

Acta Artis

Studia ofiarowane

**PROFESOR
WANDZIE
NOWAKOWSKIEJ**

POD REDAKCJĄ

**Anety Pawłowskiej
Eleonory Jedlińskiej
Krzysztofa Stefańskiego**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Acta |
Artis



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Acta Artis

Studia ofiarowane

**PROFESOR
WANDZIE
NOWAKOWSKIEJ**

POD REDAKCJĄ

**Anety Pawłowskiej
Eleonory Jedlińskiej
Krzysztofa Stefańskiego**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2016

Eleonora Jedlińska, Aneta Pawłowska, Krzysztof Stefański
Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny
Katedra Historii Sztuki
90-131 Łódź, ul. Narutowicza 65
historiasztuki@uni.lodz.pl

KOMITET REDAKCYJNY
Eleonora Jedlińska, Aneta Pawłowska
Krzysztof Stefański, Grzegorz Sztabiński

RECENZENT
Grażyna Bobilewicz

REDAKTOR INICJUJĄCY
Iwona Gos

REDAKCJA I KOREKTA
Zuzanna Hylla

SKŁAD I ŁAMANIE
Tomasz Pietras

KOREKTA TECHNICZNA
Leonora Wojciechowska

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: Gustav Klimt „Schubert am Klavier”
<https://commons.wikimedia.org>

Publikacja dofinansowana przez Fundację Uniwersytetu Łódzkiego
oraz Katedrę Historii Sztuki



© Copyright by Authors, Łódź 2016
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2016

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.07259.15.0.K
Ark. wyd. 23, ark. druk. 27,75

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

ISBN 978-83-8088-239-3
e-ISBN 978-83-8088-240-9
<https://doi.org/10.18778/8088-239-3>



Prof. dr hab. Wanda Nowakowska

SPIS TREŚCI

<i>Słowo wstępne</i>	9
<i>Wanda Nowakowska. Bibliografia – opracowanie Eleonora Jedlińska</i>	11

PROFESOR WANDA NOWAKOWSKA JAKO HISTORYK SZTUKI Redakcja **Eleonora Jedlińska**

Piotr Gryglewski , <i>„Najpiękniejsze są narodziny Ewy”, czyli o Pani Profesor oczami ucznia</i>	19
Leszek Kajzer , <i>O pierwszych i drugich narodzinach słów kilka</i>	27
Alicja i Jan Szymczakowie , <i>Przedsiębiorcza Ewa. Działalność gospodarcza mieszczanek sieradzkich w XVI w.</i>	43
Krzysztof Cichoń , <i>Stereoselfie z mandragorą</i>	57

TEORIA Redakcja **Aneta Pawłowska**

Ilona Skupińska-Løvset , <i>Afrodyta, piękno i sztuka</i>	85
Grzegorz Sztabiński , <i>Empatia w sztuce – dawniej i dziś</i>	93
Agnieszka Gralińska-Toborek , <i>Mit jako pretekst do refleksji nad kryzysem kultury</i>	117
Paulina Kurc-Maj , <i>„Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego i „O nową organizację Muzeów Sztuki” Mariana Minicha, czyli jak patrzeć sztukę</i>	125
Dominika Łarionow , <i>Sztuka w przestrzeni, czyli o twórczości Leszka Mądzika</i>	153
Eleonora Jedlińska , <i>Namiętności ducha, czyli sztuka narodowa na Powszechnej Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r.</i>	167

MALARSTWO

Redakcja **Aneta Pawłowska**

Zbigniew Bania , <i>Galeria arcybiskupów gnieźnieńskich na zamku w Uniejowie</i>	187
Zbigniew Anusik, Małgorzata Karkocha , <i>Obrazy Michała Stachowicza w kościele parafialnym w Rembieszycach</i>	195
Piotr O. Scholz , „Polscy monachijczycy” wobec tradycji i zjawisk kulturowych XIX/XX w.	213
Łukasz Grzejszczak , <i>W atelier artysty. Pracownie malarzy łódzkich 1890–1939</i>	241
Aneta Pawłowska , <i>Polska ilustracja modernistyczna a Weyssenhoffowie</i> ...	259
Paulina Sztabińska , <i>Życie w obrazie. O koncepcji malarskiej Wassilego Kandinsky’ego</i>	283
Irmina Gadowska , „Don Kichot” sztuki. Zarys twórczości Icchoka (Wincentego) Braunera	303
Wioletta Kazimierska-Jerzyk , <i>Dzieła mistrzów tradycyjnego malarstwa sztalugowego jako inspiracje współczesnych murali – projekt „OFF Galeria” (2015)</i>	321

ARCHITEKTURA

Redakcja **Krzysztof Stefański**

Łukasz Sadowski , <i>O architekturze europejskiej w Malakce</i>	343
Ewa Kubiak , <i>Rzecz nie tylko o architekturze. Buenos Aires – „europejskie” miasto Ameryki Południowej</i>	355
Lechosław Lameński , <i>Dom handlowy i budynek mieszkalny SA „Bazar Polski” – interesujące przykłady żelbetonowego modernizmu na gruncie krakowskim</i>	379
Krzysztof Stefański , <i>Problemy ochrony dziedzictwa kulturowego na przykładzie ewangelicko-augsburskiej części Starego Cmentarza przy ul. Ogrodowej w Łodzi</i>	403
Julia Sowińska-Heim , <i>Sztuka awangardowa w XIX-wiecznej fabryce</i>	419
<i>Spis rycin</i>	437

SŁOWO WSTĘPNE

Profesor Wanda Nowakowska już od kilku dziesiątek lat należy do elitarnego grona luminarzy łódzkiej kultury i nauki. Wyrazem tego było uhonorowanie Jej w 2014 r. Złotym Medalem Uniwersytetu Łódzkiego, uczelni, której poświęciła całe swoje twórcze życie. Innym ważnym osiągnięciem w bogatym dorobku zawodowym Profesor W. Nowakowskiej było współzałożenie w 1953 r. Łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Ponadto od roku 1986 jest członkiem Łódzkiego Towarzystwa Naukowego, a w latach 1996–2006 piastowała stanowisko przewodniczącej Wydziału Sztuk i Nauk o Sztuce tegoż Towarzystwa.

Na nadchodzący rok 2017 przypada jubileusz wiążący się z 25-leciem reaktywacji Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, której Profesor Nowakowska była pierwszym i długoletnim kierownikiem. Z tej okazji historycy sztuki, teoretycy kultury, historycy, archeologowie, z którymi łączy Panią Profesor wielorakie więzi współpracy, przyjaźni i dyskusji naukowych, ofiarowują Jej ten tom.

