Tamże.

il. 3. Julia Stabrowska, *Goplana*, 1903, „Tygodnik Illustrowany" 1903, nr 48, s. 941

Trudno jednak coś więcej powiedzieć dysponując jedynie nie najlepszej jakości reprodukcją. Z pewnością jednak rzeźba mogła przywoływać skojarzenia z pietą, co dodatkowo wzmacniałoby wydźwięk polityczny oraz narodowościowy. Z drugiej jednak strony Joanna Maria Sosnowska zwraca uwagę[22], że w tym wypadku treści ideowe niemal przesłaniają inne zalety dzieła, a przecież warto docenić także samo zakomponowanie czy drobiazgowość przedstawienia ludzkiego ciała. Wielkiej Komisji Akademii najwyraźniej nie spodobała się wymowa dzieła, bo odmówiła rzeźbiarce należnego jej w związku ze zdobyciem tytułu 6-letniego stypendium Prix de Rome, uznając pracę za zbyt mało rosyjską[23]. Jedyne, na co wyrażono zgodę, to przetransportowanie dzieła na koszt Akademii do Warszawy[24].

Po skończeniu studiów artystka 15 września 1902 r. wzięła ślub z Kazimierzem Stabrowskim w kościele św. Katarzyny w Petersburgu, a w 1903 małżonkowie przenieśli się do Warszawy[25]. Mimo to często gościła w Petersburgu pomagając mężowi załatwiać formalności związane z utworzeniem Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie[26].

W konkursie rzeźbiarskim zorganizowanym przez Zachętę w 1903 r. poza *Wenedami* zaprezentowała znaną dziś tylko z reprodukcji *Goplanę*[27]. Również inspirowana Słowackim, tym razem *Balladyną* – postać kobieca stoi w kontrapoście lekko się przeciągając. Prawą dłonią, zgiętą w łokciu, zdaje się poprawiać wianek z jaskółek na głowie, a lewą unosi wysoko trzymając jednego z ptaszków. Jej półprzymknięte powieki oraz mimika emanują spokojem. Podobnie jak w pracy dyplomowej, tak i tutaj wybija się doskonała znajomość ludzkiej anatomii, ale także oddanie wrażenia pewnej delikatności. Realizm kobiecego ciała musiał być najwyraźniej zbyt duży jak na ówczesne standardy, bo autor recenzji zamieszczonej w „Tygodniku Illustrowanym" stwierdził, że ujmuje on nieco warstwie ideowej[28]. Za to nie szczędził pochwał *Lelum-Polelum*, dziełu, za które Stabrowska dostała drugą nagrodę, podkreślając przede wszystkim podniosły charakter kompozycji oraz heroizację postaci[29]. Nie było to jednak pierwsze wystąpienie rzeźbiarki na ziemiach polskich. W 1900 r. w TZSP w Krakowie wystawiła *Neofitę*[30], a w 1901 r. w warszawskiej Zachęcie *Neofitę* oraz *Janka* zakupionego przez Emmanuela Bułhaka[31]. Niestety, wizerunki tych prac nie są dziś znane.

Z zachowanych wspomnień wynika, że w kolejnych latach była gospodynią tzw. herbatek poziomkowych, czyli regularnych spotkań organizowanych w mieszkaniu Stabrowskich dotyczących kultury, sztuki, ale i teozofii[32]. Brało w nich udział wiele znamienitych osobistości, takich jak: Władysław Reymont, Ferdynand Ruszczyc, Zenon Przesmycki, Artur Górski, Bolesław Leśmian, Artur Oppman, Stefan Jaracz, Tadeusz Miciński, Eugenia Kierbedziowa, Wanda Siemaszkowa. Tę ostatnią nawet sportretowała. I to w wyjątkowy sposób, bo praca zdecydowanie różni się od poprzednich. Przede wszystkim więcej w niej swobody, a mniej cech czysto akademickich. Na tyle, na ile pozwala słaba reprodukcja w prasie, można stwierdzić, że postać aktorki została zamrożona w momencie wstawania z kanapy, a powłóczyste szaty kobiety zdają się ją z tym meblem spajać. Lija Skalska-Miecik wskazuje na podobieństwa z dziełami takich rzeźbiarzy jak Konstanty Laszczka czy Wacław

22 J.M. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003, s. 122.

23 *List Julii Stabrowskiej do Prezesa Rady Miejskiej m.st. Warszawy, senatora Ignacego Balińskiego* z dnia 2 maja 1926 roku (w aktach Działu Inwentarzy Muzeum Narodowego w Warszawie), z powodu zawieszenia kwerend w Muzeum Narodowym w Warszawie cyt. za: L. Skalska-Miecik, *Julia Stabrowska – zapomniana…*, dz. cyt.

24 Tamże.

25 L. Skalska-Miecik, *Julia Stabrowska – zapomniana…*, dz. cyt., s. 270.

26 R. Fański, *Artystyczna para Kazimierz i Julia Stabrowscy*, w: „Życie i Sztuka" 1903, nr 27, s. 4.

27 *Sprawozdanie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1903*, Warszawa 1904, s. 7.

28 T.J., Ze Sztuki, „Tygodnik Illustrowany" 1903, nr 48, s. 944.

29 Tamże.

30 E. Swieykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904*. Kraków 1905, s. 104. Występuje pod panieńskim nazwiskiem Janiszewska.

31 *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za 1901 rok*, Warszawa 1902, s. 33, 45.

32 J. Brzeziński, *Atmosfera szkoły,* w: *Pierwsze lata 1904–1907 działalności Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych*, 1956, mpis, zb. Biblioteki Narodowej, syg. mf. 86971, k. 11.

il. 4. Julia Stabrowska, *Portret Wandy Siemaszkowej*, ok. 1908, „Świat" 1909, nr 50, s. 10

Szymanowski[33], choć nieregularny sposób opracowania powierzchni przywołuje też na myśl prace Camille Claudel. Rzeźbę artystka pokazała na II Wystawie Litewskiej we Lwowie[34] oraz na Salonie Zachęty w 1909 r., skąd dzieło zostało zakupione do kolekcji Jakuba Glassa[35]. W 1935 r. wdowa po nim przekazała kolekcję męża, w tym portret Siemaszkowej, do Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie rzeźba znajdowała się do II wojny światowej[36].

W tym czasie rzeźbiarka angażowała się także w działalność teozoficzną. Nie tylko jej mąż był wiodącą postacią środowiska, również ona interesowała się tymi zagadnieniami, co potwierdza fakt dołączenia do loży Alba w roku 1908[37]. Warto dodać, że druga polska loża została nazwana nazwiskiem Słowackiego[38]. Nie jest to przypadek – mimo że w twórczości romantycznego poety trudno znaleźć bezpośrednie odniesienia do teozofii, to w jego utworach pojawia się wiele nieoczywistych symboli, przez co na przełomie XIX i XX w. twórczość tę odbierano jako kwintesencję mistycznej wizji świata[39]. Z kolei w listopadzie 1913 r. małżonkowie dołączyli do Towarzystwa Antropozoficznego pod kierownictwem Rudolfa Steinera. Poza tym Stabrowska zajmowała się też sprawami społeczno-kulturalnymi, czego przykładem może być podpisanie przez nią w 1912 r. protestu przeciwko realizacji *Pochodu na Wawel* Wacława Szymanowskiego[40].

Krótko po wybuchu I wojny Stabrowscy przenieśli się do Piotrogrodu, a następnie do Moskwy[41]. Zabrali ze sobą swój dorobek artystyczny, chcąc go chronić. Niestety, jak pisała sama Stabrowska w liście do dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie, zrewoltowane wojska rosyjskie zniszczyły majątek Dłużniewo należący do Kierbedziów, w którym para miała swoją pracownię oraz gdzie przechowywane były między innymi *Goplana*, *Neofita* oraz *Umierająca Chimera*[42]. W połowie roku 1918 małżonkowie podjęli decyzję o powrocie do Warszawy[43].

Na lata 20. XX w. przypadły ostatnie próby rzeźbiarskie artystki. W 1925 r. na wystawie Kazimierza Stabrowskiego w Zachęcie, Julia pokazała niewielkich rozmiarów brązowy posążek *Szaman*[44], który ponownie zaprezentowała tam dwa lata później, na wystawie Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków[45]. Niewielki odlew (wysokość ok. 20 cm) przedstawia, umieszczoną na niskim, owalnym postumencie, figurkę brodatego mężczyzny, ukazanego w dynamicznej, tanecznej pozie, który w lewej dłoni trzyma podłużny przedmiot. Sądząc po tytule, jest to szaman podczas celebrowania jakiegoś tajemniczego obrzędu. Swobodne kształtowanie powierzchni rzeźby przypomina poprzednią pracę – *Portret Wandy Siemaszkowej*. Obiekt jest sygnowany: *J. Stabrowska* na postumencie. W 1929 r. (podobnie jak obraz *Staw w Parku* Stabrowskiego, do którego dołączona była dedykacja) *Szaman* stał się prezentem dla Józefa Piłsudskiego z okazji imienin, prawdopodobnie stąd na spodzie jego podstawy znalazła się papierowa wyklejka, która mogła zawierać

33 L. Skalska-Miecik, *Julia Stabrowska – zapomniana…*, dz. cyt., s. 275.

34 Tamże.

35 *VI-a Wystawa Doroczna, Salon 1909–1910*, Tow. Zachęty Szt. Piękn. w Kr. Pol. Warszawa grudzień––styczeń, nr 182; L. Skalska-Miecik, *Julia Stabrowska – zapomniana…*, dz. cyt., s. 275.

36 Tamże.

37 K.M. Hess, *Alba (loża)*, internetowy Leksykon Polskiego Ezoteryzmu, http://www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/844 [dostęp 1 III 2022].

38 *Polskie Tradycje Ezoteryczne 1890–1939, t.1, Teozofia i Antropozofia*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019, s. 57.

39 Tamże, s. 39.

40 W. Milewska, *Pochód na Wawel Wacława Szymanowskiego. W stulecie dyskusji nad ustawieniem rzeźby na Wawelu*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa" 2013, s. 160.

41 L. Skalska-Miecik, *Julia Stabrowska – zapomniana…*, dz. cyt., s. 277.

42 *List Julii Stabrowskiej do Dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie* (?), materiały do Słownika Artystów Polskich IS PAN.

43 L. Skalska-Miecik, *Julia Stabrowska – zapomniana…*, dz. cyt., s. 279.

44 *Przewodnik po Wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, nr 7, Warszawa, listopad 1925, s. 24, nr 217.

45 *Przewodnik po Wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, nr 23, Warszawa maj 1927 roku, s. 16, nr 201.

il. 5. Julia Stabrowska, *Szaman*, ok. 1925, fot. Aleksandra Zawadzka

pamiątkowy napis[46]. W 1947 r. władze komunistyczne rozkazały wywieźć wyposażenie willi Milusin w nieznane miejsce, dlatego *Szaman* przez wiele lat uchodził za zaginiony. Dopiero w 2014 r. odkryto, że wiele z zajętych przedmiotów znalazło się w ośrodku reprezentacyjnym Ministerstwa Obrony Narodowej w Helenowie. Rok później Ministerstwo przekazało te obiekty (a wśród nich *Szamana)* do Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, gdzie można je podziwiać obecnie.

Trudno stwierdzić, skąd Stabrowscy znali Marszałka, natomiast we *Wspomnieniach* Aleksandry Piłsudskiej przeczytać można, że na jednej z wystaw w Zachęcie zauroczył ją obraz Stabrowskiego i marzyła o jego zakupie, niestety został on zniszczony pod-

46 K. Jaruzelska-Kastory, *Gdy zaspy w Sulejówku… Opowieść o zimnie, cieple i kominku*, „Świat wokół Marszałka" 2016, nr 4, s. 5.

czas rewolucji w Rosji w 1919 r.[47]. Drugi trop prowadzi do… teozofii. Wiadomo, że środowisko piłsudczyków było zainteresowane ezoteryką, a sam Marszałek brał udział w wielu seansach spirytystycznych, być może właśnie na którymś z nich poznał artystyczne małżeństwo[48]. Według Aleksandry Piłsudskiej Stabrowski już w pierwszych latach XX w. należał do sympatyków idei wyznawanych przez jej męża[49].

Po powrocie do Polski Julia Stabrowska pracowała także wraz z Kazimierzem nad majolikowym tryptykiem dla kościoła św. Floriana na Pradze. Poza tym, że składały się na niego opalizujący wizerunek św. Floriana i św. Michała, nie udało się ustalić więcej szczegółów. Elementy te były pokazywane przez Stabrowskiego na kilku wystawach[50]. Mimo że w żadnym katalogu nie pojawiła się wzmianka o udziale Julii, Lija Skalska-Miecik utrzymywała, że była to praca wspólna małżonków (w zbiorach rodzinnych podobno zachował się glazurowany wazonik i właśnie majolikowy kafelek autorstwa Julii).[51]

W 1926 r. Komitet TZSP uznał, że z powodu braku miejsca nie może dłużej przechowywać rzeźby *Lelum-Polelum,* którą opiekował się od r. 1903[52]. Wobec tego rzeźbiarka postanowiła nieodpłatnie przekazać ją miastu[53]. W korespondencji dotyczącej tej sprawy pisze, że jest to jedyna zachowana jej praca[54], co było nieprawdą – rok wcześniej wystawiła przecież *Szamana* w Zachęcie. Trudno stwierdzić, dlaczego kłamała – czy chodziło o nieujawnianie sympatii politycznych, czy też chciała w ten sposób zagwarantować zabezpieczenie swojej rzeźby. Wydaje się, że jej słowa w znacznym stopniu wpłynęły na utwierdzenie mitu, że z jej dorobku nic nie pozostało. Wracając jednak do *Lelum-Polelum…* Pojawił się pomysł odlania dzieła w brązie i umieszczenia w przestrzeni miejskiej, jednak do tego nie doszło[55]. W końcu Magistrat przekazał pracę Muzeum Narodowemu wraz z pewną sumą na urządzenie dla niego prowizorycznego pomieszczenia[56]. Los okrutnie zadrwił z marzeń Stabrowskiej o zachowaniu swej sztuki dla potomnych, ponieważ w 1954 r. *Wenedowie* zostali poważnie uszkodzeni podczas transportu. Mimo kilku prób nie udało się ustalić dalszych losów rzeźby.

Po śmierci męża, w czerwcu 1929 r., Julia Stabrowska zajęła się zabezpieczaniem jego spuścizny. W 1934 r. przekazała Muzeum Narodowemu w Warszawie 59 jego prac[57]. O ostatnich latach jej życia wiadomo tyle, że do 1939 r. mieszkała u rodziny architekta Oskara Sosnowskiego (nic więcej nie udało się ustalić) oraz że potem przeniosła się do Ząbek, gdzie 20 września 1941 r. zmarła i została pochowana[58].

Julia Stabrowska to postać niezwykle ciekawa. Z zebranych materiałów wyłania się kobieta silna (co można rozumieć dwojako też dosłownie, bo przecież zajmowanie się rzeźbą wymagało dobrej kondycji fizycznej!), zdeterminowana, o szerokich zainteresowaniach, a przy tym wrażliwa. Mimo że jej twórczość nie wpisywała się w mit awangardy, podobała się widzom. Jest także kolejną składową w tworzeniu obrazu polskiej rzeźby początku XX w. Choć w jej życiorysie nie brakuje niewiadomych, to, co wiadomo o tej artystce, z całą pewnością zasługuje na zachowanie i włączenie w rosnący stan badań na temat twórczości kobiet.

47 A. Piłsudska, *Wspomnienia,* Warszawa 1989, s. 75.

48 Tamże, s. 214–215; M. Sowa, *5 rzeczy, których (prawie na pewno) nie wiesz o Józefie Piłsudskim*, https://jpilsudski.org/artykuly-publicystyka-felietony/felietony/item/2517-5-rzeczy-ktorych-prawie-na-pewno-nie-wiesz-o-jozefie-pilsudskim [dostęp 5 III 2022].

49 A. Piłsudska, dz. cyt., s. 75.

50 *Wystawa Ceramiczna*, „Tygodnik Illustrowany" 1919, nr 25, bn.; W. Wankie, *Sursum corda*, „Tygodnik Illustrowany" 1922, nr 42, s. 671; *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, nr 7, Warszawa, listopad 1925, s. 24, poz. 261.

51 L. Skalska-Miecik, *Julia Stabrowska – zapomniana…*, dz. cyt., s. 279, 284.

52 Tamże.

53 *Korespondencja w aktach Działu Inwentarzy Muzeum Narodowego w Warszawie*, cyt. za: L. Skalska-Miecik, *Julia Stabrowska – zapomniana…*, dz. cyt.

54 *List Julii Stabrowskiej do Dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie* (?), materiały do *Słownika Artystów Polskich* IS PAN.

55 L. Skalska-Miecik, *Julia Stabrowska – zapomniana…*, dz. cyt., s. 279.

56 Tamże.

57 L. Skalska-Miecik, *Stabrowska Julia*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, Warszawa–Kraków 2002, t. 41, s. 272.

58 Tamże.

STYL ZAKOPIAŃSKI W ARCHITEKTURZE KRÓLESTWA POLSKIEGO

Kacper Abramczyk

W tym tekście chcę przyjrzeć się przykładom motywów zakopiańskich w architekturze Królestwa Polskiego. Motywy te rozumiem jako elementy stylu Witkiewiczowskiego, które czasem eklektycznie łączono z innymi kostiumami stylowymi. Działo się to oczywiście z pominięciem *Gesamtkunstwerk*, które to było jedną z przynależnych mu zasad. Czyni to architekturę zakopiańską na tym terenie zróżnicowaną. Po jednej stronie możemy postawić dzieła, których autorami są Stanisław Witkiewicz i Jan Koszczyc Witkiewicz, wszystkie one powstały w pierwszych latach XX w. i można je uznać za najbliższe pierwotnym zamierzeniom stylu. Następne realizacje są efektem popularności i rozgłosu, które zdobywają. Są one bardziej eklektyczne i w związku z tym – znacznie mniej dogmatyczne.

Zasięgiem geograficznym ograniczam się do terenów Królestwa Polskiego Kongresowego, w latach od powstania stylu do odzyskania niepodległości w 1918 r.[1]. Jest to teren tym bardziej kluczowy, że rozwinęło się tu silne zainteresowanie Zakopanem. Drugą sprawą jest wysoce rozwinięta dyskusja nad poszukiwaniem stylu narodowego, która rozgorzała w Warszawie i innych ośrodkach miejskich. Styl zakopiański miał w niej swój udział. Czasy powojenne stanowią odmienną atmosferę dla powstających realizacji. Stylowo łączą się one często z art déco. Od strony ideowej wyrażają inne tendencje.

Omawiane w tekście obiekty posiadają w większości swoje opracowania. Nie istnieje jednak tekst, który skupiłyby się na opisie ich zbiorczym. Tadeusz Jaroszewski w 1993 r. poruszył temat dworu polskiego na początku XX w.[2] Omówione zostały tu realizacje w stylu zakopiańskim na terenie Królestwa Polskiego. Pierwszą publikacją, która syntetycznie ujmuje temat, jest książka Barbary Tondos *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna* z 2009 r. Wspomniane jest w niej większość znanych obiektów z rejonu Kongresówki[3]. Syntetyczny charakter ma również publikacja Krzysztofa Stefańskiego *Architektura XIX wieku na ziemiach polskich* z 2015 r.[4], gdzie opisane są tylko realizacje Stanisława Witkiewicza.

Kilka opracowań dotyczy architektury wybranych miast, w których można odnaleźć obiekty w stylu zakopiańskim. Pierwszą z nich jest książka Katarzyny Chrudzimskiej-Uhery, *Architektura Milanówka*[5]. Artykuł poświęcony warszawskim obiektom stylu zakopiańskiego nosi tytuł *Styl zakopiański w Warszawie* i pochodzi z 2002 r.[6]. Ma on jednak charakter popularnonaukowy. To, co go wyróżnia od innych publikacji, to ograniczenie się tylko do zakopiańszczyzny. W 2007 r. powstaje publikacja Tade-

1 Królestwo Polskie nie było jedynym miejscem rozpowszechnienia stylu zakopiańskiego w Cesarstwie Rosyjskim. Budynki noszące jego ślady można odnaleźć również na Białorusi i Litwie. Sam Stanisław Witkiewicz był autorem dworca kolejowego w Syłgudyszkach. K. Stefański, *Architektura XIX wieku na ziemiach polskich*, Warszawa 2005, s. 220.

2 T.S. Jaroszewski, *Dwór polski tuż przed I wojną światową*, w: *Przed wielkim jutrem*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1993, s. 21–60.

3 B. Tondos, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*, Wrocław 2009, s. 71–72, 119–124.

4 K. Stefański, dz. cyt., Warszawa 2005, s. 220

5 K. Chrudzimska-Uhera, *Architektura Milanówka*, Milanówek 2002, s. 54.

6 A.J. Kosecki, *Styl zakopiański w Warszawie*, w: *Spotkania z zabytkami*, 2002 nr 3, s. 28–30.

il. 1. Dwór w Łańcuchowie, źródło: https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:%C5%81a%C5%84cuch%C3%B3w,_zesp%C3%B3%C5%82_dworski_bok_2.jpg

usza Władysława Świątka *Konstancin. Wędrówka śladami ludzi i zabytków*[7]. Zawiera ona opisy willi, które się tam mieszczą. Realizację w obrębie Łodzi znajdują swoje omówienie w syntezie *W kręgu łódzkiej secesji* autorstwa Wiesławy Jordan z 2019 r.[8]. Następną grupę stanowią monografie architektów, którzy w czasie swojej twórczości sięgnęli po styl zakopiański. Pierwszą z nich jest publikacja Jadwigi Roguskiej *Karol Jankowski. Architekt warszawski początku XX wieku. Życie i twórczość* z 1978 r.[9]. Do tematu dużo wniosła książka Marty Leśniakowskiej poświęcona Janowi Koszczyc Witkiewiczowi z powodu sporej liczby realizacji jego autorstwa. Ukazała się w 1998 r. pod tytułem *Architekt Jan Koszczyc Witkiewicz (1881–1958) i budowanie w jego czasach*[10]. Ważną pozycją jest monografia Małgorzaty Omilanowskiej *Architekt Stefan Szyller. 1857–1933* wydana w 2008 r.[11]. W 2018 r. opublikowano najmłodszą pracę z grupy[12]. Dotyczy ona twórczości łódzkich architektów, którzy ukończyli politechnikę w Rydze. Jest wśród nich Kazimierz Sokołowski.

Jedynie dwór w Łańcuchowie posiada swoje indywidualne opracowanie, które można uznać za zarys monografii. Jest nim *Dwór Jana Steckiego w Łańcuchowie.*

7 T.W. Świątek, *Konstancin. Wędrówka śladami ludzi i zabytków*, Warszawa 2007, s. 155–158.

8 W. Jordan, *W kręgu łódzkiej secesji*, Łódź 2019, s. 206–207.

9 J. Roguska, *Karol Jankowski. Architekt warszawski początku XX wieku. Życie i twórczość*, Warszawa 1978, s. 67–68.

10 M. Leśniakowska, *Architekt Jan Koszczyc Witkiewicz (1881–1958) i budowanie w jego czasach*, Warszawa 1998, s. 174–175, 180, 186.

11 M. Omilanowska, *Architekt Stefan Szyller. 1857–1933*, Warszawa 2008, s. 427.

12 K. Stefański, *Absolwenci Politechniki Ryskiej w architekturze Łodzi na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Polscy i rosyjscy architekci w XIX i XX wieku. Sztuka Europy Wschodniej*, t. 6, red. J. Malinowski, I. Gavrash, A. Pospiszil, S. Levoshko, Warszawa–Toruń 2018, s. 119–132.

Polskość spod Tatr z 2003 r. autorstwa Grażyny Michalskiej[13]. Poprzedzał go artykuł *„Zakopiańskie" dzieło Stanisława Witkiewicza pod Lublinem* z 1980[14]. Część z omawianych obiektów została również opracowana w kartach ewidencyjnych.

Do rozwoju stylu zakopiańskiego na terenie Królestwa Polskiego przyczynił się rozgłos, który zdobyła twórczość Stanisława Witkiewicza w Zakopanem. Wiąże się to również z coraz większym zainteresowaniem samymi Tatrami oraz Zakopanem[15] – rosło ono zarówno wśród inwestorów, jak i środowiska architektonicznego, które było coraz bardziej chętne do projektowania w tym stylu.

Popularyzację i odkrywanie Tatr rozpoczął pochodzący z Królestwa Polskiego doktor Tytus Chałubiński. Proces ten trwał nieprzerwanie również w latach międzywojennych. Coraz bardziej jednak realizacje powstawały bez zrozumienia stylu i idei. Są one bardziej powierzchownym naśladownictwem niż wyrazem myśli, które twórczość Witkiewicza ze sobą niosła[16].

Turystyka zakopiańska z romantycznej i pionierskiej podróży szybko zaczęła się zmieniać w dość popularne zdrojownictwo. Jednym z powodów była stosunkowo niska cena takiego wyjazdu dla mieszkańców zaboru rosyjskiego. Dodatkowo nałożyła się na to trudna sytuacja germanizowanych Polaków w Wielkopolsce. Zaowocowała ona w r. 1900 poglądem, że należy bojkotować niemieckie kurorty[17]. Dla osób, których nie było stać na wyjazd w Alpy, to właśnie polskie Tatry stały się jedynym osiągalnym kierunkiem. Ten proces mógł spłycać podejście do zakopiańszczyzny, jednak jednocześnie otwierał je na szersze i mniej elitarne grupy.

Atrakcyjność stylu zakopiańskiego dla mieszkańców zaboru rosyjskiego nie podlega wątpliwościom. Cieszył oko swoją dekoracyjną formą, zadowalał warstwą ideową. Spowodowało to rozpowszechnienie się stylistyki góralskiej poza rodzime Zakopane. Była ona przez niektórych uważana za nieskazitelnie polską, niezmienną od lat, a więc stosowanie jej było uważane za przejaw patriotyzmu[18]. Argumentów dla stworzenia z regionalnego budownictwa Podhala stylu uniwersalnego dla całego narodu dostarczały opracowania historyczne. Ich przykładem jest zdanie M. Berszteina, który na łamach czasopisma *Ateneum* napisał, że styl zakopiański nie został stworzony przez górali. Miał on, jego zdaniem, zostać wyparty z całego terenu dawnej Rzeczpospolitej przez nowocześniejsze sposoby budowania i ostać się jedynie na trudno dostępnym Podhalu. Legitymizowało to budowanie tego rodzaju obiektów z dala od Zakopanego i zaprzeczało argumentom, że jest to jedynie import z Galicji[19].

Zmienia to również perspektywę odbioru stylu zakopiańskiego, który stawał się jednocześnie regionalny oraz narodowy. Powodowało to sytuację paradoksalną. Styl oparty na budownictwie góralskim był stosowany w regionach, gdzie nigdy wcześniej nie występował. Jednocześnie uważano go za przejaw rodzimości[20]. Taka niezgodności nie zachodziła jednak w umysłach ówczesnych mu ludzi ze względu na inny stan wiedzy oraz odmienne podejście do fabrykowania przeszłości.

Pojawiający się w Królestwie Polskim styl zakopiański swoją stylistyką nie był tak odmienny, jakby to chcieli widzieć jego ówcześni propagatorzy. Drewniany detal

13 G. Michalska, *Dwór Jana Steckiego w Łańcuchowie. Polskość spod Tatr*, s. 305–320, w: *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie II*, red. R. Maliszewska, Kozłówka 2003.

14 A. Kurządkowska, *„Zakopiańskie" dzieło Stanisława Witkiewicza pod Lublinem*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1980, nr 1, t. 29, s. 99–102.

15 S. E. Radzikowski, *Styl Zakopiański*, Kraków 1901, s. 5–6.

16 B. Tondos, dz. cyt., Wrocław 2009, s. 106.

17 K. Beylin, *W Warszawie w latach 1900–1914*, Warszawa 1972, s. 25.

18 Stanisław Witkiewicz przewidział swój styl jako uniwersalny dla narodu polskiego. Wyrażał chęć, by został on spopularyzowany wśród Polaków. Mieli oni go powszechnie stosować, również poza Zakopanem. Obecnie uznajemy go za styl regionalny, co zmienia perspektywę jego interpretacji.

19 D. Crowlay, *Polska odnaleziona w Tatrach – regionalne, narodowe i międzynarodowe cechy stylu zakopiańskiego*, tłum. J. Piątkowska, w: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1997, s. 201.

20 K. Kwiatkowski, *Style narodowe – architektura między apoteozą narodu a akceptacją współistnienia wspólnoty narodów*, w: „Przestrzeń Urbanistyka Architektura" 2020, nr 1, s. 78–79.

o ostrych światłocieniowych wykrojach przypominał dobrze znany, w tej części Europy, styl szwajcarski. Jego popularność przypada na lata siedemdziesiąte XIX wieku[21]. Rozpowszechnia się przede wszystkim w drewnianych willach letniskowych. Okres około 1900 r. jest również czasem zwiększonego zainteresowania wernakularyzmem. W tym przypadku zakopiańszczyzna była oryginalną i swojską alternatywą dla form kosmopolitycznych lub wiązanych z folklorem szwajcarskich Alp i niemieckiego Tyrolu.

Drugim widocznym podobieństwem jest ruch *Arts and Crafts* oraz architektura *Cottage*. Podzielały one warstwę ideową stylu zakopiańskiego jako programowego odrodzenia rzemiosła artystycznego. Odwoływały się również do przedindustrialnej przeszłości jako źródła wiedzy o naturalnym porządku i sposobie mieszkania, czym inspirowały wiele ruchów narodowych w kontynentalnej części Europy[22]. *Cottage* swoją stylistykę brał z romantycznego wyobrażenia wiejskiego budownictwa Wysp Brytyjskich[23]. Spopularyzował się również w Królestwie Polskim i występował głównie w architekturze letniskowej[24].

Styl zakopiański nigdy nie rozpowszechnił się, tak jak oczekiwał tego Stanisław Witkiewicz. Główną tego przyczyną były duże trudności w dostosowaniu go do wymogów budownictwa miejskiego. Zwłaszcza takich obiektów jak szeroko pojęte gmachy publiczne czy murowane obiekty sakralne. Powodem tego była po pierwsze mała możliwość monumentalizacji bryły. Wywodzący się od zakopiańskich chałup styl z trudem operował takimi formami. W przypadkach, kiedy zdecydowano się na to, najczęściej znacznie odbiegały od oryginału. Druga przyczyna wiązała się z jego niskim pochodzeniem – zdaniem ówczesnych był nieadekwatny do rangi obiektów publicznych i sakralnych[25]. Niechętnie widziano w nich stylistykę wywodzącą się od chałup góralskich. Wymienione ograniczenie nie przeszkadzało jednak w szerszym stosowaniu ornamentyki zakopiańskiej w budownictwie sakralnym o niewielkiej skali i drewnianej architekturze letniskowej. Są to miejsca, gdzie najczęściej można ją spotkać. Pewną próbą połączenia zainteresowania górami z miejskim budownictwem mieszkaniowym są kamienice, których fasady zdobią rzeźby nawiązujące tematyką do góralszczyzny.

Inną, bardziej niezależną sprawą jest odwrót od bujnej ornamentyki, którą niosła secesja. Druga dekada XX w. to uspokojenie form i powrót do architektury klasycystycznej. Propozycja Witkiewicza nie mieściła się w tym nowym guście. Stąd w dyskusji nad stylem narodowym coraz większa popularyzacja form opartych na architekturze polskich nowożytnych dworów. Niosła ona również formy bardziej uniwersalne niż te w Zakopanem[26].

Obiekty w stylu zakopiańskim w Królestwie Polskim możemy podzielić na cztery grupy: dwory, obiekty sakralne, wille letniskowe, kamienice miejskie. Występują również pojedyncze przypadki dworców kolejowych i małej architektury.

---

21 Przede wszystkim styl szwajcarski, zwany również alpejskim lub tyrolskim, popularyzuje się po wystawie światowej w Wiedniu w 1873 r. Jego rodowód jest jednak dużo starszy. Za jego początek można uznać kolonię dla imigrantów z Tyrolu w Mysłowicach, która została założona w 1837 r. J. Tarnowski, *Styl alpejski w środkowej Europie i polska kontrakcja wobec niego – styl zakopiański*, w: „Estetyka i Krytyka" 2012, nr 2, t. 25, s. 233.

22 Z. Moździerz, *Koncepcja stylu narodowego Stanisława Witkiewicza i jej realizacja*, w: *Stanisław Witkiewicz – człowiek, artysta, myśliciel*, red. Z. Moździerz, Zakopane 1997, s. 293.

23 D.M. Haigh, *Baillie Scott i artystyczny dom w Polsce*, tłum. P. Łopatka, w: *Baille Scott. Dom dziełem sztuki*, red. T. Leśniak, Kraków 1999, s. 13–19.

24 W. Jordan, dz. cyt., Łódź 2019, s. 144.

25 Warto wspomnieć, że tego rodzaju próby na szerszą skalę będą stosowane w dwudziestoleciu międzywojennym. Przede wszystkim w realizacjach Jana Koszczyca Witkiewicza oraz w architekturze górskich schronisk. W tym przypadku stylistyka zakopiańska płynnie mieszała się z art déco, co umożliwiało jej zaistnieć w tego rodzaju architekturze.

26 A.K. Olszewski, *Przegląd koncepcji stylu narodowego w teorii architektury polskiej przełomu XIX i XX wieku*, w: „Sztuka i Krytyka" 1956, nr 3 i 4, s. 341.

Dwory ograniczają się do dwóch znanych nam przykładów działalności Stanisława Witkiewicza w Królestwie Polskim[27] – nieistniejący dwór w Dłużewie zaprojektowany w 1900 r. oraz powstały dwa lata później obiekt w podlubelskim Łańcuchowie. Projekt pierwszego z nich przypominał realizacje willowe Witkiewicza w Zakopanem. Podzielał również ich niewielką skalę. Niestety, nigdy nie powstał z powodu pożaru zgromadzonego pod budowę materiału i braku pieniędzy na ponowne zebranie potrzebnych surowców[28]. Jego autor zdecydował się następnie na zrealizowanie murowanego obiektu w stylu dworkowym. Na decyzję miały również wpływ duże opóźnienia, których dopuszczał się Witkiewicz[29]. Drugi obiekt udało się skończyć. Projekt został zamówiony przez Jana Steckiego w 1902 r., który postanowił przebudować swoją rezydencję w stylu, który uważał za rdzennie polski. Fundator był zaangażowany w działalność patriotyczną, którą przejawiał pozytywistycznie w modernizacji rolnictwa na ziemiach polskich. Nowy dwór widział jako reprezentacyjną część nowoczesnego gospodarstwa, które powstawało równolegle do niego[30]. Jego bryła została malowniczo rozczłonkowana, swoimi gabarytami przewyższa wille Witkiewicza. Innym wyróżnikiem jest materiał – zbudowano go z cegły, co stanowi rzadkość w twórczości artysty. Próbuje on natomiast naśladować architekturę drewnianą poprzez jej profilowanie, co imituje bele drewna[31]. Wejście poprzedzono trójarkadowym portykiem, na którym wspiera się taras. Naroża budynku są boniowane. Głównymi nośnikami stylu jest konstrukcja dachu ze szczytami z motywem stylizowanego słońca. We fryzie oddzielającym kondygnacje umieszczony jest herb Jelita oraz wyobrażenie kwiatu szarotki. Charakterystycznym elementem są wysokie i dekoracyjne kominy. Prócz samego dworu w jego sąsiedztwie powstała okazała wolno stojąca brama wjazdowa, pośrodku której znajduje się przejazd, flankowany przez dwie furty. Całość nakryta została dwuspadowym dachem łamanym.

Następne realizacje w granicach Królestwa Polskiego powstały w kolejnych latach po wyżej wymienionych dworach. Nie mamy potwierdzenia, by posiadłość Steckiego zdobyła szersze uznanie. Wiadome jest jednak, że nie posiada prób naśladownictwa wśród rezydencji ziemiańskich[32]. Dobitnym potwierdzeniem tego są dwa niezrealizowane projekty Jana Koszczyc Witkiewicza, które najprawdopodobniej zostały odrzucone już na poziomie konkursu. Mowa tu o dworze Biernackich w Konopnicy pod Nałęczowem z około 1900 r. oraz dworze Hrabiego Rostworowskiego w Milejowie z 1913 r.[33]. Oba projekty odchodzą również od dekoracyjności rozwiązań Jana Witkiewicza na rzecz form bliższych stylowi dworkowemu. Ograniczenie ornamentu powoduje, że elementem góralskim pozostaje głównie dach o mocnym nachyleniu.

W 1905 r. powstaje dom Żeromskiego w Nałęczowie[34]. Został zaprojektowany przez Jana Koszczyc Witkiewicza jako drewniany obiekt jednoizbowy. Swój zakopiański charakter uzyskuje za sprawą spadzistego dachu i motywu słońca w szczycie. Konstrukcja drewniana na zrąb także może być kojarzona z góralszczyzną. Wejście zostało nieprzerzedzone gankiem.

il. 2. Dom Stefana Żeromskiego w Nałęczowie, źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Muzeum_Stefana_%C5%BBeromskiego_w_Na%C5%82%C4%99czowie#/media/Plik:Na%C5%82%C4%99cz%C3%B3w,_Muzeum_Stefana_%C5%B9eromskiego_(HB2).jpg

27 Mimo dobrze funkcjonującego środowiska architektonicznego w Warszawie na przełomie XIX i XX w., wielu bogatych mieszkańców decydowało się na zamawianie projektów u znanych architektów z pozostałych państw zaborczych. Przykładem tego może być zrealizowany kościół Teodora Talowskiego w Radziwiłłowie. A. Laudon, *Kościół w Radziwiłłowie Mazowieckim jako jedyny przykład architektury sakralnej Teodora Talowskiego na Mazowszu*, w: „Artifex" 2013, nr 15, s. 20.

28 K. Stefański, dz. cyt., Warszawa 2005, s. 220.

29 T.S. Jaroszewski, dz. cyt., w: *Przed wielkim jutrem*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1993, s. 25.

30 G. Michalska, dz. cyt., w: *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie II*, red. R. Maliszewska, Kozłówka 2003, s. 305.

31 Tamże, s. 307.

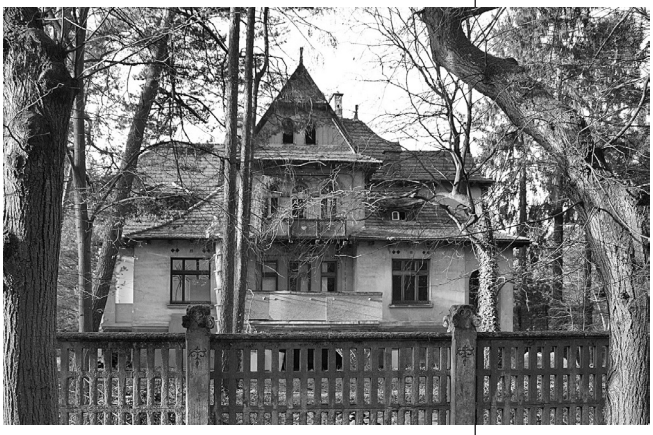
32 A. Kurządkowska, dz. cyt., w: „Biuletyn Historii Sztuki" 1980, nr 1, t. 29, s. 100.

33 M. Leśniakowska, dz. cyt., Warszawa 1998, s. 180, 186.

34 Tamże, s. 160.

il. 3. Willa *Jutrzenka* w Konstancinie-Jeziornej, źródło: https://1.bp.blogspot.com/-Af-UX0MVLD4/YE8T9y5o4GI/AAAAAAAAVQ8/ALIJbqf70ZoZ2txR-WasfYHRhWIp180gQCLcBGAsYHQ/s2048/13442434_1722958847976773_7534526085152907812_o.jpg

il. 4. Willa *Mucha* w Konstancinie-Jeziornej, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a6/Willa_mucha_11.jpg/1200px-Willa_mucha_11.jpg



il. 5. Willa *Ostromir* w Milanówku, źródło: https://zachodniopomorskie.fotopolska.eu/1856/1856570/Milanowek_Willa_OstromirPod_Goralem.jpg

Bryła budynku jest raczej zwarta niż malowniczo rozczłonkowana. Ten sam architekt zaprojektował rok później budynek ochronki w Nałęczowie[35] – obiekt został zbudowany z wapienia i cegły, a jego zakopiański charakter realizuje się głównie w dachu i szczytach[36].

Innymi przykładami są budynki mieszkaniowe w podwarszawskich miejscowościach letniskowych. Najstarszą jest willa autorstwa Antoniego Jabłońskiego-Jasieńczyka o nazwie *Jutrzenka* w Skolimowie (będącego obecnie częścią Konstancina-Jeziornej) z 1903 r. Obiekt jest murowany o asymetrycznej fasadzie. Nośnikiem stylu zakopiańskiego jest tu dach i szczyty oraz stolarka okienna. Eklektycznie połączono je z dekoracją elewacji, która imituje konstrukcje szachulcową[37].

Przy willi *Eloe* znajduje się drewniany, niewielki budynek z mieszkalnym poddaszem[38]. Posiada on dach naczółkowy przypominający realizacje zakopiańskie. Na poprzedzającej wejście werandzie znajdują się jednak filary, których ornamentyka przypomina nam bardziej styl alpejsko-tyrolski. Jest to więc przykład eklektycznie łączący.

W krakowskim czasopiśmie *Architekt* z 1906 r., architekt Bronisław Colonna-Czosnowski opublikował projekt willi w stylu zakopiańskim dla W. Kewieckiego w Konstancinie[39]. Jak w przypadku innych obiektów, tak i tutaj głównym nośnikiem stylu są szczyty oraz elementy snycerki. Nie wiemy jednak, czy willa ostatecznie powstała.

W Konstancinie zbudowano jeszcze w 1912 r. willę *Mucha* – autorem był Jan Fryderyk Heurich (młodszy)[40]. W tym przypadku styl zakopiański realizuje się w konstrukcji dachu oraz szczytu z motywem wschodzącego słońca.

W 1909 r. zaprojektowana została willa małżeństwa Potworowskich w Kazimierzu Dolnym. Jej architekt Jan Koszczyc Witkiewicz zastosował tu bardzo uproszczony ornament[41]. Nawiązanie do góralszczyzny przejawia się w konstrukcji dachu. Jest to przykład postępującego upraszczania form.

Przykładem występowania tego stylu w tak zwanych letniskach linii otwockiej jest willa projektu Antoniego Szalla w Aninie z 1910 r. Jest to na tym terenie rzadkość z powodu spopularyzowania innej stylistyki w architekturze drewnianej zwanej potocznie „świdermajer"[42].

Ostatnim obiektem, który powstał przed wojną, jest willa *Ostromir* w Milanówku. Została zbudowana jako dom własny przez

35 Tamże, s. 163.

36 Jan Koszczyc Witkiewicz projektuje jeszcze wiele obiektów na terenie Nałęczowa oraz innych miast Królestwa Polskiego. Można w nich się dopatrzeć pewnych podobieństw do stylu zakopiańskiego, jednak raczej należy je zakwalifikować do stylu dworkowego, zwanego inaczej swojskim. Dzieje się tak za sprawą zmodernizowania formy oraz odwoływania się do form kojarzących się z uniwersalną architekturą wernakularną, bez wyraźnej proweniencji.

37 T.W. Świątek, dz. cyt., Warszawa 2007, s. 158.

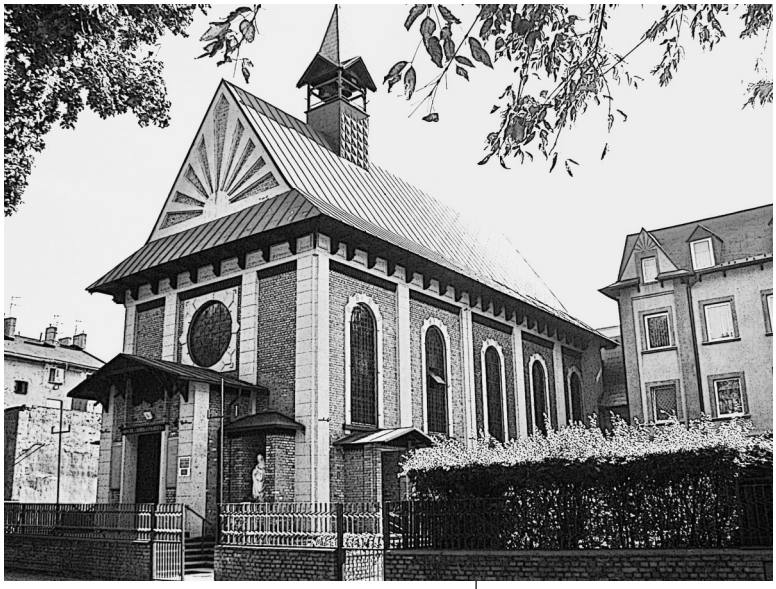
38 J. Kosecki, dz. cyt., w: „Spotkania z zabytkami" 2002, nr 3, s. 30.