Książka odzwierciedla wielorakie nurty współczesnej humanistyki ze szczególnym uwzględnieniem historii sztuki. Artykuły zostały ułożone w cztery działy. Część pierwsza książki, PROFESOR WANDA NOWAKOWSKA JAKO HISTORYK SZTUKI, dotyczy postaci Profesor Nowakowskiej w kontekście badań naukowych Wydziału Historyczno-Filozoficznego Uniwersytetu Łódzkiego. Kolejne części odpowiadają głównym zainteresowaniom teoretycznym Profesor Nowakowskiej, w ramach których rozwijała swą bogatą twórczość naukową zarówno poprzez refleksję nad teorią i historią sztuki, jak i poprzez żywe uczestnictwo w życiu społecznym, akademickim i artystycznym. Część druga publikacji, zatytułowana TEORIA, grupuje rozważania skoncentrowane na dziele sztuki, znaczeniu filozoficznym, a także na jego walorach estetycznych. Część trzecia, MALARSTWO, zawiera refleksje dotyczące problematyki poszukiwania odmiennych form wyrazu artystycznego różnorodnych dzieł kultury wizualnej, rozpatrywanych w kontekście kształtowania nowych i oryginalnych kierunków malarskich.

Część czwarta, ARCHITEKTURA, przedstawia problemy związane z konstrukcjami architektonicznymi zarówno w ich aspekcie estetycznym, jak i konserwatorskim.

Niniejszy tom studiów, składający się z teksów napisanych przez przyjaciół, współpracowników i uczniów Pani Profesor Wandy Nowakowskiej, jest wyrazem głębokiego uznania dla dokonań i zasług historyka sztuki, dzięki którym ta dziedzina, niegdyś funkcjonująca na Uniwersytecie Łódzkim na obrzeżach innych nauk humanistycznych, trwa i rozwija się konsekwentnie, a kolejne roczniki młodych historyków sztuki – absolwentów Łódzkiej Katedry Historii Sztuki – są widocznym potwierdzeniem sensu pracy Pani Profesor. Tom ten jest zatem wyrazem hołdu złożonego uczonej, wybitnemu nauczycielowi, znawczyni sztuki i wielkiemu humaniście.

Komitet redakcyjny

WANDA NOWAKOWSKA

BIBLIOGRAFIA

I. KSIĄŻKI

1. *Stanisław Witkiewicz – teoretyk sztuki*, Wrocław 1970.
2. Stanisław Witkiewicz, *O sztuce, krytyce artystycznej, stylu zakopiańskim, wybitnych twórcach, sprawach narodowych i społecznych* (wybór i wstęp), Wrocław 1972.
3. *Narodowa funkcja sztuki w polskiej krytyce artystycznej lat 1863–1890*, Łódź 1981.
4. *Słownik malarzy europejskich od renesansu do impresjonizmu*, Łódź 1998.
5. *Wieczna Ewa. Wizerunek kobiety w malarstwie europejskim od renesansu do impresjonizmu*, Łódź 1999.
6. *Profesor Mieczysław Wallis* (red.), seria „Sylwetki łódzkich uczonych”, z. 59, Łódź 2001.

II. TOMY ZBIOROWE

1. *Julian Marchlewski o sztuce*, [w:] *Studia z estetyki polskiej 1890–1918*, red. S. Krzemień-Ojak, K. Rosner, Warszawa 1972, s. 113–153.
2. *3 Maja w malarskiej legendzie*, [w:] *Konstytucja 3 Maja w tradycji i kulturze polskiej*, red. A. Barszczewska-Krupa, Łódź 1991, s. 572–583.
3. *Słowo wstępne*, [w:] *Eklektyzm i eklektyzmy. Materiały Ogólnopolskiego Seminarium Naukowego*, red. J. Szewczyk, Łódź 1993, s. 5–7.
4. *Wstęp*, [w:] *Dialog sztuki dawnej i współczesnej. Materiały konferencyjne*, red. G. Sztabiński, Łódź 1996, s. 5.

5. *W stronę nowoczesności – historia sztuki na Uniwersytecie Łódzkim*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A.S. Labuda, K. Zawiasa-Staniszevska, Poznań 1996, s. 266–277.
6. *Stanisława Witkiewicza „muzeum wyobraźni”*, [w:] *Stanisław Witkiewicz – człowiek, artysta, myśliciel. Materiały z sesji zorganizowanej w osiemdziesiątą rocznicę śmierci artysty. Zakopane, 20–22 października 1995*, red. Z. Moździerz, Zakopane 1997, s. 183–204.
7. *Wprowadzenie*, [w:] *Sztuka i jej przemiany po upadku totalitaryzmu w Europie Środkowo-Wschodniej. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Katedrę Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego i Łwowską Akademię Sztuki, Łódź 16–19.11.1998*, red. K. Cichoń, J. Jagła, K. Rutkowski, Łódź 1999, s. 5–8.
8. *Św. Hieronim – bohater legendy malarskiej i jego lew*, [w:] *Inspiracje chrześcijańskie w kulturze Europy*, red. E. Woźniak, Łódź 2000, s. 279–295.
9. *Z perspektywy 45-lecia*, [w:] *Sztuka w Łodzi. Materiały z sesji*, red. J. Szewczyk, Łódź 2000, s. 9–15.
10. *Artysta obrazem mówiący*, [w:] *Język w komunikacji*, t. 2, red. G. Habrajska, Łódź 2001, s. 30–42.
11. *Renesansowe echa w twórczości malarzy polskich XIX i początku XX wieku*, [w:] *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 2002*, red. M. Wróblewska Markiewicz, Łódź 2003, s. 147–155.
12. *Różne oblicza piękna w dziełach wielkich malarzy nowożytnej Europy*, [w:] *Piękno materialne. Piękno duchowe. Materiały z konferencji, 19–21 maja 2003*, red. A. Tomecka-Mirek, Łódź 2004, s. 497–521.
13. *Ze wspomnień rodzinnych rodowitej łodzianki*, [w:] *Sztuka w Łodzi (3). Sztuka obok awangardy. Materiały z sesji naukowej Łódzkiego Oddziału Historyków Sztuki*, red. Ł. Grzejszczak, M. Kuźmicki, P. Uznański, J. Weinberg, Łódź 2005, s. 223–229.
14. *Pod urokiem Giocondy – moja droga do sztuki*, [w:] *Moja droga do nauki*, red. K. Czyżewska, Łódź 2006, s. 157–200.
15. *Przedmowa*, [w:] *Szpital Anny Marii w Łodzi. Zasługi dla pediatrii*, red. M. Gołębiowska, Łódź 2006, s. 6.
16. *Serce Asyżu – impresje z podróży*, [w:] *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. A.S. Czyż, J. Nowiński, M. Wiraszka, Warszawa 2011, s. 600–606.

17. *Spotkanie z Kreteńczykiem, który podbił Toledo*, [w:] *In tempore belli et pacis. Ludzie–Miejsca–Przedmioty*, red. T. Grabarczyk, A. Kowalska-Pietrzak, T. Nowak, Warszawa 2011, s. 441–445.

III. ARTYKUŁY NAUKOWE, KATALOGI WYSTAW, MATERIAŁY PRASOWE

1. Z wystawami do świetlic fabrycznych, „Express Ilustrowany”, 4.07.1953.
2. *Wystawa objazdowa w terenie. Wiejskie dzieci podziwiają dzieła Matejki i Repina*, „Express Ilustrowany”, 28.07.1953.
3. *Również wieś poznaje arcydzieła wielkich malarzy*, „Express Ilustrowany”, 3.03.1954.
4. *Przyjeżdżcie do nas!*, „Express Ilustrowany”, 6.04.1955.
5. *Najmłodszy goście w Muzeum Sztuki*, „Express Ilustrowany”, 08.10.1955.
6. *Muzeum w świetlicy*, „Głos pracownika kultury: jednodniówka wydana z okazji I Okręgowej Konferencji Sprawozdawczo-Wyborczej Związku Zawodowego Pracowników Kultury w Łodzi”, 11.03.1955.
7. *Wystawa „Rewolucja 1905 roku w plastyce” wyruszyła w teren*, „Express Ilustrowany”, 11.10.1953.
8. *Skarby polskiej kultury ludowej*, „Odgłosy” 1956, nr 33, s. 7.
9. *Łęczyca na nowo*, „Odgłosy” 1956, nr 36, s. 8.
10. *W oporowskim zameczku*, „Odgłosy” 1956, nr 43, s. 9.
11. *Stanisław Witkiewicz o Sienkiewiczu i innych*, „Życie Literackie” 1963, nr 17, s. 4.
12. *Stanisław Witkiewicz w listach do rodziny z lat 1868–1914*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Łódzkiego Towarzystwa Naukowego” 1963, R. 17, nr 5, s. 14.
13. *Koncepcja krytyki artystycznej Stanisława Witkiewicza*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Łódzkiego Towarzystwa Naukowego” 1963, R. 22, nr 10, s. 12.
14. *Nieznany dramat ósmioletniego Witkacego*, „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 1, s. 141–145.
15. *Wspomnienia o Marianie Minichu. W pierwszą rocznicę śmierci*, „Odgłosy” 1966, nr 27, s. 7.

16. *Powrót do Siemiradzkiego*, „Odgłosy” 1969, nr 5, s. 7.
17. *Stanisław Witkiewicz o sztuce, krytyce artystycznej, stylu zakopiańskim, wybitnych twórcach, sprawach narodowych i społecznych*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1971, nr 3, s. 308–309.
18. *Julian Marchlewski za iskustwo*, „Problemi na iskustwo” 1973, nr 2, s. 41–47.
19. *Wstęp do katalogu*, wystawa *Grupa „Wiadukt II”*, red. M. Kępiński, A.A. Sadowski, G. Sztabiński, Lublin, luty 1974, s. 3–5.
20. *Kryteria ocen polskiej krytyki artystycznej okresu powstania styczniowego*, „Studia Estetyczne” 1977, t. 14, s. 261–289.
21. *Narodowa funkcja sztuki w polskiej krytyce artystycznej lat 1863–1890*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Scientiarum Artium et Librorum” 1981, nr 2, s. 367–376.
22. *Wstęp do katalogu*, wystawa *Ocalić od zapomnienia. 36 lat konserwacji dzieł sztuki w Łodzi*, [w:] *Dzieło sztuki w konserwacji*, Łódź 1981, s. 2–3.
23. *Henri Focillon – twórca koncepcji życia form*, „Studia Estetyczne” 1982, t. 19, s. 293–318.
24. *„Sędziwój alchemik” – obraz Jana Matejki z Muzeum Sztuki w Łodzi, na tle twórczości artysty*, „Miscellanea Łódzkie” 1984, nr 2, s. 19–28.
25. *Moje lata muzealne*, „Miscellanea Łódzkie” 1984, nr 3, s. 17–24.
26. *Historia sztuki na Uniwersytecie Łódzkim*, „Miscellanea Łódzkie” 1990, nr 1, s. 10–15.
27. *Malarstwo polskie przeciw wojnie – Artur Grottger i Bronisław Wojciech Linke – protest dwóch epok*, „Acta Universitatis Lodzensis. Acta Historica” 1991, nr 43, s. 3–21.
28. *Refleksje jubileuszowe. W 40-lecie Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, „Miscellanea Łódzkie” 1994, nr 1, s. 3–11.
29. *Historia sztuki na Uniwersytecie Łódzkim. Kierunek studiów: historia sztuki na Uniwersytecie Łódzkim – utworzony na nowo*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, R. 53, nr 1–2, s. 227–232.
30. *Wizje malarskie gotyku w ujęciach romantycznych. Impresje romantyczne*, [w:] *Neogotyck. Materiały ogólnopolskiej sesji naukowej Łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego*, „Miscellanea Łódzkie” 1996, nr 1, s. 13–15.