39 W. Czosnowski, *Willa nieduża, w stylu zakopiańskim*, w: „Architekt" 1906, r. 12, nr 10, s. 228–229.

40 T.W. Świątek, dz. cyt., Warszawa 2007, s. 155.

41 M. Leśniakowska, dz. cyt., Warszawa 1998, s. 174–5.

42 R. Lewandowski, *Kronenberg, Andriolli i wilegiatura, czyli podwarszawskie letniska linii otwockiej*, Józefów 2012, s. 49, 50.



il. 6. Kościół Dobrego Pasterza w Łodzi, fot. Witold Lewandowski 2009, źródło: https://www.globtroter.pl/zdjecia/235491,polska,wojewodztwo,lodzkie,lodz,lodz,kosciol,dobrego,pasterza,z,1907,roku.html

il. 7. Kościół rektoralny pw. św. Karola Boromeusza w Nałęczowie, 1998 r., J. Studziński, Fotografia ze zbiorów archiwum NID, karta ewidencyjna zabytków architektury i budownictwa, nr 6295, k. 1

architekta Piotra Janickiego w latach 1912–1914[43]. Willę wykonano z cegły. Jej najbardziej dekoracyjnym elementem jest facjatka.

Architektura podmiejskich letnisk zdecydowanie najchętniej wykorzystywała styl zakopiański, względem innych gałęzi budownictwa. Mimo to liczba przykładów jest ograniczona. Te, które znamy, często bardzo swobodnie odnosiły się do skojarzeń ze stylem zakopiańskim. Niejednokrotnie ograniczały się do jednego elementu, jakim jest motyw słońca umieszczony w szczycie obiektu.

W przypadku architektury sakralnej realizacje charakteryzują się niedużą skalą i rangą. Jest to spowodowane między innymi wspominanym oporem w stosowaniu stylu ludowego do obiektów reprezentujących *sacrum*, czyli coś wzniosłego. Dwa pierwsze chronologicznie przykłady były zbudowane z przeznaczeniem na kaplice. Trzeci został zaprojektowany jako niewielki tymczasowy kościół, na którego miejsce miał powstać większy, murowany.

Kaplica znajdująca się w Łodzi, pod wezwaniem Dobrego Pasterza, jest projektu Kazimierza Sokołowskiego. Powstała w 1907 r.[44]. Jednonawowa świątynia została przykryta spadzistym łamanym dachem. Spoczął on na fryzie wspornikowym. Szczyt obiektu zdobi motyw słońca, co jasno kojarzy się z Zakopanem. Elewacje są z nietynkowanej cegły, dodatkowo urozmaicają je boniowane lizeny. Wejście poprzedza niewielka kruchta, nad którą umieszczono okulus. Charakterystyczne jest wnętrze, gdzie zastosowano otwartą więźbę dachową, która przypomina rozwiązanie wewnętrznej konstrukcji dachu w kaplicy na Jaszczurówce. Była ona obmyślana jako wyraźny symbol polskości w żydowskiej dzielnicy[45].

Drewniana kaplica św. Karola Boromeusza w Nałęczowie została zaprojektowana przez Stanisława Grochowicza w 1917 r. i zrealizowana w ciągu dwóch lat. Fundatorką obiektu była Ludwika Benni, wdowa po lekarzu i działaczu społecznym Karolu[46]. Nieprzypadkowe pozostaje więc ofiarowanie świątyni właśnie temu świętemu jako imiennikowi męża oraz patronowi chorych. Autor najprawdopodobniej inspirował się twórczością Jana Witkiewicza w tym mieście. Obiekt jest zbudowany na planie prostokąta. Nakryty został spadzistym dachem łamanym. W szczycie umieszczone zostało stylizowane słońce.

Trzeci obiekt powstał również na granicy ram czasowych niniejszego tekstu. Stefan Szyller w 1918 r. zaprojektował obiekt, który płynnie łączy zakopiańszczyznę z popularnym w latach dwudziestych stylem dworkowym. Kościół Zmartwychwstania Pańskiego na warszawskim Targówku zbudowano na planie prostokąta. Elementem, który kojarzy się ze stylem zakopiańskim, jest naczółkowy dach o dużym nachyleniu. Kościół miał być obiektem tymczasowym do czasu budowy większej świątyni, jednak do jej powstania nigdy nie doszło[47].

Wspomniane trzy obiekty, mimo odmiennej techniki wznoszenia, zdają się do siebie podobne. Łączy je plan prostokąta oraz uformowanie dachu. Realizacje w Królestwie Polskim nie posiadają również charakterystycznej sygnaturki, wieńczącej szczyt fasady. Wszystkie przykłady są daleko uproszczone i różniące się względem zaprojektowanych przez Stanisława Witkiewicza – kaplicę na Jaszczurówce oraz tę

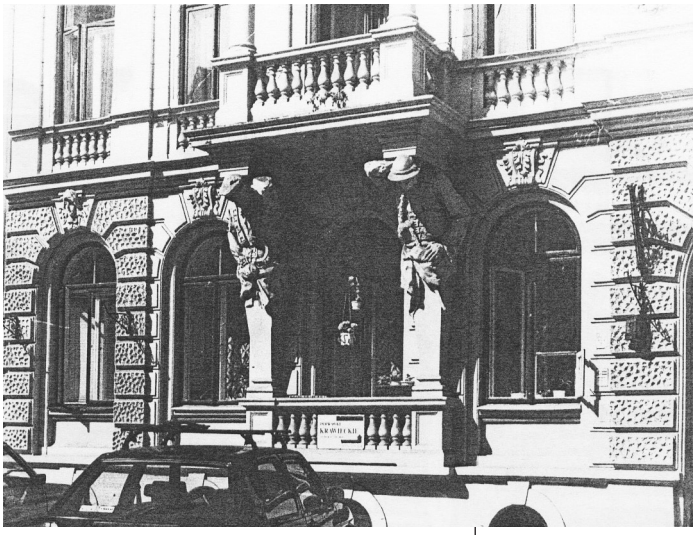
43 K. Chrudzimska-Uhera, dz. cyt., Milanówek 2002, s. 54.

44 W. Jordan, dz. cyt., Łódź 2019, s. 206.

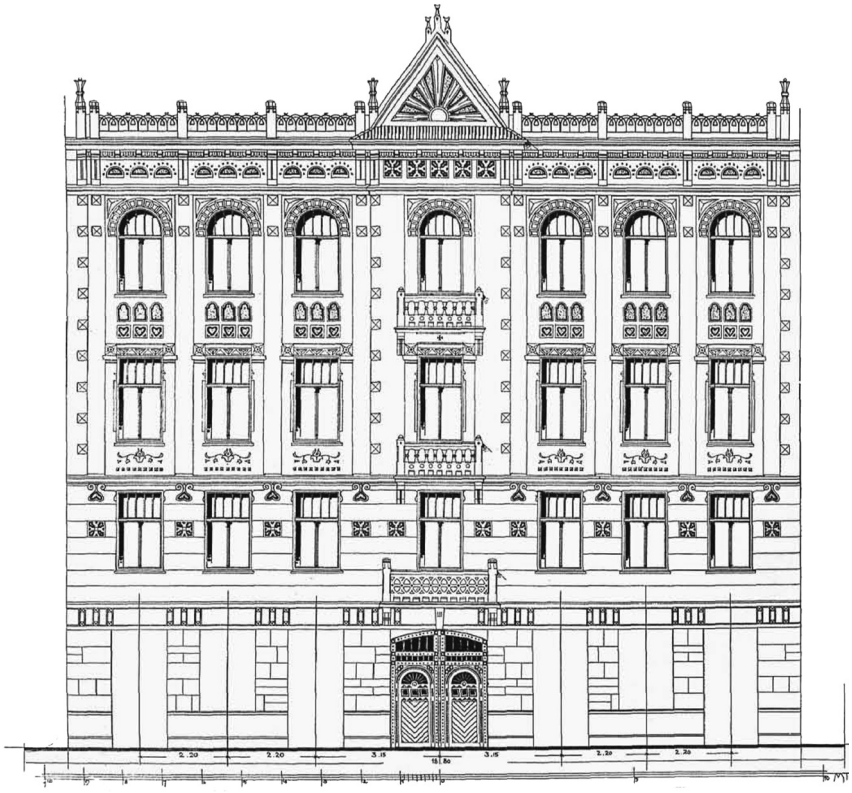
45 K. Stefański, dz. cyt., w: *Polscy i Rosyjscy architekci w XIX i XX wieku. Sztuka Europy Wschodniej*, t. 6, red. J. Malinowski, I. Gavrash, A. Pospiszil, S. Levoshko, Warszawa–Toruń 2018, s. 122.

46 Karta ewidencyjna, kościół rektoralny pw. św. Karola Boromeusza, oprac. J. Studziński, 1998, zb. Archiwum NID, k. 2.

47 M. Omilanowska, dz. cyt., Warszawa 2008, s. 427.



il. 8. Zbliżenie na dźwigające balkon hermy krakowiaka i górala w kamienicy przy ulicy Mokotowskiej 57, 1996 r., M. Skotnicki, Fotografia ze zbiorów archiwum MWKZ, karta ewidencyjna zabytków architektury i budownictwa, nr 800, k. 6



il. 9. Kamienica przy ulicy Chmielnej 30 w Warszawie, rys. J. Wojciechowski, „Architekt" 1907, nr 2, r. 8, szp. 43–44

przy drodze na Kalatówkę charakteryzuje większa dekoracyjność[48]. Realizacje te mogłyby być uznane za wzorcowe dla następnych obiektów sakralnych w stylu zakopiańskim, jednak podobieństwo ogranicza się do ornamentyki oraz gabarytów obiektów. Wszystkie raczej swobodnie czerpią z wyobrażenia chaty góralskiej.

Architekturę miejskich kamienic należy zacząć od realizacji przy ulicy Mokotowskiej 57 w Warszawie, która została zaprojektowana w 1900 r. przez Zygmunta Binduchowskiego w stylu neorenesansowym[49]. Dwa balkony na fasadzie głównej podtrzymuje para atlantów. Jeden z nich przedstawia krakusa, natomiast drugi jest góralskim juhasem. Ich obecność wyraża rosnące zainteresowanie nie tylko góralszczyzną, ale i polskim folklorem. Była to przestrzeń, która zaowocowała rozpowszechnieniem się stylu zakopiańskiego.

Innym myśleniem charakteryzuje się kamienica przy Chmielnej 30 w Warszawie, autorstwa Jarosława Wojciechowskiego z 1906 r. Na jej elewacji znajduje się wiele cytatów ze stylu zakopiańskiego – oś środkowa została zaznaczona trójkątnym szczytem z wizerunkiem stylizowanego słońca w polu[50]. Jest to obiekt, który w największej skali próbował przełożyć styl zakopiański do architektury monumentalnej na terenie Warszawy. Jednocześnie, jak podaje *Architekt*, prawdopodobnie była to pierwsza próba budowy kamienicy miejskiej w takim stylu[51].

Trzecim przykładem jest kamienica *Pod góralem* przy ulicy Piotrkowskiej 292 w Łodzi. Powstała w 1909 r. i jest dziełem Leona Lubotynowicza[52]. Ornament został w tym przypadku bardzo ograniczony, ten o zakopiańskiej prominencji występuje tylko w szczytach skrajnych osi kamienicy w postaci stylizowanego słońca. Ostatnią kondygnację pokrywają lizeny przecinane przez gładkie gzymsy, które mają imitować szachulcową konstrukcję obiektu. Najprawdopodobniej za inspirację służyło tu budownictwo angielskie w stylu cottage. Całości dopełnia rzeźba juhasa znajdująca się między pierwszą a drugą kondygnacją w środkowej osi. Jak widzimy, architektura wielkomiejskich kamienic eksperymentowała ze stylem zakopiańskim, korzystając z Witkiewiczowskiego ornamentu, jak i dekoracji rzeźbiarskiej o góralskiej tematyce.

Istnieje jeszcze kilka pojedynczych przykładów, których nie można zaklasyfikować do wyżej wymienionych grup. Jednym z nich jest projekt dworca dla kolejki wąskotorowej w Jabłonnie, opublikowany w 1902 r., autorstwa Czesława Domaniewskiego[53]. Nie wiemy, czy w podobnym stylu miały być utrzymane pozostałe stacje na linii Jabłonna–Wawer, jednak żaden z nich ostatecznie nie

48 J.S. Wroński, *Kaplica na Jaszczurówce na tle prądów ideowo-artystycznych w Polsce na początku XX wieku*, w: „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury" 1997, t. 29, s. 222.

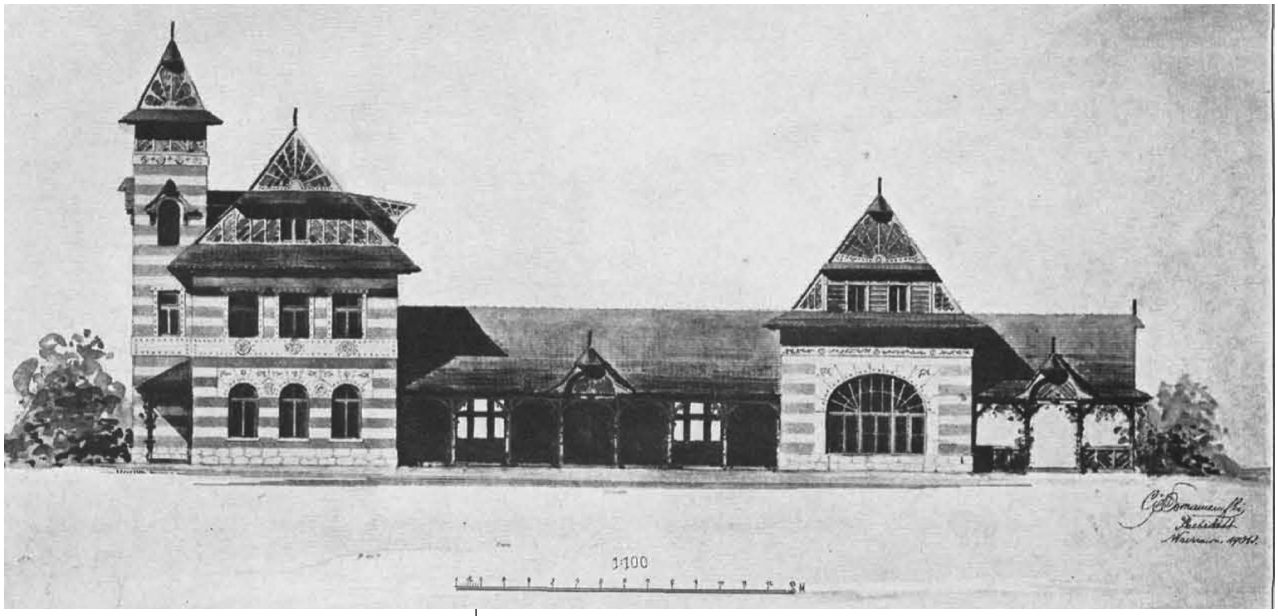
49 Karta ewidencyjna, dom mieszkalny /kamienica/, oprac. M. Skotnicki, 1996, zb. Archiwum WKZ, k. 1–2.

50 J. Kosecki, dz. cyt., s. 30.

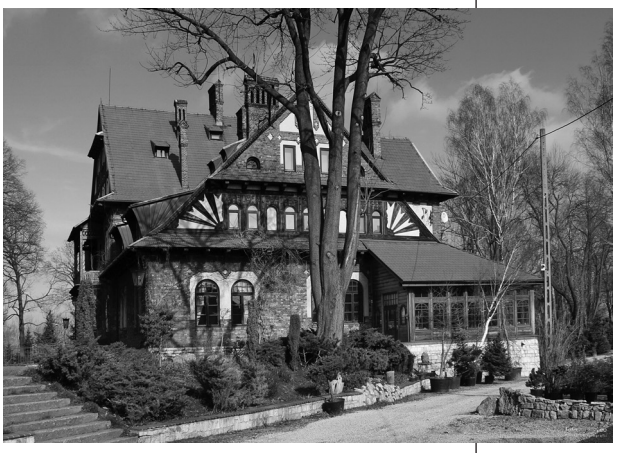
51 J. Wojciechowski, *Dom przy ulicy Chmielnej 1*, w: „Architekt" 1907, nr 2, r. 8, szp. 42.

52 W. Jordan, dz. cyt., s. 207.

53 „Architekt" 1902, nr 8, r. 3, s. 42.



il. 10. Dworzec kolei żel. wąskotor. Wawer–Warszawa––Jabłonna, widok od frontu, rys. C. Domaniewski, „Architekt" 1903, nr 8, r. 3, s. 42



il. 11. Gospoda w Niemcach (Sosnowiec), źródło: https://sosnowiec.fotopolska.eu/1770/1770070/Sosnowiec_Klubowa_2.jpg

powstał[54]. Obiekt na projekcie składa się z dwóch zróżnicowanych wielkościowo murowanych pawilonów, które łączy wsparta na słupach wiata peronowa. Większy był dwukondygnacyjny z trójkondygnacyjną wieżą dostawioną od czoła budynku. Elementami wpisującymi się w styl zakopiański są dachy oraz ornamenty zdobiące otwory okienne.

Równie wyróżniającym się obiektem jest gospoda we wsi Niemce (obecnie część Sosnowca). Autorami projektu byli warszawscy architekci – Franciszek Lilpop i Karol Jankowski. Obiekt powstał w 1904 r.[55]. Jest to duży murowany obiekt. Nawiązuje do stylu zakopiańskiego za sprawą ornamentyki w postaci stylizowanego słońca w szczycie budynku oraz formy dachu naczółkowego. Obiekt charakteryzuje się też większym niż w projektach Stanisława Witkiewicza naciskiem na symetrie w elewacjach. Część drewnianej dekoracji nie posiada ornamentu, który można powiązać ze stylem zakopiańskim. Przypomina on rozwiązania typowe, łączone ze stylem szwajcarskim. Może to być sprawa niepełnego poznania form, które wiążą się ze stylem. Nie mniej jednak architekci podjęli się ambitnego zadania stworzenia obiektu murowanego w stylu zakopiańskim w czasie, gdy niewiele było jeszcze tego typu budynków. Czyni ich to pionierami.

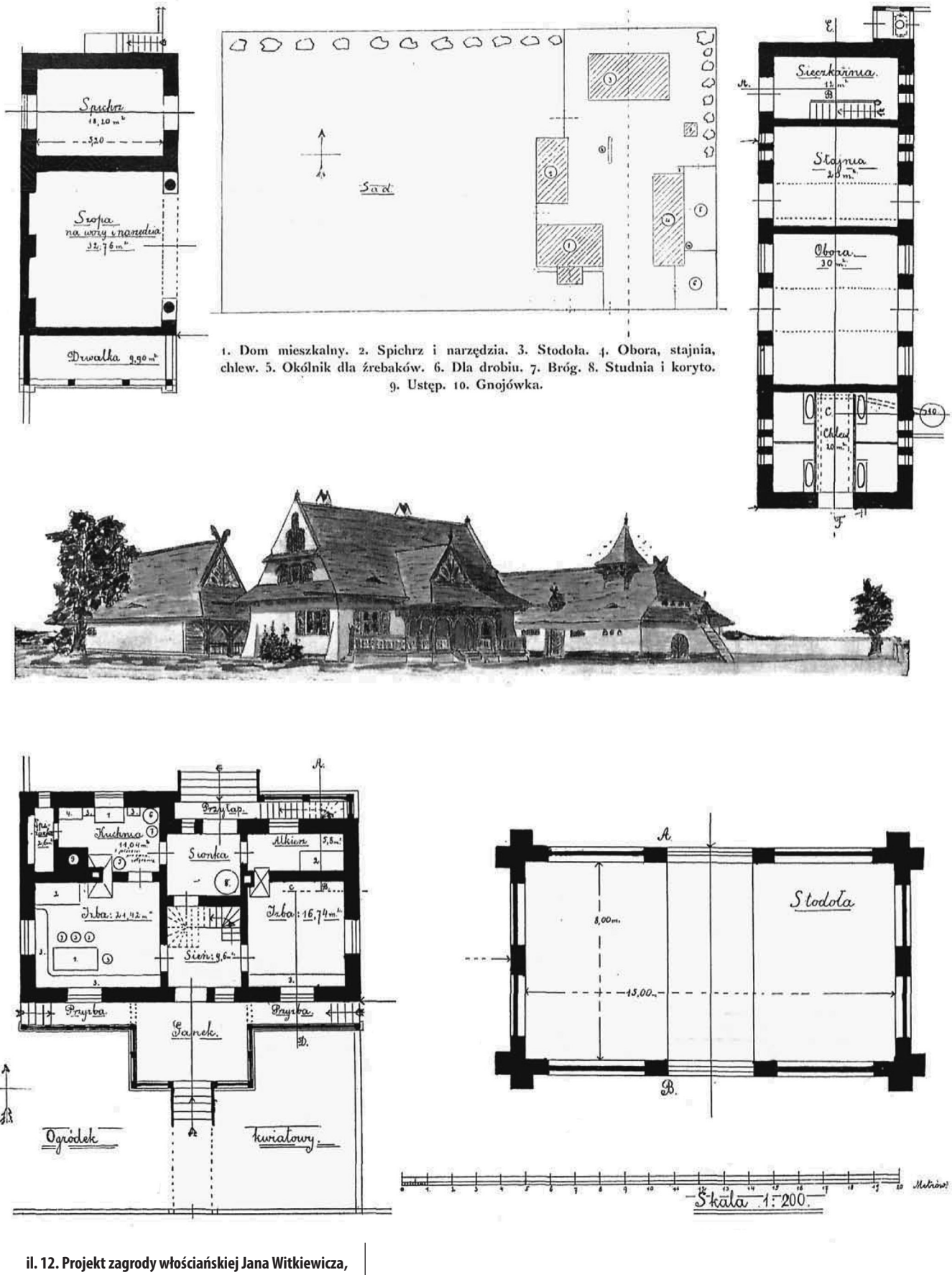
Na marginesie architektury miejskiej w stylu zakopiańskim pozostaje projekt kiosku dla lubelskiej cukrowni w tymże mieście z 1905 r.[56]. Zaprojektował go Stanisław Witkiewicz. Jest to niewielki obiekt na planie trapezu z dużą przeszkloną witryną, za którą na szklanych półkach wystawiane były produkty cukrownicze. Przeszklenia są zamknięte łukiem pełnym, a pod nimi znajduje się płycina. Wszystkie elementy są dekorowane ornamentem w stylu zakopiańskim. Skala oraz funkcja obiektu powoduje, że można go zaklasyfikować jako małą architekturę.