31. *Pożegnania. Mieczysław Wallis (1895–1975). Twórca łódzkiej szkoły historyków sztuki*, „Gazeta Wyborcza”, 02.12.1999.
32. *Pędzel i cugle w dłoniach „szalonego romantyka”. Théodore Géricault (1791–1824)*, „Le Journal” 2000, nr 2/6, s. 4–6.
33. *„Obraz powinien być przede wszystkim uczcą dla oka”. Eugène Delacroix (1798–1863)*, „Alchimie Française. Correspondance des Arts” 2000, nr 1, z. 4, s. 12–16.
34. *Paryskie pracownie wielkich dziewiętnastowiecznych twórców francuskich – Victor Hugo – Eugène Delacroix – Gustave Moreau*, „Alchimie Française. Correspondance des Arts” 2000, nr 2, z. 4, s. 4–7.
35. *Jest takie muzeum w Paryżu... (Il y a un musée à Paris...)*, „Alchimie Française. Correspondance des Arts” 2001, nr 3, z. 4, s. 8–12.
36. *Niepokorny uczeń wielkiego Davida: Jean-Auguste-Dominique Ingres (Disciple révolté de grand David: Jean-Auguste-Dominique Ingres)*, „Alchimie Française. Correspondance des Arts” 2002, nr 5, z. 6, s. 4–7.
37. *Izabela Nagórska. Wspomnienia*, „Gazeta Wyborcza”, 05.12.2002.
38. *Dwadzieścia cztery dni w muzeach Londynu*, „Saeculum Christianum” 2003, nr 2, s. 53–67.
39. *Paryż w oczach polskich malarzy XIX i XX wieku (Paris aux yeux des peintres polonais de la fin du XIXe s. et du debut du XXe)*, „Alchimie Française. Correspondance des Arts” 2003–2004, nr 7, s. 21–31.

Opracowanie: **Eleonora Jedlińska**

PROFESOR
WANDA NOWAKOWSKA
JAKO HISTORYK SZTUKI

PIOTR GRYGLEWSKI
Katedra Historii Sztuki
Uniwersytetu Łódzkiego

„NAJPIĘKNIEJSZE SĄ NARODZINY EWY”, CZYLI O PANI PROFESOR OCZAMI UCZNIA*

Conosco i segni de l'antica fiamma
Dante, *Divina Commedia*, Purgatorio XXX, w. 48.

Opowieść jest patetyczna i zarazem pełna prostoty. [...] Najpiękniejsze są narodziny Ewy. Przysadzisty Bóg Ojciec z długimi włosami wyjmując uśpionemu Adamowi żebro, a w następnej scenie widząc Matkę Rodzaju: skłoniła głowę, czystości i słodyczy pełna¹.

Zaczerpnięte z opisu dekoracji rzeźbiarskiej fasady katedry w Orvieto słowa Zbigniewa Herberta wydają mi się jedną z lepszych możliwych propozycji na początek tekstu o Pani Profesor Wandzie Nowakowskiej. Metodologiczne uzasadnienie tego wyboru wydaje się proste i logiczne. Po pierwsze Włochy, po drugie sztuka i piękno, a przede wszystkim opisywana z emocjonalnym zaangażowaniem Ewa. Właściwie w następnej kolejności można przywołać inny cytat:

[...] na drewnianym stołeczku siedzi pochylona lekko ku przodowi młodziutka dziewczyna. Twarz ma delikatną i bladą, z wyrazem pokornego zdziwienia patrzy uważnie na klęczącego przed nią anioła o niezwykle ozdobnych skrzydłach. Smukłe dłonie złożyła gestem pokory na skromnej, białej sukni, otula ją ciemny granat płaszcz z zielonkawo-złocistym obramowaniem i tylko aureola nad głową wskazuje na święte przeznaczenie Dziewicy².

* Znaczne fragmenty poniższego tekstu były opublikowane w artykule: *Profesor, Promotor. SZEFOWA. O Pani Profesor oczami ucznia*, [w:] *Profesor Wanda Nowakowska*, red. E. Jedlińska, seria „Sylwetki łódzkich uczonych”, z. 118, Łódź 2015, s. 59–66.

¹ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004, s. 53.

² W. Nowakowska, *Wieczna Ewa*, Łódź 1999, s. 11.

W tym opisie „Zwiastowania” pędzla Fra Angelica jest równie wiele zaangażowania, uczucia i indywidualności. Tego typu osobiste spostrzeżenia i oceny mają szansę powstać jedynie w wyniku bezpośredniego kontaktu z poruszającym dziełem. Wydaje mi się, że ten element osobistego przeżycia, autopsji pozostaje jednym z najważniejszych i najcenniejszych w dokonaniach Pani Profesor W. Nowakowskiej. Z tego też powodu poniższe spostrzeżenia są nasycone bardziej ładunkiem osobistym i emocjonalnym niż naukową powściągliwością.

Właściwie już na początku przywołany został najważniejszy obszar aktywności Pani Profesor – historia sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem malarstwa nowożytnego. Takie też przekonanie, jak pamiętam, powstało w moim umyśle po pierwszych zajęciach ze sztuki renesansowej. Dopiero po wielu latach miałem szansę odkryć, że obraz taki jest daleki od kompletności, a badawcze pasje Pani Profesor sięgały i sięgają znacznie dalej.

Z pewnością jednym z bardziej istotnych kierunków obranych przez Panią Profesor są zagadnienia z szeroko pojmowanych obszarów teorii sztuki i krytyki artystycznej. Ten nurt badawczy odzwierciedlają naukowe monografie związane z przewodem doktorskim i późniejszym postępowaniem habilitacyjnym³. W pracy doktorskiej główną domeną zainteresowań były dokonania Stanisława Witkiewicza jako teoretyka sztuki. Ukoronowaniem tych wysiłków była obrona pracy doktorskiej w 1965 r., której promotorem był Profesor Mieczysław Wallis. Natomiast materiały do rozprawy habilitacyjnej dotyczyły polskiej krytyki artystycznej drugiej połowy XIX w. Jednym z niezwykle cennych wątków podjętych przez Panią Profesor przy okazji tej pracy było omówienie poglądów Henriego Focillona. Kierunki poszukiwań i badawczych wysiłków w pewnej mierze stanowiły wynik sugestii i pomocy wybitnych dla polskiej historii sztuki postaci – profesorów M. Wallisa, Jana Białostockiego i Mieczysława Porębskiego. Dokończone opracowanie zostało opublikowane w 1981 r., jednak wydarzenia stanu wojennego wpłynęły na przesunięcie terminu kolokwium habilitacyjnego na listopad 1983 r. Uzyskany na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego tytuł doktora habilitowanego w zakresie historii sztuki został zatwierdzony w 1984 r.

Obok nurtu badań nad teorią i krytyką artystyczną niezwykle ważne pozostają opracowania związane z nowożytną i nowoczesną plastyką europejską. Niewątpliwie szczególną rolę w tej twórczości Pani Profesor zajmują dwie książki powstające już w czasach reaktywacji kierunku historia

³ Eadem, *Stanisław Witkiewicz – teoretyk sztuki*, Wrocław 1970; eadem, *Narodowa funkcja sztuki w polskiej krytyce artystycznej lat 1863–1890*, Łódź 1981.

sztuki na Uniwersytecie Łódzkim⁴. Pierwszą z tych publikacji jest przekrojowy słownik artystów. Druga pozycja – *Wieczna Ewa* – ma bardziej osobisty charakter i powstała na bazie zbioru wykładów. W obu książkach można dostrzec bardzo personalny i zaangażowany stosunek badacza do obiektu analiz. W szczególny sposób jest to widoczne w pracy *Wieczna Ewa*, w której kapitalne znaczenie ma siła osobistej refleksji, element nierozzerwalnie przypisany humanistyce, uczłowieczający. Ważną składową takiego podejścia jest znajomość wielu dzieł sztuki z autopsji. W doświadczeniu takim przeplata się żywo budowana analiza obiektu i kontekst, w jakim on funkcjonuje.

Kolejnym obszarem nieustrudzonej aktywności Pani Profesor jest pole dydaktyczne. Pierwszy obraz Profesor W. Nowakowskiej jako dydaktyka powstał w klasycznym układzie student – wykładowca. Teraz, z perspektywy czasu, zdaję sobie sprawę, jak wyjątkowa była ówczesna sceneria zajęć z historii sztuki. Duża sala wykładowa, liczne audytorium, rodzaj teatralnej widowni. W końcu na podwyższeniu pojawiła się Ona, samotna filigranowa postać w drobnych okularkach, z nieodłącznym mikrofonem w dłoni i ujmującym uśmiechem na twarzy. Pielęgnowany w pamięci klimat tego momentu pozostaje dla mnie wciąż istotny i niepowtarzalny. Dopiero po pewnym czasie dotarło do mnie, jak ważne było to doświadczenie. Wielka sala wykładowa, powiększona jeszcze wyobraźnią kogoś, kto do tej pory doświadczał głównie skali szkolnej klasy. Ekrany przyjmujące obrazy z dwóch tradycyjnych rzutników biegle obsługiwanych przez Janusza Frenkla. I wreszcie drobna postać kobiety nauczyciela, niezwykle sprawnie stosująca słowo i obraz. Wciąż pojawiający się niewymuszony uśmiech, pełen elegancji „ruch sceniczny” z ważnym atrybutem – mikrofonem. W zależności od zaangażowania Wykładowcy, rosnącej radości opowiadania o ulubionym obrazie lub artyście zmieniał się głos. Były momenty, kiedy Wykładowca wpatrzony w ekran pozostawał odwrócony do audytorium na dłużej, tak jakby opowieść była kierowana ku tej obrazowej rzeczywistości. W tych czytelnym znakach dawało się odczuć rzecz chyba jedną z najważniejszych dla odbiorcy – emocjonalne zaangażowanie. Radość wykładania o sprawach umiłowanych do skupionego audytorium. Patrząc przez pryzmat późniejszych doświadczeń, już wiem, że był w tym rodzaj sprzężenia zwrotnego. Z jednej strony mówca w pełni pochłonięty tematem, ruchami, głosem, uśmiechem okazujący to słuchaczom, którzy wyczuwając głębsze emocje, odpłacali skupieniem. Jednak w tym jest i druga strona, wsłuchane audytorium może być również źródłem energii dla wykładowcy.

⁴ Eadem, *Słownik malarzy europejskich od renesansu do impresjonizmu*, Łódź 1998; eadem, *Wieczna Ewa. Wizerunek kobiety w malarstwie zachodnioeuropejskim od renesansu do impresjonizmu*, Łódź 1999.

Z perspektywy czasu uświadamiam sobie, jak ważny wpływ na moje wyobrażenia o sposobie prowadzenia zajęć, zachowaniu jako nauczyciela akademickiego miały te pierwsze wykłady. Nie ujmując niczego innym ówczesnym wykładowcom, dla mnie jako studenta pierwszego roku największe wrażenie, związane tematyką, ale przede wszystkim sposobem przekazywania wiedzy, zrobiły wykłady z historii starożytnej Profesora Waldemara Cerana i właśnie historia sztuki z Panią Profesor. Pomijając cały obszar merytorycznego ładunku, atrakcyjności przekazu, na zajęciach tych pojawiały się wyjątkowe relacje wykładowca – słuchacze. Szacunek w stosunku do studentów, precyzyjne i sumienne przygotowanie wystąpienia i umiejętność „malowania” słowem. Towarzyszyły temu zdolności retoryczne, zaangażowanie emocjonalne w przekaz. Wyczuwalny był wpływ na Wykładowcę konkretnych obrazów – dzieł, które wyraźnie nie były jedynie ilustracją. Pozytywna energia była wyzwana nie tylko przez ukazujące się na ekranie obrazy. Wydaje mi się, że równie istotne pozostaje dla Pani Profesor oddziaływanie samej sali wykładowej. Przedziwna relacja z audytorium, dla którego warto się starać.

Drugą płaszczyzną dydaktycznego spotkania z Panią Profesor stało się seminarium magisterskie. Miejszem kolejnych spotkań nie była więc już wielka sala wykładowa, ale maleńki i – jak przyszłość miała pokazać – bardzo ważny pokój nr 120 w gmachu Biblioteki Uniwersyteckiej. Pani Profesor siadała na tle okna przy wielkim, solidnym biurku Profesora Mieczysława Wallisa. Seminarzyści zajmowali miejsca w małej przestrzeni ujętej z obu stron rzędami ciasno zastawionych książkami regałów. Dopiero później miałem zorientować się, że cały ten specyficzny *entourage* był materialnym przetrwałnikiem, symbolem ciągłości łódzkiej historii sztuki, wspomnieniem tych powojennych początków z czasów profesorów Wacława Husarskiego i M. Wallisa. Dla nas nie miało to jeszcze wtedy znaczenia. Byliśmy raczej zaciekawieni praktyczną stroną pracy seminaryjnej, w trakcie której musieliśmy poznać podstawy warsztatu pracy badacza dziejów sztuki. W czasie seminariów uświadomiłem sobie, że jako studenci mamy różne wyobrażenia o przyszłej pracy magisterskiej i w bardzo zróżnicowany sposób była w nich definiowana rola wybranych dzieł sztuki – problemów. Dla mnie był to kolejny stopień poznawania tej dziedziny, dostrzegania jej odmienności wobec prostego schematu łańcuchów faktograficznych obecnych w większości badań historycznych. Podczas tego pierwszego semestru zajęć wprowadzających Pani Profesor starała się upodmiotowić w naszych oczach dzieło sztuki, konkretny obiekt. Do dzisiaj wiem, jak trudnym wyzwaniem dla historyków sztuki jest współpraca z „rasowymi” historykami, którym trudno wyjaśnić, że z przedmiotami artystycznymi nie jest powiązana jedynie faktografia czy schematyczna i często bałamutna

stylistyka, że sprawa jest znacznie bardziej złożona i fascynująca. Treści te znakomicie były prezentowane w ramach zajęć będących wprowadzeniem do metodologii historii sztuki. To tutaj po raz pierwszy miałem szansę spotkać się z tekstami Jana Białostockiego czy Erwina Panofskiego.