W 1908 r. Jan Koszczyc Witkiewicz projektuje wzorcową zagrodę włościańską na wystawę w Częstochowie. Projekt utrzymany w stylu zakopiańskim otrzymuje wyróżnie-

54 Sama linia została w 1910 r. przedłużona z Wawra do Karczewa. Stała się tym samym jednym z lepszych dojazdów do miejscowości letniskowych leżących w okolicach Otwocka. W momencie stworzenia projektu przez Czesława Domaniewskiego nie miała uzdrowiskowego charakteru, co mogłoby tłumaczyć wybór stylu zakopiańskiego. Stałe obiekty dworcowe powstały dopiero w II RP i zostały w większości zrealizowane w stylistyce dworkowej. B. Pokropiński, *Kolej jabłonowska*, Warszawa 2004, s. 32.

55 J. Roguska, dz. cyt., Warszawa 1978, s. 67.

56 B. Tondos, dz. cyt., s. 122.



1. Dom mieszkalny. 2. Spichrz i narzędzia. 3. Stodoła. 4. Obora, stajnia, chlew. 5. Okólnik dla źrebaków. 6. Dla drobiu. 7. Bróg. 8. Studnia i koryto. 9. Ustęp. 10. Gnojówka.

il. 12. Projekt zagrody włościańskiej Jana Witkiewicza,
rys. J. Witkiewicz, „Architekt" 1909, nr 3, r. 10, s. 52

nie ze względu na wysoką klasę artystyczną[57]. Zagroda składa się z czterech obiektów – domu mieszkalnego, spichlerza, stodoły oraz obory. Najbardziej reprezentacyjnym budynkiem był ten o funkcjach mieszkalnych. Razem ze spichlerzem, ich wejścia poprzedzone były gankami. W ich półszczytach umieszczono motyw wschodzącego słońca.
Architektami, których zakopiański dorobek w Królestwie Polskim jest najszerszy, pozostają twórca stylu Stanisław Witkiewicz oraz Jan Koszczyc Witkiewicz. Pozostałe osoby w stylistykę zakopiańską zaangażowane pozostają tylko incydentalnie i przejściowo. W twórczości samych Witkiewiczów również widać zmianę. Jan jest dużo mniej zasadniczy od swojego wujka, a w późniejszym okresie jego poszukiwania artystyczne wędrują w stronę stylu dworkowego. Pokazuje to ogólne odchodzenie od zakopiańszczyzny jako budownictwa narodowego.
To, co charakteryzuje wille i kaplice, to częste pobieżne odwoływanie się do stylu zakopiańskiego. W większości przykładów głównym nośnikiem stylu pozostaje stromy dach. Powtarza się również motyw stylizowanego słońca w szczycie budynku. Te proste zabiegi pozwalały w łatwy sposób osiągnąć zamierzony cel.
Warte uwagi są próby aplikacji motywów góralskich do architektury monumentalnej, zwłaszcza wielkomiejskich kamienic i jednego projektu dworca. Pozostają one jednak tylko eksperymentalne lub nigdy nie wyszły z fazy projektowej. Na największą skalę udało się to zrobić Jarosławowi Wojciechowskiemu i pozostaje to realizacja najbardziej udana. Pozostałe próby pozostały projektami lub ograniczyły się do zastosowania dekoracji rzeźbiarskiej o tej tematyce. Przykłady te dowodzą, że popularyzacja tatrzańskiej tematyki w zaborze rosyjskim rozpowszechniała się wraz z czasem, a inwestorzy decydowali się na tego typu rozwiązania ze względu na ich narodowy charakter oraz walor estetyczny czy w końcu nostalgię za Podhalem, nawet jeżeli próby te były nieudolne.
Nie można jednak powiedzieć, że realizacje są liczne. Ograniczone jest również ich miejsce występowania. Wymienione realizacje powiązane są z trzema głównymi ośrodkami miejskimi Królestwa Polskiego: Warszawą, Łodzią i Lublinem. Znajdują się bezpośrednio w ich obrębie lub w miejscowościach będących dla nich letniskami[58]. Może to wskazywać na to, że styl zakopiański zjednał sobie najwięcej zwolenników w grupach miejskiej inteligencji patriotycznie nastawionego ziemiaństwa. Przypomnijmy jednak, że Stanisław Witkiewicz tworzył go z zamiarem uniwersalności zastosowania. Podane przykłady dowodzą, że cel ten nigdy nie został spełniony. Prąd architektury wernakularnej i narodowej zwrócił się na terenie Królestwa Polskiego ostatecznie w stronę stylu dworkowego[59]. Dużo prostszego, przez co skłaniającego ku modernizmowi, co odróżniało go od bliższej stylistyce secesyjnej propozycji Witkiewicza[60]. Nie bez wpływu pozostało również to, że budownictwo górskie było dużo bardziej obce dla mieszkańców zaboru rosyjskiego niż występujące w pejzażu nizin siedziby szlacheckie.

57 *Wyciąg z protokołu sądu konkursowego na projekt zagrody włościańskiej,* w: „Architekt" 1909, nr 3, r. 10, s. 46–47.

58 Wyjątkiem jest gospoda w byłej wsi Niemce, jednak jej powiązanie z Warszawą odbywa się za sprawą architektów oraz inwestorów.

59 A.K. Olszewski, dz. cyt., w: „Sztuka i Krytyka" 1956, nr 3 i 4, s. 347.

60 Secesja niezbyt chętnie przyjęła się w takich ośrodkach jak Warszawa. Na szerszą skalę występuje w Łodzi. Tam jednak elity fabrykantów o rodowodach niemieckich lub żydowskich dużo słabiej były zaangażowane w dyskurs o polskim stylu narodowym.

RECENZJA RETROSPEKTYWNEJ WYSTAWY YAYOI KUSAMY W BERLIŃSKIM MARTIN GROPIUS BAU

Sandra Imko

il. 1. Yayoi Kusama, *Accumulation of the Corpses (Prisoner Surrounded by the Curtain of Depersonalisation)*, 1950; *An Animal*, 1952

il. 2. Yayoi Kusama, Instalacja *One Thousand Boats Show*, 1963

Yayoi Kusama (ur. 1929) to jedna z najbardziej rozpoznawalnych i uznanych żyjących artystek. Jej awangardowa twórczość stale znajduje się w centrum zainteresowania zarówno publiczności, jak i krytyków. Urodziła się w Japonii, którą opuściła na szesnaście lat, wyprowadzając się do USA. Do ojczyzny powróciła na stałe w 1973 r. ze względu na m.in. pogarszający się stan zdrowia. Od tego czasu przebywa w klinice psychiatrycznej, nieopodal której znajduje się jej pracownia, gdzie do tej pory przez wiele godzin dziennie zajmuje się tworzeniem sztuki. Mieszkając w Nowym Jorku, Kusama marzyła o wielkiej karierze artystycznej. Jej działalność stanowiła wyzwanie dla epoki.

Od kwietnia do sierpnia 2021 r. w berlińskim Martin Gropius Bau odbywała się retrospektywna wystawa artystki. Kuratorką była Stephanie Rosenthal, która wraz ze swoim zespołem przygotowywała ten projekt przez blisko trzy lata[1]. Przeprowadzono kompleksową kwerendę obejmującą archiwum Kusamy w Tokio oraz niezgłębiony dotychczas aspekt wystawiennictwa jej prac w Niemczech i innych krajach Europy w XX w. Zwieńczeniem podjętych działań okazała się znakomita wystawa, będąca intrygującą podróżą przez uniwersum twórczyni.

A Bouquet of Love I Saw in the Universe to zarówno podtytuł wystawy, jak i przygotowane przez Kusamę specjalnie na tę okazję monumentalne dzieło. Skonstruowaną z charakterystycznych kropek i wici różową instalację zaprezentowano w okazałym holu. Ekspozycja została zorganizowana w sposób chronologiczny, co pozwoliło na dostrzeżenie ewolucji poszczególnych motywów. W twórczości od dziesięcioleci dotykającej tych samych problemów taka perspektywa wydaje się szczególnie zasadna. Przestrzeń podzielono na dziewiętnaście różnorodnych pod względem oświetlenia i kolorystyki sal. Zaprezentowano dużą liczbę eksponatów z okresu niemal osiemdziesięciu lat twórczości artystki. Nie zabrakło rysunków i obrazów, dzieł z serii *Accumulations*, sztuki wideo, instalacji, rzeźby czy mody. W tekście omawiającym etapy życia artystki podkreślono kontekst społeczno-historyczny, który miał znaczący wpływ na jej działalność. W przedstawionej opowieści Kusama to artystka reprezentująca przede wszystkim sztukę wynikającą z osobistego doświadczenia. Widz może domyślać się, że jej działalność często była swoistą próbą przepracowywania traumy, obsesji i zmagań. Rozważania dotyczące choroby psychicznej artystki nie zostały jednak potraktowane jako kluczowe zagadnienie, co uważam za słuszne, gdyż mogłoby to skłaniać do dewaluacji talentu Kusamy i postrzegania jej samej jako przede wszystkim osoby zaburzonej, mimo że aspekt ten nie jest rzecz jasna zupełnie nieistotny. Wręcz przeciwnie – ma niebagatelne znaczenie. Sądzę jednak, że kuratorzy słusznie obrali perspektywę, wedle której kluczowymi były sposoby przepracowywania trudnych doświadczeń poprzez sztukę, a nie poszukiwanie ich genezy. W trakcie zwiedzania wystawy postać samej Kusamy towarzyszyła widzom w licznych fotografiach umieszczonych w przestrzeni sal. Zdjęcia spełniały funkcję zarówno uobecnienia autorki, jak i ukazania twórczyni w relacji do jej prac.

1 https://www.berlinerfestspiele.de/en/gropiusbau/programm/2021/yayoi-kusama/stephanie-rosenthal-interview.html [dostęp 1 II 2022].

il. 3. Yayoi Kusama, Bez tytułu, 1954

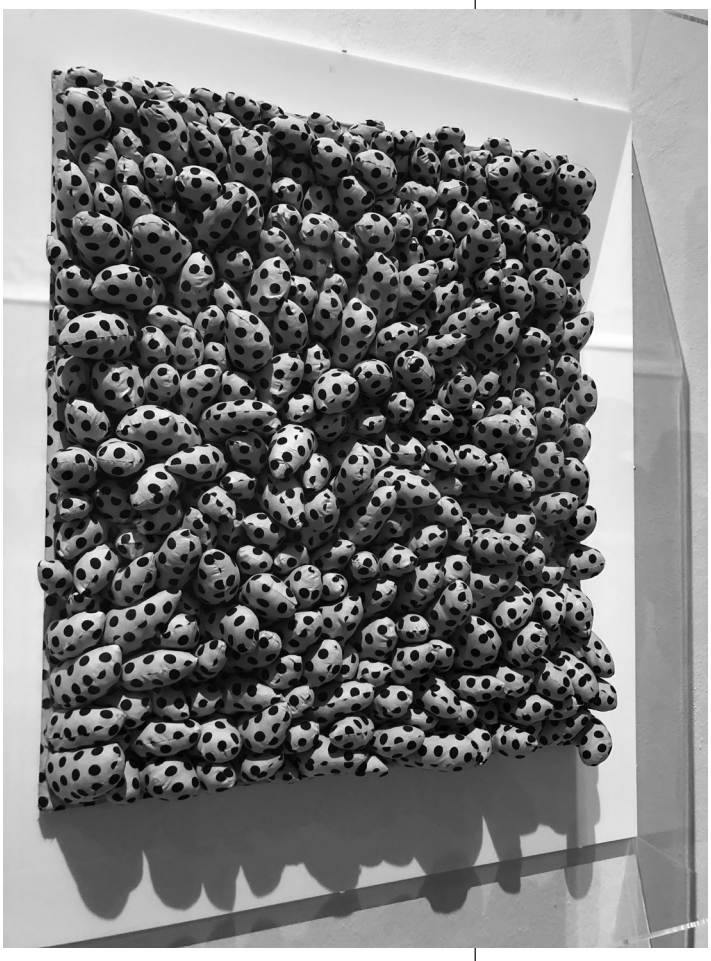
Ciekawym elementem struktury retrospektywy były rekonstrukcje wystaw z lat 1952–1983. Równolegle z historią życia i twórczości Kusamy pokazano osiem ekspozycji zaaranżowanych na podstawie archiwalnej dokumentacji[2]. Towarzyszyły im stosowne opisy zawierające podstawowe informacje – tytuł wystawy, czas jej trwania, listę zaprezentowanych prac, a także ewentualne recenzje czy listę towarzyszących ekspozycji utworów muzycznych. Uwzględniono plany architektoniczne, wykonanie których wymagało pogłębionej analizy archiwum Kusamy w Tokio, za co odpowiedzialny był Andreas Lechthaler[3]. W ten sposób podkreślono genezę i rozwój zainteresowania artystki zagadnieniem konstruowania przestrzeni, które zaowocowało serią *Infinity Rooms* – jednymi z najsłynniejszych prac Kusamy. Z punktu widzenia muzealniczki, aspekt zainscenizowania przestrzeni w sposób zgodny z wizją artystki pogłębił zdolność wystawy do przekazania wiedzy i idei za pomocą niewerbalnych środków wyrazu.

Berlińską ekspozycję otwierała aranżacja pierwszej wystawy Kusamy, która miała miejsce w 1952 r. w jej rodzinnej miejscowości Matsumoto. Zaprezentowane zostały tu najwcześniejsze prace zestawione z archiwalnymi fotografiami dokumentującymi to wydarzenie. Dzieła umieszczono na tle ciemnej tkaniny – w ten sam sposób, w jaki prezentowano je po raz pierwszy. Niewiele z nich przetrwało do dziś. Za wielką stratę uznać trzeba fakt, że wyjeżdżając z Japonii, Kusama zabrała ze sobą jedynie część dorobku, a resztę – w chwili wściekłości przed wyprowadzką

2 https://www.berlinerfestspiele.de/en/berlinerfestspiele/service/presse/pressemeldungen/pressemeldung_338837.html [dostęp 2 II 2022].

3 https://www.berlinerfestspiele.de/en/gropiusbau/programm/2021/yayoi-kusama/stephanie-rosenthal-interview.html [dostęp 1 II 2022].

il. 4. Yayoi Kusama, Bez tytułu, kolaż na papierze, 1962–1963



il. 5. Yayoi Kusama, *Blue Spots*, asamblaż, 1965

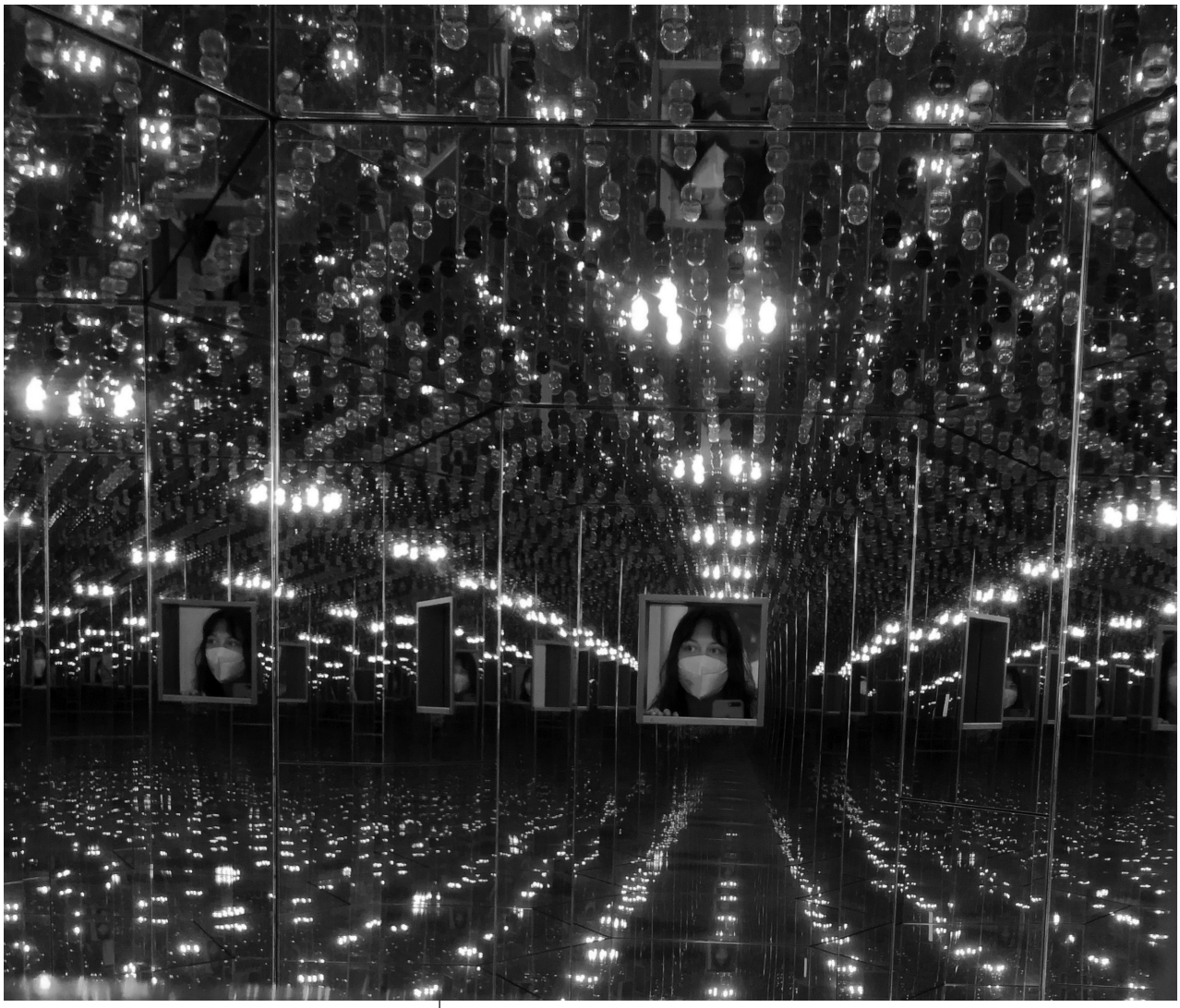
– zniszczyła[4]. Ten właśnie zespół prac stanowił najlepszą część wystawy. Ich wyjątkowość wynika z poświadczenia wcześnie objawiającego się talentu oraz niezwykłej wyobraźni. W sali znalazły się niewielkie i średniej wielkości rysunki, gwasze oraz akwarele. Prace te, utrzymane w ciemnej kolorystyce, pozbawione są lekkości i swoistej zabawy charakterystycznej dla późniejszej twórczości Kusamy. *Accumulation of the Corpses (Prisoner Surrounded by the Curtain of Depersonalisation)* z 1950 r., *Two Seeds* z 1952 r. oraz *An Animal* z roku 1952 to dzieła znajdujące się pomiędzy abstrakcją a sztuką przedstawiającą. Kompozycje skonstruowane z linii i kropek przypominają kwiaty czy roślinne wici. Już w tych najwcześniejszych dziełach ujawniły się motywy charakterystyczne dla całej działalności Kusamy, jednak późniejsze prace na papierze lub płótnie nie przejawiały już nigdy takiej powagi i głębi, nawet gdy osiągnęły wyższą biegłość techniczną.

W 1957 r. Kusama, na zaproszenie Georgii O'Keeffe, wyprowadziła się z Japonii do Stanów Zjednoczonych Ameryki[5]. Zamieszkała w Nowym Jorku, gdzie rozpoczęła działalność, która, jak wierzyła, stać się miała początkiem ogólnoświatowej kariery i sławy. Kusama, przez całe swoje życie skrupulatnie dbająca o własny wizerunek, nieprzypadkowo wybrała miasto, którego artystyczne znaczenie na mapie świata wzrastało od czasu II wojny światowej, by ostatecznie stać się centrum wydarzeń i poniekąd wręcz synonimem sztuki współczesnej. To właśnie tam powstały wielkoformatowe, niemal monochromatyczne obrazy z serii *Infinity Net*. Zaprezentowane po raz pierwszy na wystawie *Obsessional Monochrome* w Brata Gallery w 1959 r.[6], otrzymały wiele pozytywnych recenzji i wpisały się w historię sztuki lat sześćdziesiątych. Były symptomem nabierającego znaczenia minimalizmu oraz stanowiły przeciwwagę wobec prac artystów tzw. szkoły nowojorskiej, zwłaszcza ekspresjonizmu abstrakcyjnego i malarstwa gestu. Na berlińskiej wystawie można było przyjrzeć się czterem mniejszym dziełom z tej serii: *Dot Abstraction* (1958–1960r.), *Infinity Nets* (1958 r.), *Pacific Ocean* (1960 r.) i *No.H.Red* (1961 r.). Ich kompozycje konstytuuje sieć półokręgów o nieregularnych kształtach i zróżnicowanej fakturze. Problem nieskończoności oraz próba jego przedstawienia za pomocą środków malarskich, a później również instalacji, stanowi jeden z kluczowych wątków w twórczości Kusamy. Zachodzi tu pewna przewrotność – nieskończoność zostaje paradoksalnie ukazana w ramach ograniczeń materii narzucanych chociażby przez powierzchnię i granicę płótna. W sąsiedztwie prac umieszczono wielkoformatowe zdjęcie, na którym pełna powagi i dumy Kusama spogląda w obiektyw, stojąc przed potężnym obrazem *Ininifty Net.*

4 https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/contemporary-art-day-auction-n09762/lot.101.html [dostęp 2 II 2022].

5 S. Rosenthal, *Yayoi Kusama. A Retrospective. A Bouquet of Love I saw in the Universe*, Monachium 2021, s. 18.

6 Tamże, s. 68.



il. 6. Yayoi Kusama, *Infinity Mirror Room Love Forever*, 1966

W kolejnej, trzeciej sali ukazano dwa znamienne środki wyrazu stosowane przez artystkę – repetycję (uwzględniając jej rozwój od obrazu do trójwymiarowego przedstawienia) oraz akumulację. Ciemną przestrzeń pomieszczenia wypełniła aranżacja wystawy *Aggregation: One Thousand Boats Show,* która miała miejsce w galerii Gertrudy Stein w 1963 r. Zaprezentowano słynną łódkę całkowicie pokrytą fallicznymi rzeźbami z tkaniny z miękkim wypełnieniem. Ich nagromadzenie określane jest przez Kusamę akumulacją. Wizerunek łodzi powielony został w fototapecie pokrywającej wszystkie ściany wnętrza. Praca odnosi się do deklarowanego przez artystkę „lęku przed seksem i męskim ciałem"[7]. Miękkie rzeźby są próbą oswojenia go poprzez wykonywanie setek egzemplarzy form symbolizujących męskość, a następnie poddawanie ich dekontekstualizacji poprzez zgromadzenie np. na przedmiotach codziennego użytku. Akumulacje miękkich rzeźb pokrywają meble (*Untitled Chair*, 1963 r.), ubrania, dodatki (*Shoe Sculpture*, 1964 r.), a także płótna (*Blue Spots,*1965 r.; *Red Stripes*, 1965 r.). Zainteresowanie przedmiotami codziennego użytku widoczne jest również w kolażach, w których – korzystając z naklejek (*Accumulation of Space*, 1962 r.) oraz jednodolarowych banknotów (*Untitled*, 1962–1963 r.) – Kusama eksploruje motyw repetycji oraz akumulacji, nawiązując do popularnej ówcześnie konwencji popartu.