Na tym etapie zaczęła też pojawiać się jedna z najcenniejszych cech Pani Profesor jako Promotora i Przewodnika Naukowego – było to Zaufanie, jakim był obdarzany każdy z uczniów. Pani Profesor potrafiła stworzyć wyjątkowy rodzaj relacji uczeń – Promotor. O ich rodzaju decydowały cechy danego seminarzysty. Zaufaniu towarzyszył rodzaj wyczekiwania i przyjmowania za dobrą monetę „najdzikszych” pomysłów na tematy. Wynikało to ze słusznego założenia, przedstawianego nam już na wstępie pracy seminaryjnej, że temat musi być nam bliski, aby po miesiącach pracy nad tekstem, w stanie przemęczenia, a nawet obrzydzenia, mieć szansę na jego realizację. W tej relacji Profesor była prawdziwym opiekunem, który czuwa nad samodzielną wyprawą seminarzysty w nieznane i raczej się nie wtrąca. Mielśmy pewność, że jest obok ktoś, kto również stara się, aby ta wyprawa skończyła się szczęśliwie (w razie konieczności delikatnie skieruje na podobny szlak, ale prowadzący na bezpieczniejszy szczyt). Po latach doświadczeń jako opiekun naukowy powstających prac zaczynam w pełni uświadamiać sobie, jak trudne jest tego typu podejście, jakim wyzwaniem jest zwalczanie w sobie pokusy pouczania, wskazywania skrótów (według naszej wizji), nachalnego zwracania z wybranej (czasem pochopnie) drogi ku realizacji tematu badawczego. Jednak to, co najcenniejsze w takim wyzwaniu, to szansa dawana podopiecznemu – szansa na usamodzielnienie, odkrycie własnych rozwiązań. W rezultacie Pani Profesor ofiarowywała swoim seminarzystom zaufanie i szacunek dla tematycznych wyborów. W tej swobodzie kryła się jednak i trudność dla studentów, bowiem w obszarach podarowanej wolności trzeba było szybko się usamodzielniać, brać większą odpowiedzialność za własne poczynania – dojrzewać.

Nie potrafię sobie przypomnieć ostrej reprimendy, dyscyplinujących zarzutów. W zaufaniu tkwiła jeszcze jedna wartość: nie wypadało być nieprzygotowanym, nie należało czegoś zaniedbywać. Stworzony rodzaj relacji niemal wykluczał taką sytuację. Otwartość i prawie rodzinny stosunek do seminarzystów mogłem odczuć w 1991 r., kiedy Pani Profesor pojawiła się na moim ślubie. Podobne przykłady uświadamiają całą naturalność takiego zachowania ze strony Promotora. Wciąż uważam za niezwykle ważne współuczestniczenie w wydarzeniach istotnych dla seminarzystów. Przygotowywanie tekstu, zbieranie materiałów nie ograniczają się tylko do płaszczyzny merytorycznej. Aby w pełni inspirować podopiecznego, należy go lepiej poznać, być z nim w istotnych chwilach.

Nie zwykłym zrządzeniem losu historia sztuki znalazła mnie w Łodzi. Zaczynając od wykładów, poprzez seminarium i pracę magisterską, po reaktywację kierunku na Uniwersytecie Łódzkim w 1992 r. Zbieżność dat z momentem obrony pracy magisterskiej wpłynęła na zaproszenie mnie przez Panią Profesor do zespołu zaangażowanego w odtwarzanie kierunku. Pamiętam, że rozmowa odbyła się w pokoju nr 120, przy biurku Profesora M. Wallisa, czułem się szczęśliwy. Wtedy to wydarzenie potrafiłem jedynie postrzegać przez pryzmat własnej osoby, zachwycony i przerażony zarazem. Radość była oczywista, bo mogłem nie tylko spełniać się naukowo i dydaktycznie, lecz także czynić to w ramach kierunku historia sztuki. W typowy dla Pani Profesor sposób rozmowa ta obiecywała z jednej strony radosną gratyfikację, a z drugiej związane z nią wyzwania. W tym momencie kolejny raz dała o sobie znać ta ważna cecha Szefowej – zaufanie wobec współpracowników i idąca za tym swoboda, która wymuszała odpowiedzialność. Zaufanie czułem w wypowiedzianym zaproszeniu do zespołu i niewypowiedzianych, ale oczywistych oczekiwaniach. Ten rodzaj zobowiązań charakteryzuje się brakiem jasno wskazanej listy zadań do wykonania. Oczywiście wiedziałem, do jakich zajęć się trzeba przygotować, w jakich obszarach organizacyjno-administracyjnych pomagać, ale poza tymi znanymi celami rozciągał się cały wielki teren gotowości niezbędnej dla wczesnego okresu istnienia instytucji – Zakładu, a później Katedry Historii Sztuki. Miałem to wielkie szczęście obserwowania z pozycji asystenta całego procesu tworzenia „nowego” – programu, procedur, organizowania materialnego zaplecza. Wszystko to było budowane od podstaw, w dużej mierze dzięki zespołowi ludzi umiejętnie dobieranych przez Szefową. Osób różnorodnych w swych zdolnościach, specjalizacjach i dotychczasowych doświadczeniach, ale skupionych wokół wspólnego celu. Na asystenckim poziomie mogłem to docenić, spotykając moich kolegów i przyjaciół, teraz doktorów: Krzysztofa Rutkowskiego, Roberta Wróbla i Krzysztofa Cichonia. Byliśmy różni, lecz równocześnie zarażeni zapałem budowania nowego.

Od samego początku byliśmy angażowani w różne zadania. Była w tym wielka mądrość we wskazywaniu celów organizacyjnych. Pamiętam, że z innymi asystentami otrzymaliśmy polecenie opisywania tysięcy slajdów. Nie chodziło tylko o ich uporządkowanie, dopuszczenie do dydaktycznego „obiegu”. Tkwił w tym ukryty i przemyślany zamiar. Przysnaję, że były to dla mnie pierwsze, trwające ponad rok ćwiczenia z patrzenia, rozpoznawania – porządna „slajdówka”. Większość tych obrazków mam przed oczami do dzisiaj, bowiem ich rozpoznanie i opisanie (w czasach jeszcze niekomputerowych) wymagało czasami wielu godzin. Wyjątkowy urok miały zwłaszcza te unikatowe slajdy, dla których źródłem były pocztówki Pani Profesor przywożone z licznych podróży i muzealnych wizyt. Świadczyły o jeszcze

jednej, fascynującej dla mnie cesze pracy Pani Profesor. Potrzeba upamiętniania miejsc z podróży, refleksja nad dziełem jest najlepiej pielęgnowana „w terenie”. Znakomity przykład takiego podejścia stanowił cykl wykładów poświęconych malarstwu renesansowych Włoch, który był przeplatany osobistymi wspomnieniami. Do dziś pozostaje we mnie przeświadczenie, że Pani Profesor bliskie są wyznania Pawła Muratowa:

Słowa: podróż do Włoch – są wiele mówiące, obejmują bowiem nasze doświadczenie, nasze życie we włoskim żywiole, wyzwolenie nowych sił duchowych, narodziny nowych zdolności, zwiększenie skali naszych pragnień⁵.

Na tym może być budowany indywidualizm spojrzenia i towarzyszące mu świadome wartościowanie. Potrzeba takich doznań jest zaraźliwa i fascynująca. W moich oczach zbliża się ona do na poły romantycznych wizji dzieł sztuki osadzonych w konkretnym miejscu, kontekście⁶.

Pani Profesor pozostaje dla mnie osobą związaną z niezwykłym doświadczeniem uczestniczenia w budowaniu nowego, w jakimś stopniu w kształtowaniu instytucji, jej wizerunku. Wprawdzie jako mały trybik, ale – dzięki zaufaniu – w mocnym przeświadczeniu niezależności. Dzięki temu można dawać więcej z siebie, nie będąc zatrutym szablonem „listy obowiązków”. Z obecnej, coraz bardziej korporacyjnej perspektywy w pełni doceniam taką wizję pracy uniwersyteckiej, będącej twórczą sumą indywidualności. Ten pierwszy, bardzo ważny okres współpracy w niezwykle sposób wyłamywał się ze schematów typowych dla starszych jednostek uniwersyteckich, których stabilność tkwi w ustalonych procedurach i zwyczajach. Przez pierwszą dekadę po 1992 r. Katedra Historii Sztuki tego typu ram nie miała, bo i nie mogła mieć. Dzięki zaufaniu Szefowej do Zespołu można było wykręcać wartości zupełnie innego rodzaju. Należało do nich poczucie, że buduje się coś nowego, wyjątkowego i ważnego. Wydaje mi się, że właśnie tego typu działania były motorem i spoiwem jednostki w pierwszym okresie jej istnienia. Bagaż wspomnień związanych z „heroicznymi” początkami instytucji decyduje o tym, że wciąż trudno mi o Katedrze myśleć jedynie jako jednostce uniwersyteckiej. Poza tym do dzisiaj wszyscy wiemy, kto kryje się pod określeniem „Szefowa” – Pani Profesor.

Moje obecne zainteresowania badawcze koncentrują się na architekturze i są często dalekie od malarskich dzieł preferowanych przez Panią Profesor. Wydaje mi się, że również i metodologicznie jestem już daleki od pierwszych

⁵ P. Muratow, *Obrazy Włoch*, t. 2, Warszawa 1972, s. 370.

⁶ Odwołując się do najnowszych postulatów metodologicznych pojawiających się przy okazji badań nad sztuką nowożytną, warto przypomnieć, że często wysuwany jest mocny postulat powrotu do kontekstu dzieła: H. Borggreffe, *Stil – Identität – Repräsentation – Kontext*, [w:] *Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance*, Regensburg 2008, s. 105–106.

seminaryjnych doświadczeń, niemniej tych kilka wspomnianych powyżej etapów mojej przygody z Uniwersytetem na zawsze będzie nierozdzielnie związanych z osobą Pani Profesor. Pozostanie Ona dla mnie pierwszym poznanym historykiem sztuki, akademickim dydaktykiem, promotorem i przełożonym. A przede wszystkim ciepłym i dobrym Człowiekiem.

BIBLIOGRAFIA

- Borggreffe H., *Stil – Identität – Repräsentation – Kontext*, [w:] *Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance*, Regensburg 2008, s. 104–133.
- Gryglewski P., *Profesor, Promotor. SZEFOWA. O Pani Profesor oczami ucznia*, [w:] *Profesor Wanda Nowakowska*, red. E. Jedlińska, seria „Sylwetki łódzkich uczonych”, z. 118, Łódź 2015, s. 59–66.
- Herbert Z., *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004.
- Muratow P., *Obrazy Włoch*, t. 1–2, Warszawa 1972.
- Nowakowska W., *Narodowa funkcja sztuki w polskiej krytyce artystycznej lat 1863–1890*, Łódź 1981.
- Nowakowska W., *Słownik malarzy europejskich od renesansu do impresjonizmu*, Łódź 1998.
- Nowakowska W., *Stanisław Witkiewicz – teoretyk sztuki*, Wrocław 1970.
- Nowakowska W., *Wieczna Ewa. Wizerunek kobiety w malarstwie zachodnioeuropejskim od renesansu do impresjonizmu*, Łódź 1999.

SUMMARY

“The most beautiful moment is the birth of Eve”. Reminiscences about Professor Nowakowska – as seen through the eyes of her student

In the research activity of Prof. Wanda Nowakowska we can emphasize two important fields of science. The first covers research problems of art theory and art criticism. The results of these scientific interests were two important books. The first text was about Stanisław Witkiewicz as an art theorist. The next book was about the Polish art criticism in the second half of the 19th century. Another scientific interest of prof. W. Nowakowska includes broad problems of the history of European painting from Renaissance to the 19th century. This problems cover two other books: *Dictionary of European painters (from Renaissance to Impressionism)* and an elaboration about women in West European pictures. The characteristic feature of Proffesor’s research is the personal and individual approach to the artefacts. This attitude helps to better understand the historical and social contexts of the artefact.