7 https://www.artforum.com/print/199702/dot-dot-dot-the-lifework-of-yayoi-kusama-32905 [dostęp 2 II 2022]; https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/sep/23/yayoi-kusama-infinity-film-victoria-miro-exhibition [dostęp 2 II 2022].

il. 7. Yayoi Kusama, ***Infinity Mirrored Room – The Eternally Infinite Light of the Universe Illuminating the Quest for Truth*****, 2020**

il. 8. Yayoi Kusama, *Infinity Polka Dots Room*, 1967

il. 9. Joseph Cornell, Bez tytułu, 1967

Na wystawie nie mogło zabraknąć też słynnych *Infinity Rooms.* Są to bez wątpienia prace, które cieszą się szczególnym zainteresowaniem publiczności. Ich atrakcyjność w znacznej mierze opiera się na możliwości wykonania spektakularnego zdjęcia w multiplikowanym odbiciu luster, będącycyh nieodłącznym elementem instalacji. Narcyzm, integralny z współczesną kulturą *selfie,* przyczynił się do ogromnego zainteresowania tymi pracami i ich obecności w mediach społecznościowych. Ta łatwa popularność pociąga jednak za sobą inflację wartości artystycznej *Infinity Rooms.* Na obleganych wystawach każdemu odwiedzającemu przysługuje zaledwie trzydzieści sekund pobytu w pokoju[8]. Prawie wystarczająco, by wykonać dobre ujęcie, ale zdecydowanie zbyt mało, by podjąć próbę doświadczenia pracy. W Gropius Bau, w związku z ograniczeniami wynikającymi z pandemii COVID-19, nie było kolejek do drzwi *Infinity Rooms,* a czas wewnątrz był nielimitowany. Mimo to oferowane doświadczenie nie wprawiło w zadumę nad nieskończonością wszechświata. Szukając przyczyn takiej sytuacji, skłaniam się ku intensywności współczesnego świata – choćby doświadczenia nowoczesnych metropolii, których światła, multiplikowane odbiciami w lustrach szkolnych elewacji szyb i witryn, oferują dużo silniejsze doznanie nieskończoności.

Na wystawie zaprezentowano pięć pokoi. Zaczynając od rekonstrukcji historii najwcześniejszego – *Phalli's Field* (1965 r.), a na najnowszym – *The Eternally Infinite Light of the Universe Illuminating the Quest for Truth* (2021 r.) kończąc. Kropka, obecna w licznych pracach artystki, jest jednym z podstawowych motywów także w wymienionych pomieszczeniach. Ucieleśnia ideę „samoobliteracji" rozumianej jako dążenie do unieważnienia jednostki i złączenia jej ze wszechświatem. W *Pokojach nieskończoności* widz zanurzony w miraż przestrzeni multiplikowanej odbiciami w lustrach, otoczony galaktykami kropek, staje się jedną z części uniwersum artystki.

Na wystawie wyeksponowano również performatywny aspekt twórczości Yayoi Kusamy. Na licznych telewizorach i rzutnikach odtwarzano filmy dokumentujące happeningi. Jedną z sal poświęcono też wystąpieniu artystki na XXXIII Biennale w Wenecji w 1966 r. Mimo że nie została oficjalnie zaproszona do udziału w wydarzeniu, uzyskała możliwość prezentacji[9]. Na trawie przed budynkiem włoskiego pawilonu ułożyła tysiąc pięćset połyskliwych kul wykonanych ze stali nierdzewnej. Praca nosiła tytuł *Narcissus Garden*, nawiązujący do mitologicznej postaci młodzieńca, który zakochał się we własnym odbiciu. W trakcie Biennale Kusama rozpoczęła sprzedaż kul w cenie dwóch dolarów za sztukę, oferując zwiedzającym „ich narcyzm na sprzedaż"[10]. Działanie to, będące performatywną krytyką komercjalizacji sztuki, szybko zostało ukrócone przez organizatorów. Warto dodać, że Kusama powróciła na Biennale dopiero wiele lat później – w 1993 r., tym razem jako oficjalna reprezentantka Japonii.

Wystawa w Gropius Bau zapowiadana była jako retrospektywna, przybliżająca europejską działalność artystki. Mimo względnej rozpoznawalności w Ameryce

8 https://news.artnet.com/art-world/yayoi-kusama-infinity-mirrors-broad-1106675 [dostęp 1 II 2022].

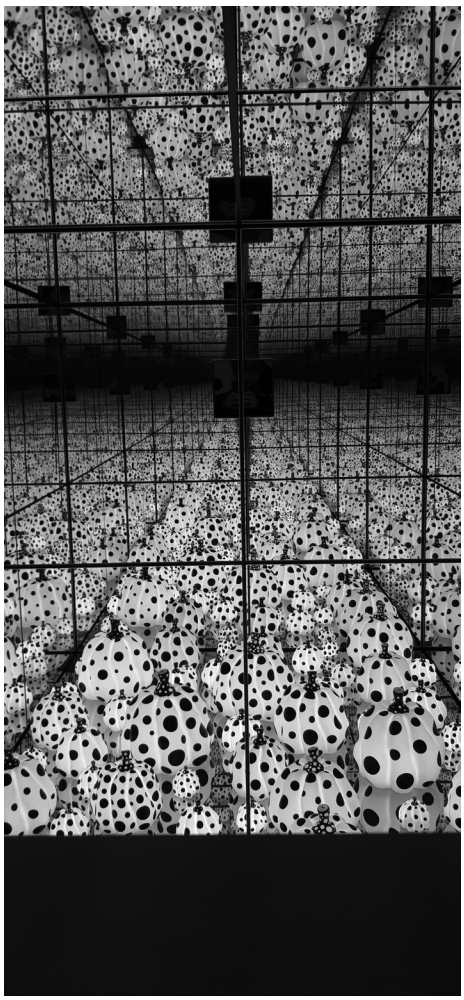
9 Broszura z wystawy, s. 25.

10 *Yayoi Kusama*, red. F. Morris, Londyn 2012, s. 109.

il. 10. Yayoi Kusama, Seria *My Eternal Soul*, 2009

Północnej w latach sześćdziesiątych, Kusama nie osiągnęła tam znaczącego sukcesu. Jej twórczość dobrze przyjmowana była zaś w Europie, gdzie nawiązała relacje z grupami artystów związanych m.in. z nurtami Null i Zero. Jej prace wystawiane były w Amsterdamie, Bernie, Hadze, Essen, Mediolanie, Rotterdamie, Sztokholmie, Turynie i Wenecji. Jednakże aspekt, który miał być ważną częścią berlińskiej wystawy, rozczarował mnie. Ten ciekawy i bogaty w wydarzenia okres został potraktowany na równi z pozostałymi. Zaprezentowano trzy europejskie wystawy – w Mediolanie i Essen w 1966 r. oraz w Hadze w 1967 r. O pozostałych licznych wydarzeniach wspomniano tylko pokrótce. Zabrakło refleksji nad przyczynami zwrotu Kusamy w stronę Europy, analizy związków między nurtami i artystami, z którymi współpracowała. Pocieszeniem pozostaje katalog towarzyszący wystawie, w którym znalazło się bardziej kompleksowe omówienie tego fascynującego etapu życia artystki.

Moda leżała w kręgu zainteresowań Kusamy już od lat młodzieńczych. Jako nastolatka nosiła zaprojektowane i uszyte przez siebie ubrania. Podstaw krawiectwa na-



il. 11. Yayoi Kusama, *The Spirit of the Pumpkins Descended Into the Heavens*, 2015

uczyła się w trakcie II wojny światowej, kiedy dzieci w wieku szkolnym delegowane były do prac w fabrykach, Kusamę skierowano do szycia spadochronów[11]. Zanim berliński widz w swojej wędrówce po wystawie trafił do poświęconej temu aspektowi sali, prezentowane mu były poszczególne części ubioru czy dodatki jej projektu, m.in. pokryte fallicznymi rzeźbami buty czy torebka oklejona malowanym na złoto makaronem. Projekty te blisko związane są z aktywnością przedsiębiorczą Kusamy w latach sześćdziesiątych, szczególnie z działalnością *Kusama Fashion Company Ltd.*, firmy projektowej i dystrybuującej odzież i akcesoria. Na wystawie znalazły się zarówno szkice, jak i gotowe projekty: krótkie tuniki i sukienki pokryte wzorem sieci, miękkimi rzeźbami czy otworami, przez które widoczne były fragmenty ciała. Zdają się one być manifestacją z jednej strony artystycznych fascynacji i manii artystki, zaś z drugiej – ideałów wyzwolonej obyczajowo subkultury hipisowskiej. W 1968 r. Kusama zaprojektowała *Orgy Dress,* która była tak obszerna, że mogła być jednocześnie ubrana przez dwadzieścia pięć osób. Poświadczone fotografią zainteresowanie znalazła u Johna Lennona i Yoko Ono[12].

Prezentacja strojów, jak już wspomniałam, nie ograniczała się do jednej sali. Chronologiczny układ wystawy wymusił w dużej mierze rezygnację z tematycznej prezentacji dzieł. W jednej z kolejnych sal ukazano projekty strojów z początku XXI w. W ich sąsiedztwie znalazło się zdjęcie prezentujące Kusamę w sukni własnego pomysłu, naśladującej wzór z jednego z jej obrazów. W nowszych realizacjach jest to dość częste – motywy z obrazów znajdują swoje dosłowne odwzorowanie na tkaninie. Warto dodać, iż zaprezentowane współczesne kreacje są w dużej mierze bardziej przystępne niż poprzedniczki. Krój sukienek jest mniej odważny, nie są tak ekstrawaganckie jak te z lat sześćdziesiątych, brak im obszernych dziur czy miękkich rzeźb. Większość z nich fanom jaskrawych kolorów śmiało mogłaby służyć jako odzież codzienna.

Życie w Nowym Jorku wraz z rozpoczęciem lat siedemdziesiątych XX w. przysparzało Kusamie coraz większych trudności. Zdaje się, iż nie była ona w pełni usatysfakcjonowana tym, jaki kierunek obrała jej kariera. W tym czasie amerykańskie media były dość zmęczone Kusamą i wyrażały się o niej dosyć krytycznie. Podupadła na zdrowiu psychicznym. Z racji tego, iż jej sztuka na tym etapie skupiała się w znaczącym stopniu na działaniach performatywnych i happeningach, trudno było jej osiągnąć stabilizację finansową. Na artystycznym horyzoncie Kusamy pojawił się również nowy projekt – twórczość literacka. Artystka uznała, że proces tworzenia i publikacji książki jest z pewnością prostszy, gdy przebiega w ojczystym języku. Kolejna sala opowiadała historię powrotu i nowego początku w Japonii w 1973 r. Trzeba zaznaczyć, że wcześniej Kusama odwiedziła ojczyznę w 1970 r., chcąc zainicjować tam rewolucję seksualną. Władze oraz policja nie podzielały jednak jej entuzjazmu, wielokrotnie uniemożliwiając przeprowadzanie *Nagich happeningów*[13].

W Berlinie zaprezentowano prace wykonane po przeprowadzce w 1973 r. Zdecydowaną większość z nich stanowiły kolaże. Trzy z nich, wykonane w 1977 r., gdy zamieszkała w klinice psychiatrycznej w Tokio, noszą tytuły mówiące o wojnie: *War, Tidal Waves of War* oraz *Graves of the Unknown Soldiers.* W ich sąsiedztwie umieszczono informację o wydanej w 1978 r. autobiograficznej powieści Kusamy *Manhattan Suicide Addict* o jej życiu w Nowym Jorku. Książka z czasem zyskała miano klasyki japońskiej literatury awangardowej[14].

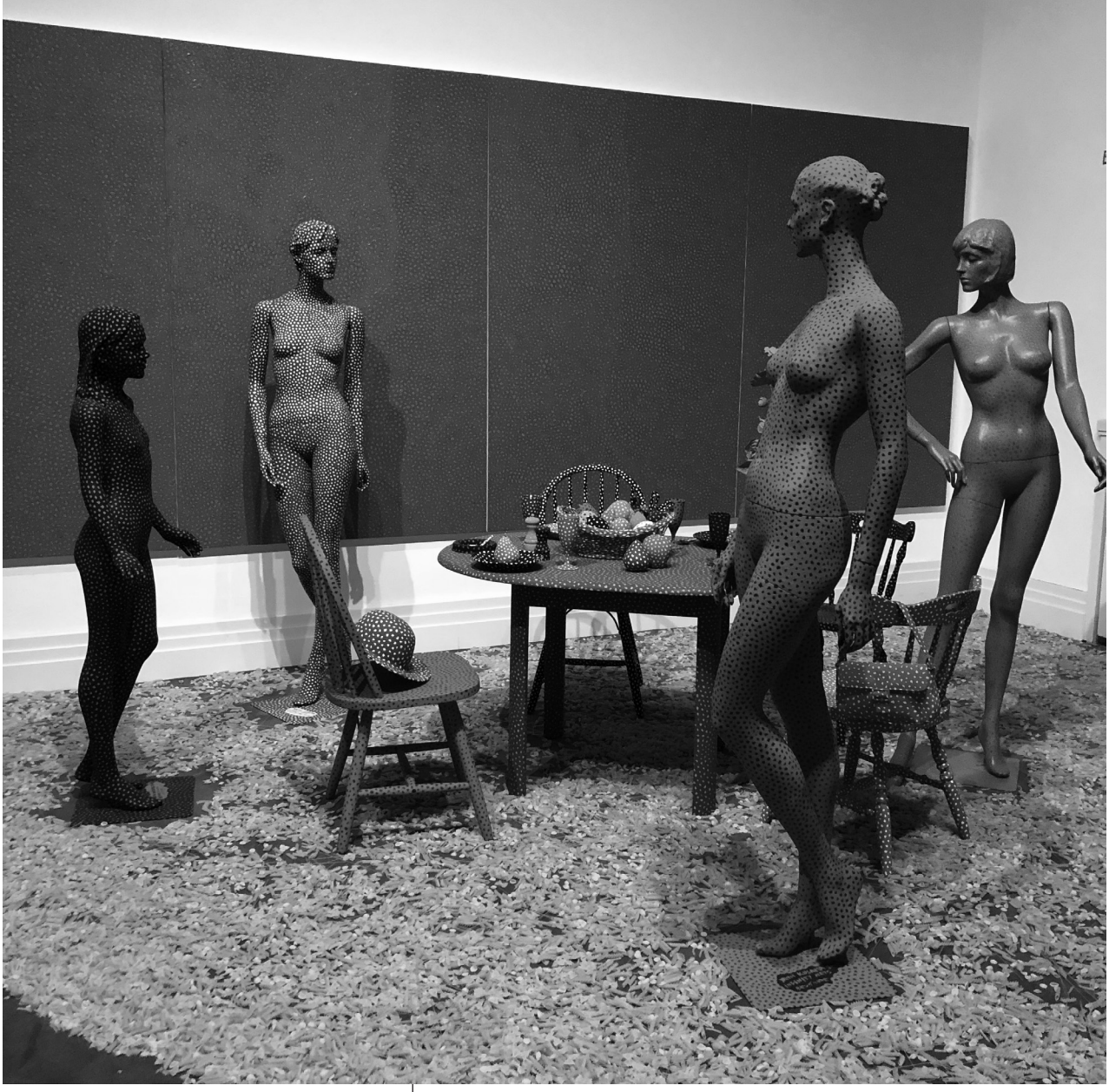
Następna sala jest ostatnią z aranżacji historycznych wystaw artystki. *Encounter of Souls* odbyła się w tokijskim Jardin De Luseine w 1983 r. Wnętrze budynku

11 https://www.tate.org.uk/art/artists/yayoi-kusama-8094/introduction-yayoi-kusama [dostęp 2 II 2022].

12 Broszura z wystawy, s. 34.

13 Broszura z wystawy, s. 36.

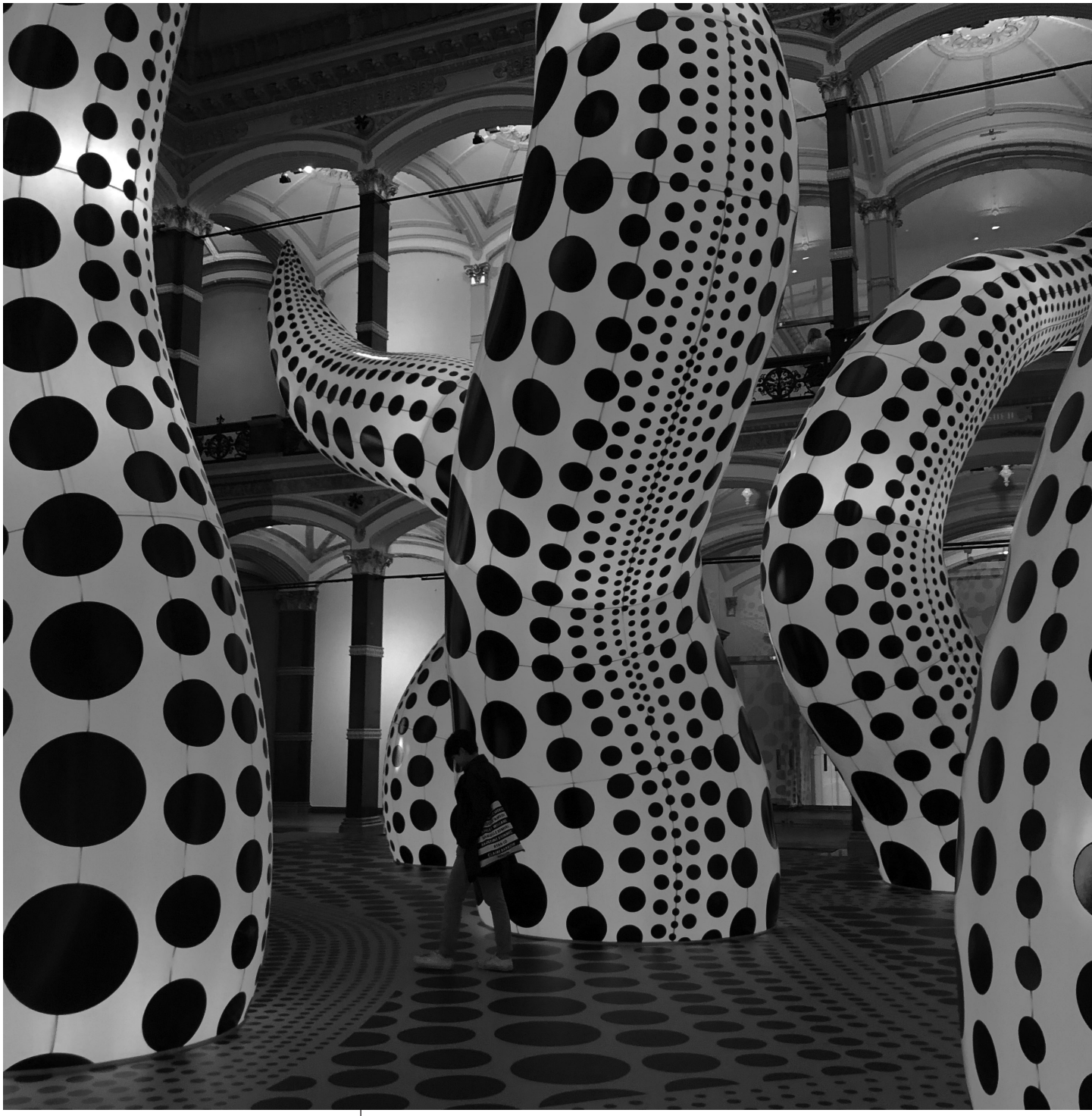
14 A. Munroe, *Between Heaven and Earth: The Literary Art of Yayoi Kusama*, w: *Love Forever: Yayoi Kusama 1958–1968*, red. L. Zelevansky, Los Angeles 1998, s. 71.



il. 12. Yayoi Kusama, *Woman of Shangri-La*, 2002

o charakterystycznym wystroju w stylu art déco[15] stało się integralną częścią pokazu. W przestrzeni berlińskiej wystawy retrospektywnej umieszczono zdjęcia prezentujące ekspozycję z Tokio, na której widać jak prace artystki, umieszczone na meblach z epoki, wkomponowywały się w otoczenie. Jednym z dzieł była kompozycja autorstwa Josepha Cornella, artysty cenionego głównie za czułe i liryczne asamblaże. Pozbawiona tytułu, dedykowana Kusamie praca z 1967 r. to ujęty w ciemną, podniszczoną ramę krótki wiersz *Fly Back To Me,* obok którego umocowano na cienkich patyczkach dwa motyle. Cornell i Kusama poznali się w roku 1962[16]. Przez wiele lat pozostawali w bliskiej relacji. W 2003 r. artystka napisała w swojej autobiografii: „To była platoniczna miłość, ale więź była czysta i święta"[17]. Stanowili parę neurotyków, oboje niezwykle kreatywni i oddani sztuce. Czy śmierć Cornella 29 grudnia 1972 r.[18] mogła być jednym z powodów, dla których Kusama wyjechała ze Stanów? Przed śmiercią podarował on artystce wycinki z gazet, które wykorzystała w swoich kolażach[19]. Czy te powstające w latach siedemdziesiątych mogły być wynikiem tęsknoty? Te pytania powinny stanowić jedno z zagadnień poruszonych w sali poświęconej wyprowadzce do Japonii. Kuratorzy umieścili jednak asamblaż Cornella w przestrzeni poświęconej *Encounter of Souls* w związku z aranżacją historycznych wystaw. Poza datą, autorem i techniką wykonania nie został opatrzony żadnym komentarzem, a w broszurze towarzyszącej wystawie związek artystów podsumowano w kilku zdaniach. Pominięto

15 Broszura wystawy, s. 39.
16 Y. Kusama, *Infinity Net: The Autobiography of Yayoi Kusama*, Londyn 2011, s. 155.
17 Tamże, s. 172.
18 https://www.britannica.com/biography/Joseph-Cornell-American-sculptor [dostęp 2 II 2022].
19 https://americanart.si.edu/blog/lost-kusamas [dostęp 3 II 2022].



il. 13. Yayoi Kusama, *A bouquet of Love I Saw in the Universe*, 2021

tym samym istotny kontekst powstania dzieła, a także wątek relacji twórców, mający znaczenie zarówno w działalności zawodowej, jak i w życiu osobistym Kusamy.

Lata dziewięćdziesiąte XX w. oraz dwie dekady XXI w. to czas globalnego odrodzenia zainteresowania twórczością Yayoi Kusamy. Liczne wystawy retrospektywne przyczyniły się do urzeczywistnienia dawnego celu Kusamy – zdobycia ogólnoświatowej sławy. „Czas w końcu ma wobec mnie łaskawe oko, ale to prawie nie ma znaczenia, ponieważ ja zmierzam w przyszłość”[20].

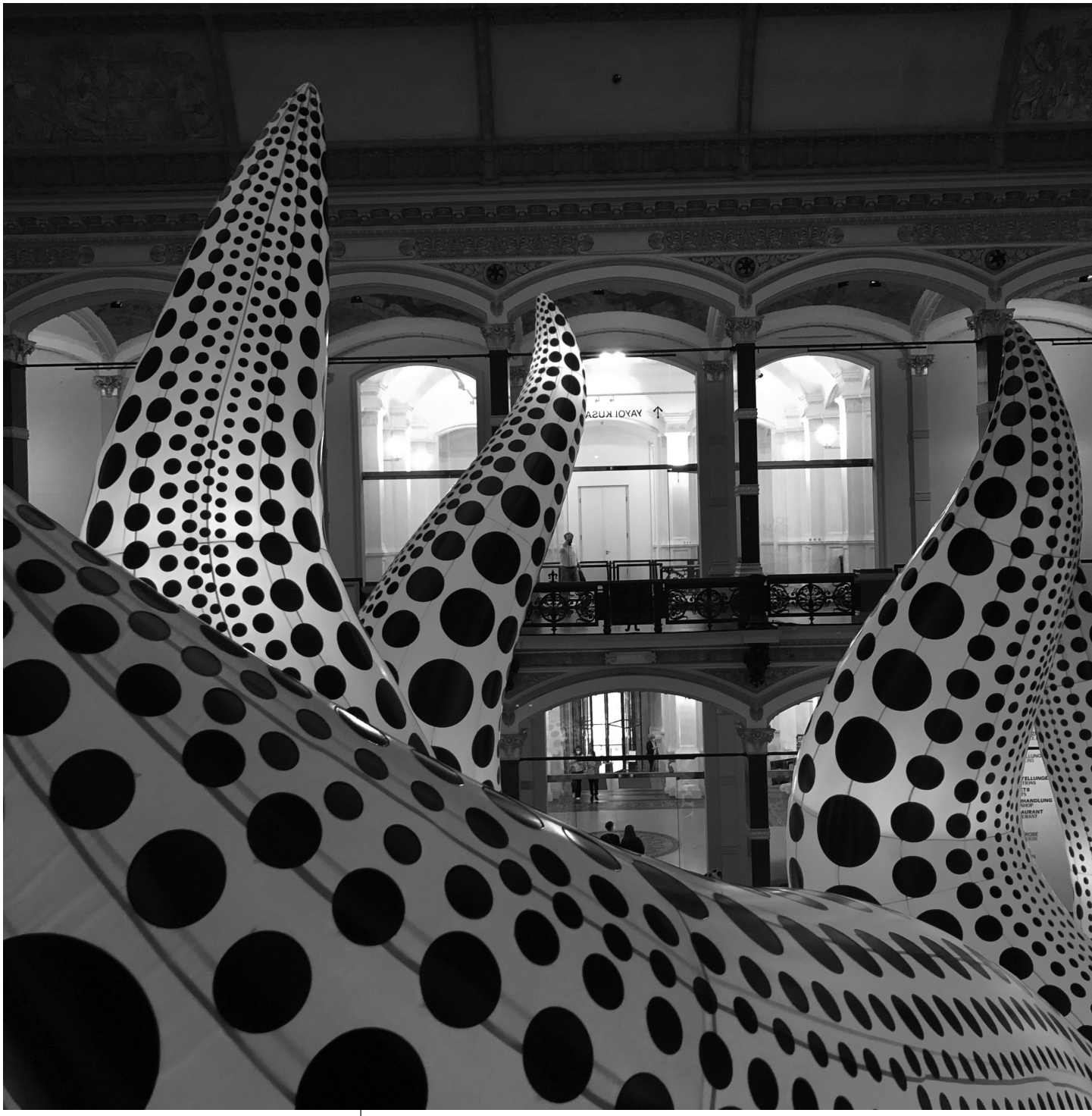
20 https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/book_report/it-feels-good-to-be-an-outsider-yayoi-kusama- on-avoiding-labels-organizing-orgies-and-battling-54768 [dostęp 3 II 2022].

W ostatnich salach berlińskiej wystawy zaprezentowano najnowsze prace artystki wykonane na płótnie. Aktualnie Kusama realizuje obszerne projekty malarskie, na które składają się liczne obiekty. *Love Forever* to pięćdziesiąt wielkich płócien, z których trzydzieści siedem uwzględniono w Martin Gropius Bau. Wykonane w latach 2004–2007 są najbardziej monochromatycznymi pracami na ekspozycji. Po zobaczeniu niemal całej wystawy, ogromnej liczby kolorów, świateł i doświadczeniu niezwykłej intensywności, jaka wiąże się z twórczością Kusamy, sale te wywierają już niewielkie wrażenie. Rysunki wykonane są czarnym mazakiem, są proste i niepróbujące sugerować jakąkolwiek głębię dwuwymiarowości.

Wystawę kończyła prezentacja dzieł z ciągle kontynuowanego projektu *My Eternal Soul,* rozpoczętego w 2009 r. Wielkoformatowe, pełne żywych barw prace, odtwarzają ponownie charakterystyczne dla Kusamy wątki „osobistych obsesji, nieskończoności świata, przepełnione humorem jak i instynktownością"[21]. Kusama nadal tworzy, wiele godzin spędzając w studio. Wydaje się jednak, iż już nie zaskoczy uważnego widza. Mimo to nawet w najnowszych pracach niezmiennie przebija się kontemplacyjny charakter oraz nieustępliwość, z którą Kusama dąży do obrazowania własnych doświadczeń.

Retrospektywna wystawa w Gropius Bau przybliżyła w zasadniczo kompletny sposób historię jednej z najważniejszych współczesnych artystek. Wieloaspektowa działalność Yayoi Kusamy została ukazana w całej jej okazałości. Rozsądnie prowadzona narracja nie tworzyła na siłę legendy mistrzyni czy mitu udręczonej artystki. Słusznie nie wyznaczono widzom konkretnej interpretacji – raczej w sposób wyważony, za pomocą tekstu i eksponatów sygnalizowano zagadnienia, konteksty i problemy. Jednak ekspozycja pozostawiła pewien niedosyt. Na pewno więcej można było powiedzieć na temat okresu europejskiej aktywności Kusamy. Niemniej opowieść o życiu artystki złożono w sposób harmonijny i spójny, prezentując ważne tło historyczne, rozwój twórczości oraz kariery. Doceniam umieszczenie w większości sal zdjęć Kusamy, dzięki którym przypominano zwiedzającym o tym, że za każdą z prac kryje się konkretna osoba, nieustępliwa twórczyni i wizjonerka.

21 https://www.victoria-miro.com/exhibitions/492/ [dostęp 2 II 2022].



il. 14. Yayoi Kusama, *A bouquet of Love I Saw in the Universe*, 2021

„ZACHĘTA" PO DRUGIEJ STRONIE PRZESTRZENI FAZOWEJ 6943

Katarzyna Ronduda

Wystawa: *Między kolektywizmem a indywidualizmem – awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku*
Kiedy: 25.11.21–13.03.22
Gdzie: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki
Kuratorka: Maria Brewińska

Ostatniej zimy Zachęta wabiła do siebie miłośników sztuki zapowiedzią artystycznej podróży w czasie i przestrzeni, proponując wystawę japońskiej awangardy z lat 50. i 60. XX wieku. Była to największa rezydująca w Zachęcie wystawa, którą zdecydowanie można uznać także za najbardziej prestiżową, ze względu na współpracę z kilkoma dużymi japońskimi muzeami sztuki współczesnej oraz honorowy patronat, jaki nad przedsięwzięciem objęła Ambasada Japonii w Polsce. Kuratorka wystawy, Maria Brewińska, obiecywała zwiedzającym przegląd dzieł najważniejszych artystów działających podczas tych dwóch dekad, które uważa za niezwykle istotne dla rozwoju współczesnej Japonii. Nie sposób nie

il. 1. ***Między kolektywizmem a indywidualizmem – awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku*****, widok wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki (25.11.2021–13.03.2022),** zdj. Maciej Landsberg © 2021 Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

zauważyć, że niezwykle trudno było tę obietnicę zweryfikować, biorąc pod uwagę, że sztuka japońska jest w Polsce wciąż dość słabo znana, a wystawa była pierwszą tak rozbudowaną wystawą awangardy japońskiej w naszym kraju.

Między kolektywizmem... zajęła siedem dużych sal na piętrze galerii. Umieszczono w nich między innymi ukazujące życie w powojennej Japonii obrazy malarzy reportażystów, eksperymentalne interdyscyplinarne instalacje tworzone przez Jikken Kōbō czy dokumentację fotograficzną i filmową działalności grup happeningowych takich jak Hi-Red, Gutai czy Grupa Ultra Niigata. Wśród wypełnionych różnorakimi przedmiotami pomieszczeń wystawy najbardziej wyróżniała się jej centralna część. Było w niej stosunkowo mało eksponatów, a na ścianie namalowana została oś czasu, natomiast w gablotach pod nią zaprezentowano archiwalne numery pierwszego japońskiego awangardowego czasopisma artystycznego „Bijutsu Techo". Oprócz obiektów nawiązujących bezpośrednio do historii i chronologii awangardy w Japonii w sali wyeksponowane zostały zapadające w pamięć plakaty m.in. Yusaku Kamekury, Tadanori Yokoo czy Ikko Tanaki. Jednak prawdziwym *clou* tej części wystawy, a może i jej całości, była *Przestrzeń fazowa 6943* Minami Tady. Ta hipnotyzująca wręcz, lustrzana instalacja doskonale współgrała z przestrzenią, w której została umieszczona. W jej lśniącej czaszy odbijała się główna klatka schodowa Zachęty. *Przestrzeń fazowa 6943* zdawała się zapraszać przechodzących obok niej widzów do przejścia na drugą stronę lustra i wkroczenia w niezwykły świat japońskiej awangardy.

il. 2. ***Między kolektywizmem a indywidualizmem – awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku*****, widok wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki (25.11.2021–13.03.2022),** zdj. Maciej Landsberg © 2021 Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

Między kolektywizmem... była, niestety, wystawą niedopracowaną na wielu płaszczyznach. Większość pokazywanych prac podpisana była tylko z tytułu, brakowało przytoczenia chociażby podstawowego kontekstu, do którego odnosił się dany eksponat. Najlepiej pod tym względem opracowane były pierwsza i ostatnia sala. Czytelność odbioru wystawy mogłyby również poprawić zamieszczone na ścianach krótkie noty wprowadzające, nakreślające kontekst społeczno-polityczno-artystyczny, z którym powiązane były znajdujące się w danym pomieszczeniu obiekty. Dość zaskakujący był brak zabiegów tego typu, biorąc pod uwagę, że Zachęta była w stanie zapewnić podobne materiały przy okazji wcześniejszych wystaw takich jak chociażby *Zimna rewolucja*. Nie sposób nie odnieść wrażenia, że część wysiłku tłumaczenia zawiłości japońskiej sztuki po 1945 r. postanowiono zrzucić na katalog. Ten jednak został wydany dopiero w połowie stycznia, czyli prawie dwa miesiące po oficjalnym otwarciu wystawy. Kuratorka zapewnia, że *Między kolektywizmem...* pokazywała prace tylko najważniejszych artystów japońskiej awangardy. Zachęta ochoczo wprowadziła ich postaci do dyskursu, nie rozwinęła go jednak. Widz musiał zaufać zespołowi kuratorskiemu na słowo, nie było możliwości weryfikacji wyjątkowości artystów. Kolejne wątpliwości mogą dotyczyć narracji, jaką budowała wystawa. Była ona dość nieczytelna, co widać było chociażby w pierwszej sali, w której jednocześnie umieszczono obrazy malarzy reportażystów, abs-

il. 3. ***Między kolektywizmem a indywidualizmem – awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku*****, widok wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki (25.11.2021–13.03.2022),** zdj. Maciej Landsberg © 2021 Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

trakcjonistów i dokumentacje grup performatywnych. Przedstawione na wystawie dzieła powiązane były ogromnym paradoksem. Z jednej strony ukazano okropność amerykańskiej okupacji, protesty przeciw wymuszonej współpracy obu państw, z drugiej natomiast z większości dzieł aż biła westernizacja i zachwyt dotychczas słabo dostępnymi zdobyczami świata zachodniego. Nie sposób było nie zauważyć, że walcząca o dostrzeżenie na arenie międzynarodowej Japonia, ukrywa własną, niekorzystnie kojarzącą się tradycję, na rzecz sztuki przystającej do ogólnych, światowych tendencji. Paradoksalnie, walcząc z najeźdźcą, bezkrytycznie przejmuje jego sztukę i kulturę. Wystawie brakowało większej liczby dzieł takich jak *Opowieść o Wiosce Akebono* Kikuji Yamashity czy Święto Lalek Ushio Shinohary, które zawierają odwołania do japońskiej kultury jedynie ubrane w zachodnie konwencje.

il. 4. ***Między kolektywizmem a indywidualizmem – awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku*****, widok wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki (25.11.2021–13.03.2022),** zdj. Maciej Landsberg © 2021 Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

il. 5. Widok instalacji Akasegawa Genpei na wystawie ***Między kolektywizmem a indywidualizmem – awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku*****, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki (25.11.2021–13.03.2022),** zdj. Maciej Landsberg © 2021 Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

il. 6. ***Między kolektywizmem a indywidualizmem – awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku*****, widok wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki (25.11.2021–13.03.2022),** zdj. Maciej Landsberg © 2021 Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

il. 7. Widok instalacji Jikken Kōbō na wystawie ***Między kolektywizmem a indywidualizmem – awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku*****, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki (25.11.2021–13.03.2022),** zdj. Maciej Landsberg © 2021 Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

il. 8. ***Między kolektywizmem a indywidualizmem – awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku*****, widok wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki (25.11.2021–13.03.2022),** zdj. Maciej Landsberg © 2021 Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

il. 9. ***Między kolektywizmem a indywidualizmem – awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku*****, widok wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki (25.11.2021–13.03.2022),** zdj. Maciej Landsberg © 2021 Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

il. 10. Widok instalacji Bikyōtō i GUN na wystawie *Między kolektywizmem a indywidualizmem – awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki (25.11.2021–13.03.2022), zdj. Maciej Landsberg © 2021 Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

il. 11. Widok instalacji GUN na wystawie *Między kolektywizmem a indywidualizmem – awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki (25.11.2021–13.03.2022), zdj. Maciej Landsberg © 2021 Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

il. 12. Widok instalacji The Play na wystawie *Między kolektywizmem a indywidualizmem – awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki (25.11.2021–13.03.2022), zdj. Maciej Landsberg © 2021 Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

To głównie w nich widać tak wychwalany przez Piotra Polichta w tekście *Morze obfitości. Awangarda japońska w Zachęcie* na portalu culture.pl unikatowy rys *stricte* japońskiej sztuki tamtych czasów, który zanika całkowicie w dziełach, w każdym calu przetwarzających zachodnie trendy takich jak chociażby *Akcja zmieniająca obraz śniegu*, która powtarza artystyczne schematy działania stosowane przez Yvesa Kleina przy tworzeniu jego *Kosmogonii* dekadę wcześniej. Elementem wprowadzającym odbiorcę w konsternację był również układ wystawy. Ekspozycja nie miała jednoznacznie zaznaczonego początku ani końca, kierunek zwiedzania był jedynie zasugerowany na mapce znajdującej się na ścianie klatki schodowej. Wybierając go, oglądający przemierzał trzy pełne eksponatów sale, by dojść do centralnej części ekspozycji, w której znajdowała się oś czasu. Właśnie ta oś czasu zdecydowanie zmieniłaby odbiór wystawy, gdyby znalazła się na jej jasno wyznaczonym początku. *Między kolektywizmem...* nie miała również spójnej chronologii. W tytule i tekście kuratorskim zapowiadane były obiekty pochodzące z dwóch dekad – lat 50. i 60. XX wieku, jednak na wystawie, bez żadnego wytłumaczenia, pojawiły się prace pochodzące z lat 70., takie jak chociażby większość happeningów kolektywu GUN, a nawet jedno dzieło z lat 80., czyli *Raj kompleksu matki* Tetsumi Kudo z 1980 r. Pogłębiło to tylko niespójności pojawiające się na całej wystawie.

Między kolektywizmem... to wystawa o ogromnym, lecz zmarnowanym potencjale. Przy tak prestiżowej otoczce obejmującej całą wystawę, nie sposób być lekko rozczarowanym jej brakiem spójności i dopracowania. Nie można jednak być równocześnie zbyt srogim wobec tej wystawy, która mimo swoich wad, całkiem nieźle sprawdziła się jako przekrój japońskiej sztuki awangardowej. Była również pierwszą wystawą tego typu, być może pierwszą z wielu. Należy mieć więc nadzieję, że jeśli odbędą się kolejne wystawy XX-wiecznej sztuki japońskiej, wykorzystają w pełni swój potencjał. Czego z całego serca im życzę.

ROBERTO LONGHI, INNI MISTRZOWIE I CARAVAGGIO

Wiktor Skórski

Trzeba z przykrością przyznać, że w polskich zbiorach i muzeach brakuje „głośnych" nazwisk ze świata sztuki. W naszym posiadaniu znajdują się co prawda dzieła Rembrandta, Bruegla czy bezcenna *Dama z gronostajem* Leonarda da Vinci, jednak w porównaniu z kolekcjami zagranicznymi jest to niestety niewielka garstka, ułamek tego, co chcielibyśmy oglądać na ekspozycjach stałych w naszym kraju. Dlatego też otwarta 10 listopada w Zamku Królewskim w Warszawie wystawa *Caravaggio i inni mistrzowie. Arcydzieła z kolekcji Roberta Longhiego* to nie lada wydarzenie zarówno dla amatorów sztuki, jak i ludzi, którzy na co dzień nie są nią specjalnie zainteresowani.

il. 1. ***Caravaggio i inni mistrzowie. Arcydzieła z kolekcji Roberta Longhiego*****,** widok wystawy, fot. Zamek Królewski w Warszawie

il. 2. ***Caravaggio i inni mistrzowie. Arcydzieła z kolekcji Roberta Longhiego*****,** widok wystawy, fot. Zamek Królewski w Warszawie

il. 3. ***Caravaggio i inni mistrzowie. Arcydzieła z kolekcji Roberta Longhiego,*** widok wystawy, fot. Zamek Królewski w Warszawie

il. 4. ***Caravaggio i inni mistrzowie. Arcydzieła z kolekcji Roberta Longhiego,*** widok wystawy, fot. Zamek Królewski w Warszawie

Niewątpliwie na wystawie mamy do czynienia z przykładami sztuki na wybitnym poziomie. Obraz *Chłopiec gryziony przez jaszczurkę* pędzla Michelangelo Merisiego zw. Caravaggiem to jeden z najbardziej interesujących przykładów wczesnego okresu twórczości artysty. To czas, w którym charakterystycznym motywem przewijającym się w twórczości malarza były wizerunki młodych mężczyzn. Dzieło jest wyjątkowe przez tajemniczość swojej treści. Wśród licznych interpretacji wymienia się m.in. alegorię pięciu zmysłów, utratę cnoty, a nawet – wątki homoseksualne. Co ciekawe, istnieje druga, niemal identyczna wersja tego dzieła znajdująca się National Gallery w Londynie, również pędzla Merisiego.

Oprócz arcydzieła Caravaggia do obejrzenia jest ponad czterdzieści prac caravaggionistów – artystów, których twórczość pozostawała pod silnym wpływem stylu Merisiego. Wśród nich wyróżniają się dzieła Jusepe de Ribery, Orazio Borgianniego czy wielkoformatowe płótno Valentina de Boulogne ukazujące moment zaparcia się św. Piotra. Pokazany na wystawie obraz de Boulogne to jedno z najważniejszych dzieł tego artysty. Charakteryzuje je świetny światłocień, nadający dynamikę całej scenie. Kompozycja jest wręcz typowa dla malarstwa caravaggionistów – ściśnięte ze sobą postaci, ekspresyjnie, żywo gestykulujące na neutralnym, ciemnym tle. Wisienką na torcie jest imponująca szczegółowość i realizm przedstawienia.

Niestety, nie wszystkie obrazy zaprezentowane na wystawie mogą się poszczycić tymi cechami. I nie chodzi mi tu o poziom warsztatowy malarzy. Sęk w tym, że niektóre obrazy nie powinny w ogóle znaleźć się na wystawie caravagionistów. Na ekspozycji pokazano dwa pejzaże, których Caravaggio nigdy przecież nie malował. Pierwszy z nich, zatytułowany *Nocny biwak w lesie* autorstwa Filippo di Liagno, jedyne co ma wspólnego z malarstwem Caravaggia, to fakt, iż jest on zachowany w ciemnej tonacji barw. Patrząc na format i kompozycję, zdecydowanie bardziej widać tu wpływy twórczości Adama Elsheimera. Drugi z nich, autorstwa Viviano Codazziego zatytułowany *Wieża San Vincenzo w Neapolu,* to pewna włoska wariacja na temat wedut małych mistrzów holenderskich. Nasuwa się więc pytanie – dlaczego te dzieła znalazły się na omawianej wystawie? Czy Maria Cristina Bandera, kuratorka omawianego pokazu, nie potrafiła znaleźć odpowiedniejszych dzieł z kolekcji Roberta Longhiego na tę ekspozycję? Po co w ogóle je wystawiać, skoro zdecydowanie odchodzą one swoją tematyką od pozostałych?

il. 5. ***Caravaggio i inni mistrzowie. Arcydzieła z kolekcji Roberta Longhiego*****,** widok wystawy, fot. Zamek Królewski w Warszawie

il. 6. ***Caravaggio i inni mistrzowie. Arcydzieła z kolekcji Roberta Longhiego*****,** widok wystawy, fot. Zamek Królewski w Warszawie

Kim jest ów Robreto Longhi, którego kolekcję mamy przyjemność oglądać? Był to włoski historyk sztuki, który „odkrył" Caravaggia. Przed jego badaniami Michelangelo Merisi był traktowany jako artysta „drugiej klasy". Jest to zatem ważne nazwisko w świecie historii sztuki, pomijając już jego imponującą kolekcję. Jednak idąc na wystawę, odniosłem wrażenie, jakby kuratorzy chcieli przede mną skrzętnie ukryć ten fakt. Co prawda pierwsza sala ekspozycji poświęcona jest w całości Longhiemu, a w następnych pomieszczeniach na ścianach umieszczono gdzieniegdzie cytaty z jego prac, to jednak oglądając ulotkę, okładkę katalogu czy afisze reklamujące wystawę, zauważamy, że napis *Arcydzieła z kolekcji Roberta Longhiego* umieszczono drobnym druczkiem na dole.

W tym miejscu chciałbym skupić się na największym mankamencie tej wystawy – tytule. Po pierwsze, sugeruje on, że na ekspozycji zwiedzający będą mieli możliwość zobaczenia co najmniej kilku prac Caravaggia, a jest – jak wiadomo – tylko jedna. To „oszustwo" to nie jest pojedynczy przypadek. Zamek Królewski przyzwyczaił nas do takich sytuacji. Wspomnieć należy tu chociażby wystawę *Świat Rembrandta,* gdzie na ogromnej ekspozycji zaprezentowano tylko dwa portrety tego artysty, które, co jeszcze zabawniejsze, można oglądać na wystawie stałej Zamku przez cały rok. Po drugie, tytuł deprecjonuje caravaggionistów i ich twórczość, wkładając ich wszystkich do jednego worka o nazwie „inni mistrzowie". To wyraźny brak szacunku dla tych artystów. Poza tym, kim byłby sam Caravaggio, gdyby nie jego naśladowcy? O wielkości mistrza decyduje między innymi to, ilu innych artystów poszło jego śladem i jaką spuściznę pozostawili. A ta, patrząc na zaprezentowane prace, jest imponująca i równie ciekawa, co życie i twórczość Merisiego.

Wróćmy teraz do Longhiego i do ukrywania jego osoby przez kuratorów. Czyżby bali się, że nikogo nie przyciągnie wystawa, której głównym tematem jest postać włoskiego kolekcjonera i historyka sztuk? Bardzo dobrym pomysłem byłoby ukazanie dorobku ca-

il. 7. ***Caravaggio i inni mistrzowie. Arcydzieła z kolekcji Roberta Longhiego,*** widok wystawy, fot. Zamek Królewski w Warszawie

ravaggionistów w kontekście biografii Longhiego. Można by było się tu odwołać do słynnej wystawy zorganizowanej w 1951 r. w Palazzo Reale, która przyciągnęła tłumy oglądających i na dobre umieściła Caravaggia wśród najważniejszych artystów nowożytnej Europy. Ciekawym wątkiem do poruszenia mógłby być także stosunek badacza do sytuacji politycznej we Włoszech w latach dwudziestolecia międzywojennego. Warto tutaj odwołać się do jednego z jego cytatów umieszczonych na wystawie, który komentuje wspomniany przeze mnie wyżej obraz Valentina de Boulogne: „Francuski sposób widzenia Valentina jest dla nas, Włochów, bardzo drażniący: Gwardia Szwajcarska, ludzie chroniący książąt Kościoła, którzy oszukują i grają na pokrywach starożytnych rzymskich sarkofagów". Abstrahując już od tego, dlaczego zdecydowano umieścić akurat ten cytat pod *Zaparciem się św. Piotra*, myślę, że można było sproblematyzować działalność Roberta Longhiego w kontekście stosunków francusko-włoskich u progu II wojny czy sytuacji artystycznej na linii Paryż – Rzym. Byłoby to zdecydowanie bardziej odkrywcze niż kolejna retrospektywa.

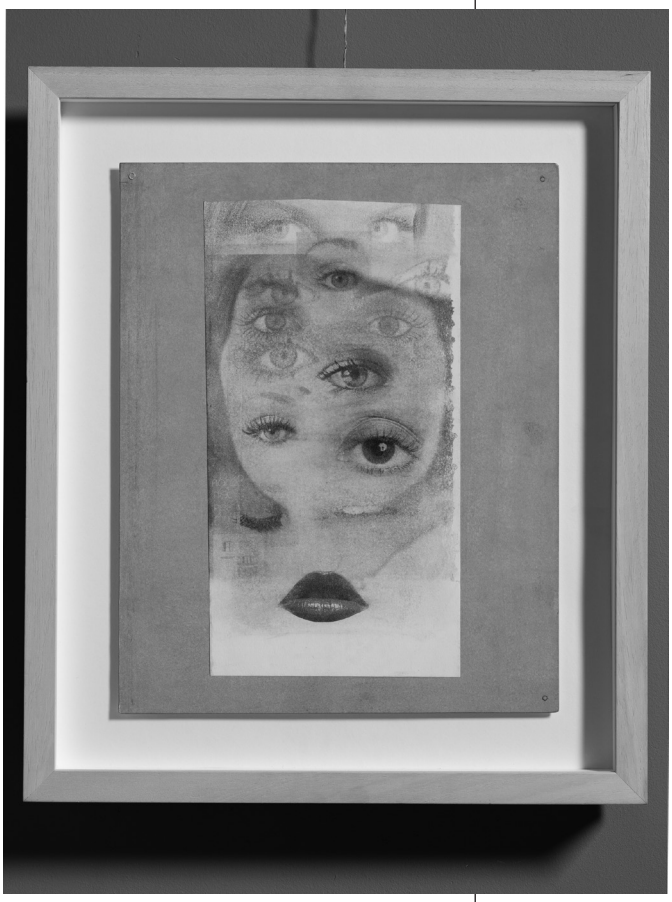
Na sam koniec winny jestem wspomnieć o pewnej „niespodziance", jaką przygotował Zamek dla zwiedzających. Od 23 listopada można było bowiem zobaczyć inne wybitne dzieło Caravaggia, *Narcyz przy źródle*. Należy podkreślić, że jest to oddzielna ekspozycja, jednak odnoszę wrażenie, że kuratorom głównej wystawy w pewnym sensie kamień spadł z serca: od teraz w Zamku Królewskim nie ma już tylko jednego obrazu Caravaggia, są aż dwa.

Patrząc na te wszystkie błędy i niedociągnięcia kuratorów, muszę z przykrością stwierdzić, że jest to zła wystawa. Z przykrością, bo malarstwo, jakie zaprezentowano widzom, stoi na najlepszym poziomie i zdecydowanie zasługuje na lepszy pokaz. I to tylko dla niego zachęcałbym do wybrania się do Zamku Królewskiego.

il. 8. ***Caravaggio i inni mistrzowie. Arcydzieła z kolekcji Roberta Longhiego,*** widok wystawy, fot. Zamek Królewski w Warszawie

LIRYCZNY FEMINIZM

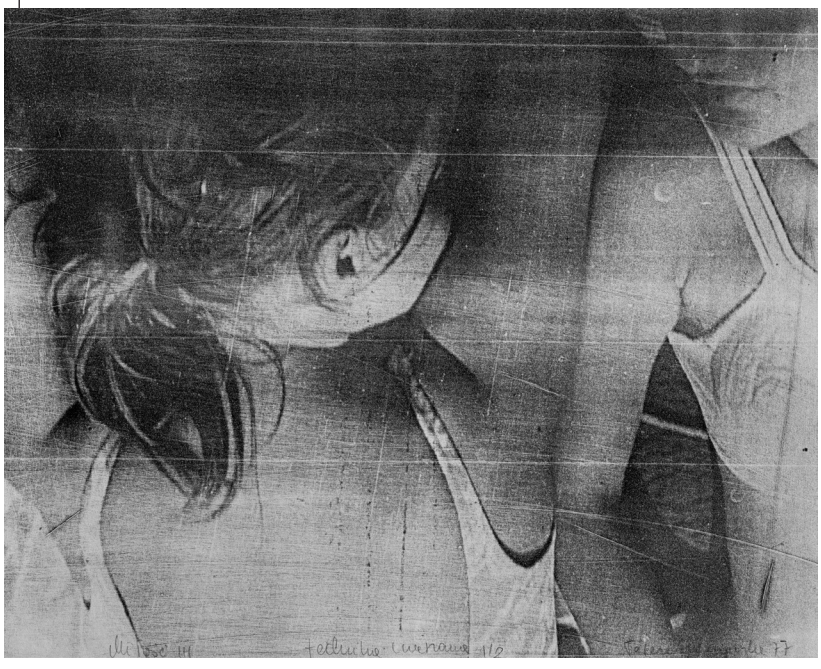
Maria Szerszeń



il. 1. Teresa Gierzyńska, praca z wystawy *Kobiety żyją dla miłości,* fot. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

Kobiety żyją dla miłości to monograficzna wystawa przedstawiająca dorobek Teresy Gierzyńskiej. Prezentowana jest od 9 grudnia 2021 do 6 marca 2022 roku w Zachęcie. Na wystawie pojawiają się przede wszystkim dwa cykle: bardzo obszerny „O niej", który stanowi filar twórczości artystki oraz „Istota rzeczy". Ekspozycja jest krokiem naprzód w porównaniu do poprzedniej indywidualnej wystawy dzieł Gierzyńskiej, która miała miejsce w galerii Pola Magnetyczne od 14 kwietnia do 23 czerwca 2018 roku. W Zachęcie spotykamy się z lepszymi zestawieniami prac, które w rzetelny sposób porządkują artystyczne poszukiwania autorki i układają je w spójną opowieść.

Artystka, poruszając się na granicy fotografii, malarstwa oraz grafiki, pokazuje widzowi swój intymny, kobiecy świat. Jej twórczość trudno jest skategoryzować. Głównym jej elementem jest wykorzystywanie swojego wizerunku, który fotografowała w lustrze lub dzięki samowyzwalaczowi. Używane przez nią medium nie pozostaje bez znaczenia. Fotografia odegrała bowiem ważną wolę w procesie emancypacji kobiecej sztuki. Była łatwo dostępna i dawała wolność twórczą XX-wiecznym artystkom. Gierzyńska ukazywała się zwykle w domu, w ciasnej przestrzeni sypialni lub łazienki. Z miejsca przypisanego kobiecie i jej roli utworzyła swoje królestwo, w którym może się spełniać i być sobą. Skromna wystawa, bo tak należy nazwać estetyczne kompozycje złożone ze zdjęć w niewielkich formatach, ulokowane w dużych pomieszczeniach, przekazuje jej wizję na temat feminizmu. Wybrzmiewa w niej doskonale to, co jest dla niej najważniejsze – kobiety żyją dla miłości, dla miłości do samych siebie.



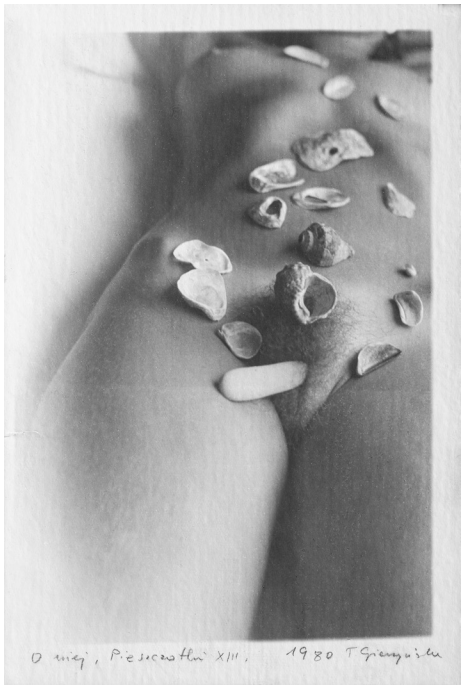
il. 2. Teresa Gierzyńska, praca z wystawy *Kobiety żyją dla miłości,* fot. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

il. 3. Teresa Gierzyńska, *Zaniepokojona*, z serii „O niej", 1984, fot. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

Gierzyńska nie próbuje upiększyć swojego świata ani swojego życia. Mówi szczerze – z delikatnością pokazuje prawdę o kobiecości. Doskonale widać to w zwykłych, realnych zdjęciach, które w erze mediów społecznościowych, Instagrama, pokazującego bezproblemowe, piękne życie, ciała bez skazy. Jej fotografie mogą tym bardziej wydawać się zbyt nieidealne. Zwłaszcza seria wykonana w łazience, za pomocą samowyzwalacza, ujmuje swoją prawdziwością. Niewystudiowane pozy, codzienne czynności, domowy nieład i poruszenie, uzyskane dzięki długiemu naświetlaniu – w sytuacje ukazane na tych zdjęciach po prostu nie da się nie wierzyć. Te wycinki rzeczywistości dla każdej kobiety wydają się znajome, każda kobieta znajduje się w podobnych sytuacjach – mogłaby być ukazana na takiej fotografii. Inscenizowanie kadrów prowadziło do ich uniwersalizacji. Gierzyńska, mówiąc o sobie, mówi też o wszystkich. Intrygujące jest podobieństwo kompozycji takich jak *Znowumamokres* lub *W samotni* do dzieł Francisa Bacona, przedstawiających postaci w podobnych pozycjach. *The brutality of fact* to zdecydowanie coś, co możemy dostrzec również w twórczości polskiej artystki.

Dzięki dokładnemu przyglądaniu się własnej postaci lepiej można przedstawić odbiorcy swoje potrzeby i myśli. Artystka ukazuje tylko siebie. Na jej fotografiach rzadko pojawiają się inne modelki Czy można powiedzieć, że jest w tym doza narcyzmu? Jak najbardziej. Ale czy jest to coś złego? Gierzyńska pokazuje, że jest to wręcz potrzebne, zwłaszcza w społeczeństwie, w którym pewność siebie i swojego ciała często odbierana jest jako buta. Bez lęku pokazuje, że kocha siebie i nie wstydzi się tego w żadnym stopniu.

Subtelne i liryczne prace Gierzyńskiej mogą, na pierwszy rzut oka, nie pasować do tematu feminizmu. Podczas gdy obecnie kojarzyć może się on głównie z krzykiem, zacietrzewieniem i wulgarnością, owe zdjęcia wydają się szeptem, w który warto się wsłuchać. Zamiast tak popularnego teraz straszenia mężczyzn i traktowania ich jak wrogów kobiet, artystka skupia się na sobie, swoim ciele, emocjach, na tym, kim jest ona



il. 4. Teresa Gierzyńska, *Pieszczotki XIII*, z serii „O niej", 1980, fot. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

il. 5. Teresa Gierzyńska, *W oknie*, z serii „O niej", 1984, fot. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

il. 6. Teresa Gierzyńska, *Leworęczna II*, z serii „O niej", 1981, fot. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

il. 7. Teresa Gierzyńska, praca z wystawy *Kobiety żyją dla miłości*, fot. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

il. 8. Teresa Gierzyńska, *Niebezpieczna*, z serii „O niej", 1979, fot. Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki

– kobieta. Doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że niepotrzebne są kolejne podziały. Jej liryczny feminizm zrozumiały jest dla szerszego grona odbiorców, również dla tych, którzy nie potrzebują krzyczeć, ale odczuwać. Ta sztuka jest otwarta na wszystkich, nikogo nie wyklucza, umożliwia zrozumienie kobiecego życia i spojrzenia na świat.

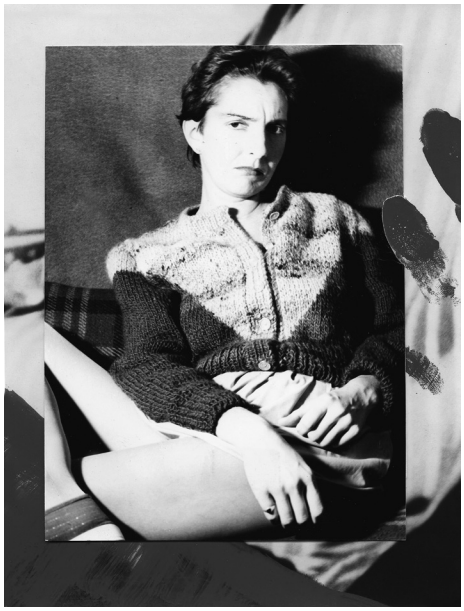
W pracach z cyklu „Istota rzeczy" Gierzyńska porusza kwestię uprzedmiotowienia kobiety i traktowania jej jako obiektu pożądania w oczach mężczyzn. Jak bardzo różni się jej podejście od tego, które reprezentuje Alicja Żebrowska w dziele o podobnym temacie – „Tajemnica patrzy". Gierzyńska pokazuje, że z patriarchalnym spojrzeniem na kobietę można zmierzyć się w sposób szalenie estetyczny. Za pomocą kompozycji, złożonych z wycinków kobiecych wizerunków z kolorowych gazet, artystka mierzy się z wyidealizowaną w mediach wizją kobiety. Przekształca je i zaburza dotychczasowe męskie spojrzenie. Kompozycje takie jak *Pomnik* konfrontują się z nami. Patrzą na nas niezwykle intensywnie swoimi pastelowymi oczami. Od tego wzroku nie da się uciec. Teraz nie możemy już bezkarnie patrzeć na zwykłe, ładne obrazki pokazujące kobietę.

Pojawiają się jednak pewne niejasności. Nie dotyczą one samych prac, ale strony językowej. Spójrzmy na serię zdjęć *Pieszczotki* i na opis, który im towarzyszy: „Fragmentaryczne, poruszone kadry sugerują, że mamy tu do czynienia z dynamicznym zapisem akcji i uczestniczymy jako obserwatorzy w miłosnym performansie". Joanna Kordjak dopuszcza się bardzo swobodnego potraktowania terminu per-

formance, używając go w tym kontekście. Teksty, umieszczane na ekspozycjach, nie powinny być zwalniane z funkcji objaśniającej. Wymaga to używania odpowiednich pojęć z precyzją, zgodnie z ich znaczeniem. Nie należy zmieniać ich w literaturę poprzez używanie pewnych terminów tylko dlatego, że brzmią dobrze i nowocześnie. Nie odbierajmy im ich roli, którą jest przedstawienie i wytłumaczenie zwiedzającym występujących w sztuce zjawisk w rzetelny sposób.
Wystawa opatrzona została pokaźnym katalogiem zawierającym omówienie działalności, edukacji i wymowę dzieł Gierzyńskiej. Przegląd jej prac można z całą pewnością uznać za udany. Sale wystawowe opuszcza się z poczuciem estetycznej satysfakcji, podziwiając kobiecą siłę, piękno i miłość.

il. 9. Teresa Gierzyńska, *Tajemnicza*, z serii „0 niej", 1980, fot. Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki

il. 10. Teresa Gierzyńska, praca z wystawy *Kobiety żyją dla miłości*, fot. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki



il. 11. Teresa Gierzyńska, *Zdegustowana*, z serii „0 niej", 1984–1989, fot. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

il. 12. Teresa Gierzyńska, *Pieszczotki*, z serii „0 niej", 1981, fot. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

EKOLOGICZNIE

Weronika Wrzałka

il. 1. *Hege Lønne*, widok ekspozycji, Zachęta, fot. Daniel Rumiancew, archiwum Zachęty

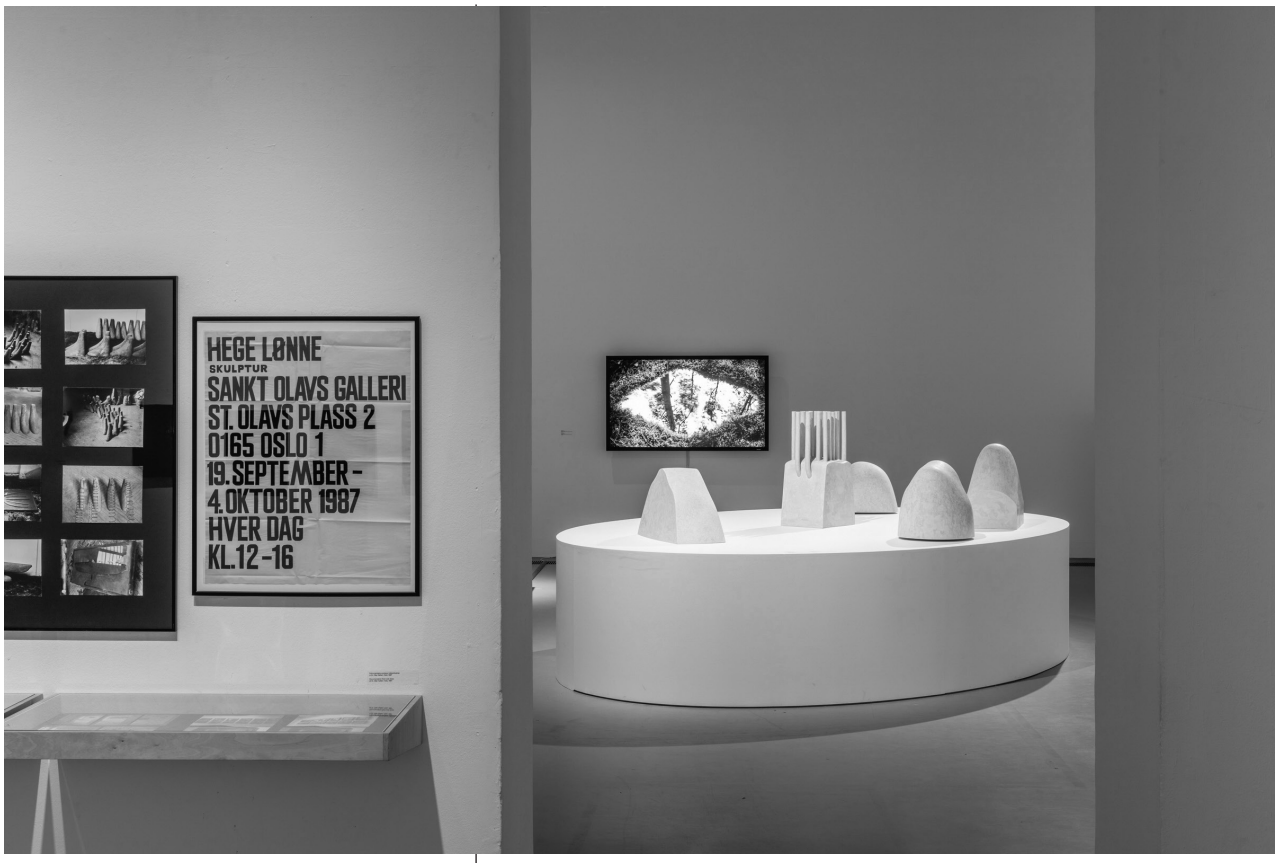
il. 2. *Hege Lønne*, widok ekspozycji, Zachęta, fot. Daniel Rumiancew, archiwum Zachęty

Wystawę *Hege Lønne* można zobaczyć w Warszawskiej Zachęcie od 7 października 2021 do 9 stycznia 2022 roku. Kuratorami wystawy są Michał Jachuła i Maria Rubersz. Honorowy patronat nad przedsięwzięciem sprawuje Ambasada Królestwa Norwegii. Na stronie Zachęty możemy przeczytać, że: „Hege Lønne od lat 90. podejmowała tematykę ekologii – jeden z najbardziej palących problemów współczesności. W wielu realizacjach artystki, m.in. w interwencjach w obrębie przekształconego przez człowieka naturalnego krajobrazu, wybrzmiewają tematy relacji człowiek – natura, globalnego ocieplenia, procesów geologicznych czy bogactwa zasobów naturalnych. Pełna tajemnic natura jawi się w nich jako nieokiełznana siła, którą człowiek za wszelką cenę próbuje sobie podporządkować".

Ekologia – temat znany i oklepany. Powstało setki wystaw o tej tematyce. Czy istotna dla społeczeństwa tematyka sprawia, że musimy patrzeć na takie wystawy bezkrytycznie? Większość tego typu przedsięwzięć ma pokazać widzowi, jak tragiczna jest sytuacja, do której doprowadziliśmy planetę czy jak apokaliptyczna jest wizja przyszłości, która nas czeka. Drugą metodą jest pokazanie piękna i harmonii natury, która nas otacza – zachwycenie i zafascynowanie oglądających. Wystawa *Hege Lønne* zdaje się nie wpisywać w żaden z tych nurtów. Niestety, nie proponuje nam również żadnego nowego, ciekawego i świeżego podejścia do problemu. Ponadto działania podejmowane przez artystkę stoją w opozycji do ekologicznej postawy – widać w nich niekonsekwencję i brak przełożenia deklaracji na rzeczywistość. Do zaprezentowania *Stay* użyto podświetlanej folii, która przez cały czas trwania wystawy zużywa prąd. Zdjęcia można było przecież wydrukować i wyeksponować bez zużywania dodatkowej energii. W dokumentacji fotograficznej *Fontanny* widzimy, że tytułowy obiekt zbudowany został z plastikowych wiaderek. Również ustawienie instalacji *Kom*, której zdjęcie jest jednocześnie plakatem wystawy i tłem strony internetowej, poświęconej działalności artystki, wymagało ustawienia solidnych rusztowań, a co za tym idzie – poważnej ingerencji w dno jeziora.

Obrazu hipokryzji dopełnia odpowiedź kuratora, który zapytany o aspekt ekologiczny, powołał się na dwa dzieła: *Efekt ocieplenia I* oraz *Efekt ocieplenia II*. Są to dwa filmy przedstawiające topniejącą bryłę lodu. Zostały wyświetlone na telewizorach starego typu, zużywających ogromne ilości energii. Patrząc na topniejące bryłki lodu, mamy wrażenie, że roztapia je ciepło wytwarzane przez telewizory.

Zupełnie odwrotną postawę artystów prezentuje wystawa *Wiek półcienia – sztuka w czasach planetarnej zmiany* zaprezentowana w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Kuratorzy podkreślają, jak istotny jest sposób wystawiania sztuki oraz jak ważne jest pochodzenie materiałów,

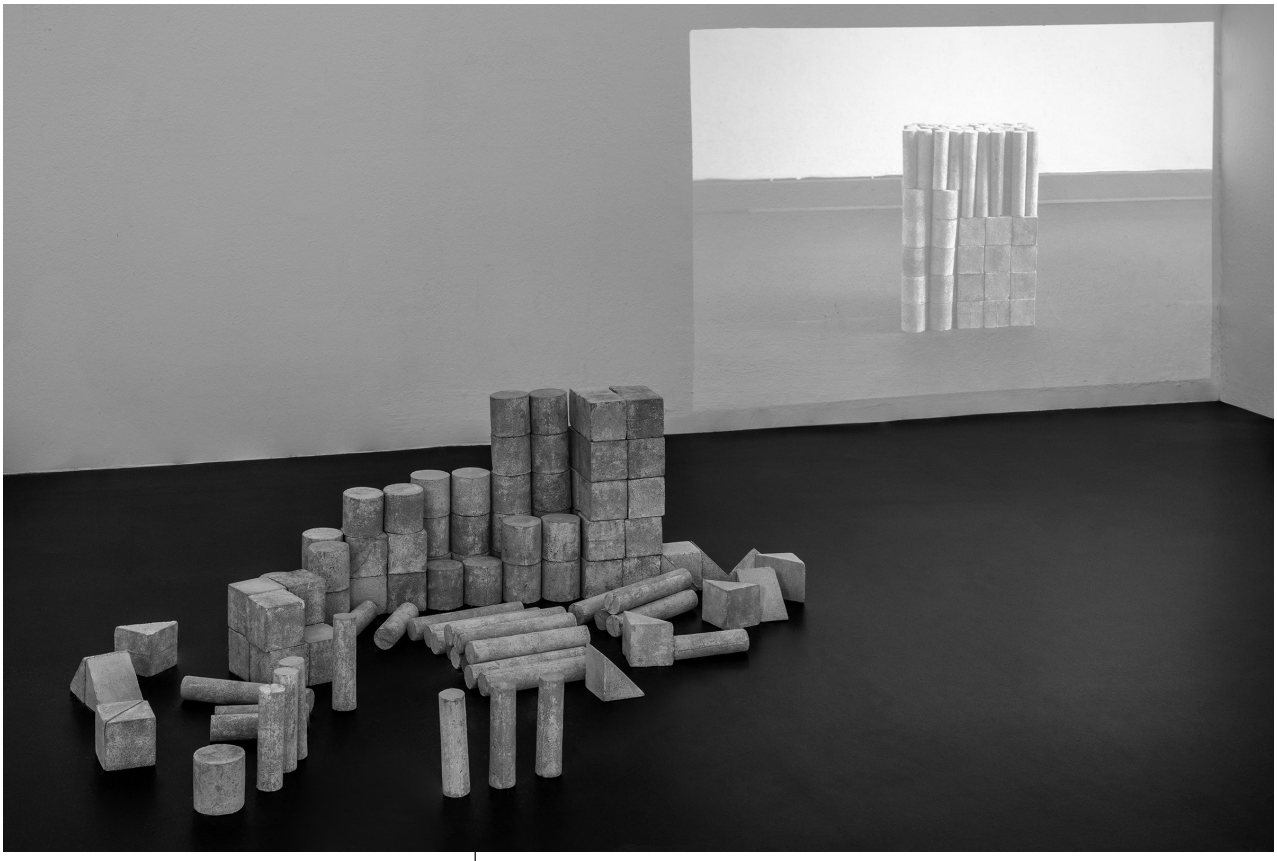


il. 3. *Hege Lønne*, widok ekspozycji, Zachęta, fot. Daniel Rumiancew, archiwum Zachęty

il. 4. *Hege Lønne*, widok ekspozycji, Zachęta, fot. Daniel Rumiancew, archiwum Zachęty

z których jest tworzona. Ekspozycja poruszała temat zmian klimatycznych i ich wpływu na tworzenie sztuki. Na stronie wydarzenia czytamy w pierwszych dwóch zdaniach: „Żyjemy w czasach planetarnej zmiany, która dotyczy nas wszystkich, bez wyjątku. Zmiany klimatyczne wpływają na każdą sferę życia, także na myślenie o sztuce – systemach jej produkcji, dystrybucji, jej społecznej funkcji oraz jej relacji do innych dyscyplin, przede wszystkim nauki." Wystawa *Hege Lønne* zdaje się kompletnie ignorować kwestię wykorzystywanych materiałów, zużytej energii czy zmian w krajobrazie, do których się przyczynia. Ta niespójność odbiera jej autentyczność i wiarygodność.

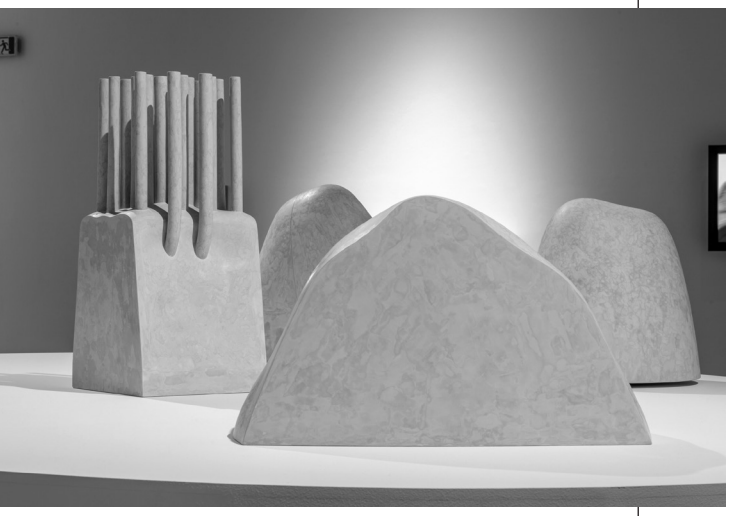
Wystawie towarzyszyła seria spotkań i lekcji muzealnych dla dzieci. Tylko jak pokazać piękno lasu za pośrednictwem zimnej, gładkiej, gipsowej i sprawiającej wrażenie produkowanej fabrycznie rzeźby nazwanej lasem? Do najmłodszych (i nie tylko!) o wiele prościej i skuteczniej można przemówić pokazując naturę taką, jaka jest. Bardzo dobrze prezentuje to wystawa *Rośliny*



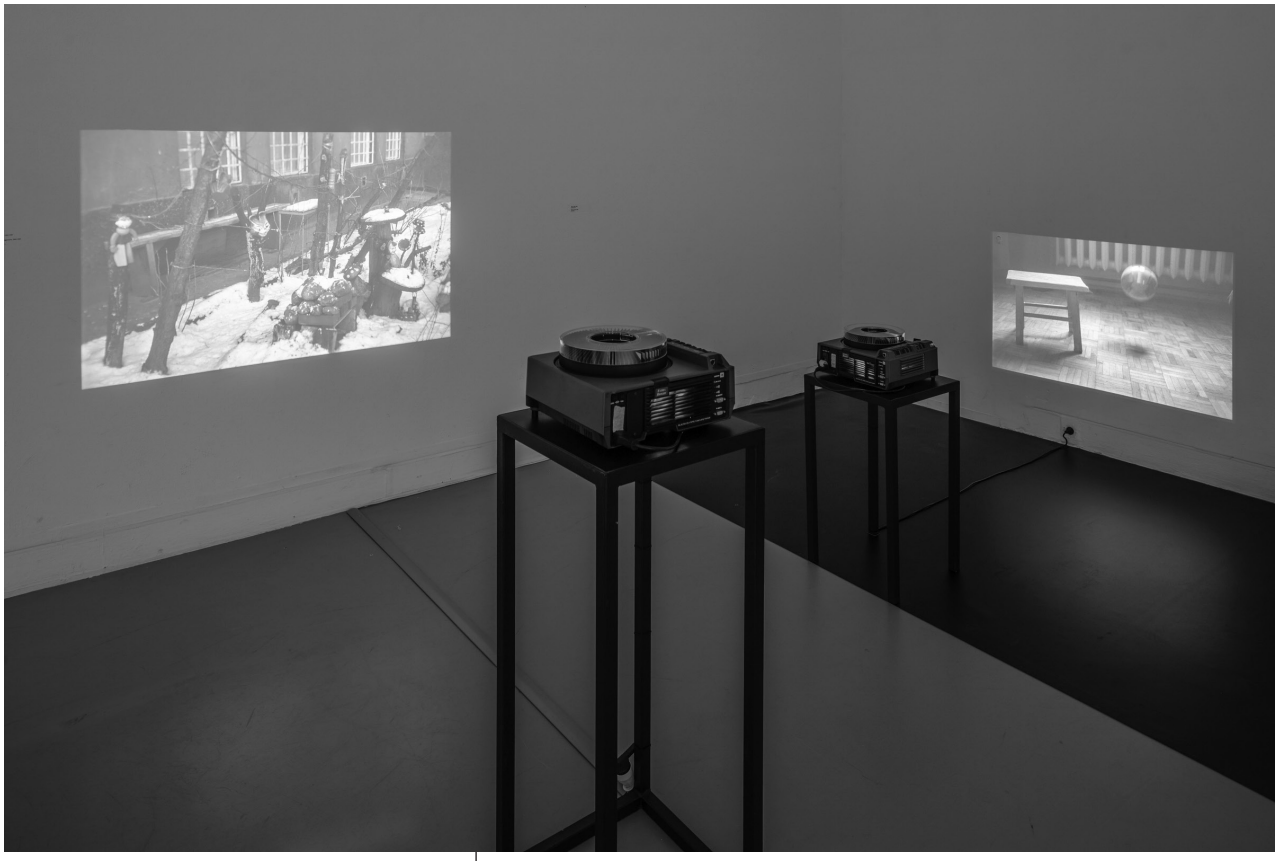
il. 5. *Hege Lønne*, widok ekspozycji, Zachęta, fot. Daniel Rumiancew, archiwum Zachęty

i Zwierzęta prezentowana w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie i jej reedycja w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie prezentowana latem 2021 r. Na wystawie można było podziwiać barwne ryciny i ilustracje przedstawiające niesamowitą, dziką przyrodę.

Wystawa *Hege Lønne* nie posiada katalogu – księgarnia Zachęty proponuje nam w zastępstwie katalog poprzedniej wystawy artystki, organizowanej również przez Michała Jachułę w Zamku Ujazdowskim. Część eksponatów zaprezentowanych na obu wystawach się pokrywa. W zderzeniu obu wystaw na tej organizowanej przez Zachętę widoczny jest jeszcze jeden zgrzyt. Podczas wystawy w Zamku Ujazdowskim do każdego z ekranów, na których wyświetlano krótkometrażowe filmy, zostały dołączone słuchawki. W przypadku prezentacji w Zachęcie tych słuchawek zabrakło (prawdopodobnie ze względu na pandemię). Huk helikoptera – metafora ludzkiej działalności, który miał przerwać nam wpatrywanie się w błogie nagranie ze wstążką poruszaną przez nurt strumienia, jest całkowicie niesłyszalny. Dźwięki w sali ekspozycyjnej mieszają się, zacierając efekt zderzenia łagodnego obrazu i głośnego dźwięku. Efekt, który chciała osiągnąć artystka, zanika. Pozwolę sobie przytoczyć jeszcze raz informacje ze strony internetowej wystawy *Wiek półcienia – sztuka w czasach planetarnej zmiany*: „Obserwacje artystów są pokrewne tym naukowym, zazwyczaj nie konfrontują jednak odbiorcy z nadmiarem liczb, rosnącymi gwałtownie słupkami infografik, pornograficznymi obrazami biedy i dewastacji. Sztuka dysponuje szeregiem dziwnych narzędzi, których użyć możemy do wsłuchiwania się w znaki na niebie i ziemi". Słowa te dobitnie pokazują, że sztuka ma wszelkie możliwe narzędzia, żeby docierać do ludzi, uświadamiać i wpływać na ich postępowanie. Musi jednak pozostać konsekwentna, przemyślana i sama świecić przykładem. Niestety, tego przykładu w wystawie *Hege Lønne* zabrakło.



il. 6. *Hege Lønne*, widok ekspozycji, Zachęta, fot. Daniel Rumiancew, archiwum Zachęty



il. 7 i 8. *Hege Lønne*, widok ekspozycji, Zachęta,
fot. Daniel Rumiancew, archiwum Zachęty

SPRAWOZDANIE Z WYJAZDU INWENTARYZACYJNEGO CMENTARZY NA ZAOLZIU

Irena Żółtowska

W lipcu 2022 roku grupa dwunastu studentek z Instytutu Historii Sztuki UKSW pod opieką dr. Bartłomieja Gutowskiego rozpoczęła dokumentację polskich nagrobków na terenie czeskiej części Śląska Cieszyńskiego. Nasz projekt został zrealizowany dzięki współpracy z Instytutem POLONIKA w ramach programu „Ochrona Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą".

Dokumentacja polskich nagrobków na Zaolziu jest kontynuacją wieloletnich prac, które do tej pory miały miejsce m.in. w Wilnie, obwodzie tarnopolskim czy Kijowie. Natomiast w tym roku po raz pierwszy badania objęły tereny za naszą południową granicą – Czechy. Dzieje regionu, który został objęty badaniami, w minionym stuleciu były szczególnie burzliwe, wielokrotnie toczyły się o niego walki,

il. 1. Wolontariuszki wraz z dr. Bartłomiejem Gutowskim oraz Stanisław Kołek i Henryk Cachel ze Stowarzyszenia Olza Pro, fot. Mariusz Chybiorz

il. 2. i 3. Prace inwentaryzacyjne na cmentarzu w Karwinie Dołach, fot. Irena Żółtowska

a granice – przesuwano. W konsekwencji tych działań ludność obydwu krajów była wymieszana, co ma oczywiste przełożenie na liczną obecność polskich nagrobków na czeskich cmentarzach. Podczas tygodniowego wyjazdu prowadziliśmy inwentaryzację na pięciu cmentarzach. Działaliśmy w Czeskim Cieszynie, na dwóch cmentarzach w Ligotce Kameralnej, a najwięcej czasu spędziliśmy w górniczej miejscowości Karwina, w której pracowaliśmy na dwóch cmentarzach – Karwina Doły i Karwina Meksyk. W związku z dużą ilością prac w Karwinie to właśnie tę miejscowość i jej ciekawą, lecz bolesną historię, udało nam się poznać najlepiej. Karwina była miastem górniczym, jej rozwój był ściśle związany z rozwojem kopalni w okolicy, jednak na skutek eksploatacji tereny zaczęły się zapadać, przez co ludność zamieszkująca ten obszar musiała opuścić swoje domostwa. Świadectwem okresu dawnej świetności pozostaje obecnie kościół św. Piotra z Alkantary z 1736 r. (który opadł wraz z terenem o 34 metry i przechylił się o blisko 7 stopni), a także dwa wspomniane cmentarze. W trakcie inwentaryzacji ewangelickiego cmentarza w Karwinie Meksyku poznaliśmy członków Stowarzyszenia Olza Pro. Cmentarz przez ostatnie dziesięciolecia popadał w zapomnienie. Kiedy działacze wspomnianego stowarzyszenia odkryli ten cmentarz, w jego miejscu był las. Kaplica była zupełnie niewidoczna, nie wspominając o nagrobkach. Dopiero dzięki ogromnemu zaangażowaniu członków Olza Pro i prowadzonym renowacjom nekropolia odzyskuje dawny blask.

Każdy z odwiedzonych przez nas cmentarzy miał swój niepowtarzalny charakter. Karwina Meksyk przez wiele lat niszczała, jednak obecnie – otoczona opieką – roztacza wokół siebie tajemniczą aurę, a to dzięki wyjątkowemu położeniu między lasem a polami i w oddaleniu od głównej drogi. Gdy dotarliśmy do Karwiny, odnalezienie wspomnianego cmentarza sprawiło nam pewną trudność. Do miejsca nie trafiliśmy od strony głównej drogi dojazdowej, ale od tyłu cmentarza – poprowadziła nas dróżka przez zarośnięte polany, a po przeprawie przez trawy sięgające do pasa zaskoczył nas romantyczny wygląd nekropolii. W niedalekiej odległości od Karwiny Meksyk znajduje się cmentarz w Karwinie Kopalniach, który pozostał czynny po wysiedleniu miasta. Po opadnięciu terenu, kościół św. Piotra z Alkantary stał się miejscową atrakcją – znany jest również jako „krzywy kościół". Sam cmentarz w Karwinie Kopalniach ma również ciekawe ukształtowanie terenu, gdyż położony jest na malowniczych pagórkach. Cmentarzem, który obfitował w nagrobki o najwyższej formie artystycznej, był ewangelicki cmentarz w Ligotce Kameralnej – nekropolia choć najmniejsza ze wszystkich przez nas odwiedzonych przyniosła wiele estetycznych doznań.

Stan polskich nagrobków na Zaolziu jest zróżnicowany. W Czeskim Cieszynie, Karwinie Dołach i na katolickim cmentarzu w Ligotce Kameralnej dominują współczesne nagrobki o dobrym stanie zachowania. Zdecydowanie najsłabiej zachowane pozostają nagrobki w Karwinie Meksyk – wiele grobów jest bezimiennych, pojawiały się także problemy z odczytaniem inskrypcji. Na wszystkich cmentarzach licznie występującymi kamieniami były granity, marmur, a także monzonit. W trakcie prac studentki poznały nowy dla nich rodzaj kamienia – cieszynit, materiał charakterystyczny dla zaolziańskich nekropolii.

il. 4. Prace inwentaryzacyjne na cmentarzu w Karwinie Dołach, fot. Irena Żółtowska

Podczas rozmów z osobami zaangażowanymi w sprawę Polonii na Śląsku Cieszyńskim mieliśmy okazję poznać problemy Polaków żyjących na pograniczu, dowiedzieć się o konfliktach w podzielonym między dwa narody Cieszynie, a także o wartości, jaką niesie dorastanie na pograniczu dwóch krajów. Niewątpliwym świadectwem życia w rejonie tak dotkniętym zmianami przynależności państwowej są nekropolie, gdzie w wiecznym spoczynku obok siebie leżą Czesi i Polacy, często w jednych mogiłach.

Dla nas, młodych historyczek sztuki, wyjazd okazał się cennym doświadczeniem. Dla wielu uczestniczek dokumentacji był to pierwszy projekt, podczas którego miały okazję w praktyce uczyć się pracy historyka sztuki, a także poczuć, że to, co robimy, jest istotne w szerszym znaczeniu, ponieważ pozwala odkrywać niezbadane rejony sztuki sepulkralnej, zachować pamięć o ludziach, historii i kulturze danego obszaru.

il. 5. i 6. Cmentarz w Ligotce Kameralnej, fot. Irena Żółtowska

il. 7., 8. i 9. Ewangelicki cmentarz w Karwinie Meksyku,
fot. Irena Żółtowska

15 grudnia 2022 r. odbyło się spotkanie podsumowujące wieloletnią współpracę Księdza Profesora Janusza Nowińskiego z Uniwersytetem Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. W wydarzeniu wzięli udział nie tylko współpracownicy z Instytutu Historii Sztuki i studenci, ale również przyjaciele oraz absolwenci, którzy wspominali spędzone razem chwile, prowadzone zajęcia i dotychczasową działalność Księdza Profesora. Nie obyło się bez wspomnienia wielu historii i łez wzruszenia. Mamy nadzieję, że tych kilka pamiątkowych zdjęć z uroczystości, będzie szczęśliwie przypominać wspólne momenty.