LESZEK KAJZER
Instytut Archeologii
Uniwersytetu Łódzkiego

O PIERWSZYCH I DRUGICH NARODZINACH SŁÓW KILKA

W maju 2015 r. Uniwersytet Łódzki hucznie obchodził swoje 70-lecie. Nie jest to może tak okrągła rocznica jak np. 75-lecie, ale doceniając realia wzmocnione magicznymi znaczeniami siódemki, przyznać wypada, iż jest to jubileusz wart odnotowania i chwili refleksji. Dzieciństwo autora tego tekstu upłynęło najpierw w przekonaniu, że ma tyle lat, „ile Polska Ludowa”. Natomiast wczesna dojrzałość, spędzona już na studiach, zdominowana była informacjami, iż oto mam niepowtarzalną okazję zdobywać wiedzę na „młodym uniwersytecie”. „Młodość” owej uczelni miała zresztą wiele znaczeń, z których może nie wszystkie chcemy sobie zbyt często przypominać. Tak to w przeciągu życia jednego pokolenia uczelnia młoda stała się, jeśli nie starą, to jedną ze starszych w naszym kraju. Pomijając sięgający wieku XIV Uniwersytet Jagielloński i Uniwersytet Warszawski z 1816 r., a zapominając o obu uczelniach z Kresów, pozostałe powstały już w wieku XX. W latach 1918–19 powołano do życia Katolicki Uniwersytet Lubelski i Uniwersytet Poznański, a bezpośrednio po drugiej wojnie światowej uniwersytety: lubelski (już w 1944 r.) oraz w 1945 r. łódzki, toruński i wrocławski, jeśli nie liczyć jego wcześniejszych, także jezuickich, korzeni. W ten sposób Uniwersytet Łódzki mieści się w pierwszej siódemce najstarszych państwowych polskich uczelni.

Choć czytelnik najnowszej, wydanej już w XXI w. *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej PWN* pragnący poznać treść hasła „Historia sztuki” i szukający go pod literą „H” odsyłany jest do innego tomu, gdzie może o niej przeczytać w podhaśle pomieszczonym w „Sztukach plastycznych”, nie mam wątpliwości, że jest to nie tylko nauka historyczna, lecz także wielce liczący się składnik w pełni humanistycznego poznawania wysublimowanych aspektów rzeczywistości. Tak też ulokowana jest w strukturze naszych uniwersytetów, znajdując się na wydziałach grupujących całą humanistykę, zwanych

dawniej „humanistycznymi”, a teraz już raczej na tych: historycznych, filozoficzno-historycznych, historyczno-pedagogicznych itp.

Powstały, jak się ogólnie i może nie do końca słusznie uważa, w dniu 24 maja 1945 r. Uniwersytet Łódzki był uczelnią, w której w roku akademickim 1945/1946 pracowało 530 osób, a studiowało nieco ponad 7 tys. studentów. Składał się z sześciu wydziałów. Trzy z nich (Lekarski, Stomatologiczny i Farmaceutyczny) utworzyły potem Akademię Medyczną, a wśród trzech pozostałych znalazł się Wydział Humanistyczny (obok Matematyczno-Przyrodniczego i Prawno-Ekonomicznego)¹. Stanowił on strukturę zbudowaną z zakładów, w której skład wchodziły m.in. Zakład/Katedra Prehistorii² (potem Archeologii) zorganizowana przez prof. Konrada Jażdżewskiego, Zakład/Katedra Estetyki kierowana przez prof. Mieczysława Wallisa i Zakład/Katedra Historii Sztuki Wacława Husarskiego. Owe trzy jednostki wymieniałem nieprzypadkowo, przypominając tym, że początków uniwersyteckiego uprawiania historii sztuki w Polsce należy szukać w trzeciej ćwierci XIX w. w UJ. Tam kierowana przez Józefa Łepkowskiego katedra łącząca archeologię i historię sztuki po przejściu profesora na emeryturę podzieliła się na dwie struktury, z których jedna stała się z czasem Katedrą Archeologii, a druga, powołana do życia w 1882 r. pod kierownictwem prof. Mariana Sokołowskiego, Katedrą Historii Sztuki. Uniwersyteckie korzenie obu nauk w realiach polskich były więc wspólne, a po 133 latach swoisty komentarz do tamtych wydarzeń nastąpił w Łodzi, gdzie od 2014 r. obie jednostki naukowo-dydaktyczne, czyli historia sztuki i archeologia, dzielą gmach przy ul. Uniwersyteckiej 3.

Zacznijmy jednak od początków, czyli pierwszych narodzin łódzkiej historii sztuki. Pierwsze pokolenie profesorów docierało na nowy uniwersytet z różnych stron, choć w literaturze na ogół podkreśla się, że uczelnię stworzyły dwie grupy uczonych: ta wywodząca się jeszcze z przedwojennej kadry Wolnej Wszechnicy Polskiej i ta przybywająca z różnych uczelni i innych miejsc pracy³. Z różnych stron przyszli też do Łodzi „ojcowie założyciele” historii sztuki, czyli W. Husarski i M. Wallis⁴. Pierwszy przed

¹ Por. liczne prace na temat początków naszej uczelni: *Materiały do dziejów Uniwersytetu Łódzkiego. 1945–1950*, red. B. Baranowski, K. Duda-Dziewierz, Łódź 1952; *Uniwersytet Łódzki 1945–1970*, red. A. Kłoskowska, Łódź 1970 (publikacja oceniana bardzo krytycznie); B. Baranowski, K. Baranowski, *Pierwsze lata Uniwersytetu Łódzkiego (1945–1949)*, Łódź 1985; eidem, *Trudne lata Uniwersytetu Łódzkiego (1949–1956)*, Łódź 1990; K. Baranowski, *Początki Łodzi akademickiej*, Łódź 1993; J. Kita, S. Pytlas, *Uniwersytet Łódzki w latach 1945–1995*, Łódź 1996. Por. ostatnio: W. Puś, *Zarys historii Uniwersytetu Łódzkiego 1945–2015*, Łódź 2015, s. 11–17.

² Początkowo Wydział składał się z zakładów, które w miarę czasu i przemian administracyjnych zmieniały nazwę, stając się katedrami.

³ K. Baranowski, *op. cit.*, s. 109 nn.

⁴ J. Kita, S. Pytlas, *Profesorowie Uniwersytetu Łódzkiego 1945–1994. Pro memoria*, Łódź 1995.

wojną związany był z Wolną Wszechnicą, gdzie w 1932 r. habilitował się w zakresie historii sztuki i do 1939 r. wykładał jako docent. W Łodzi pojawił się w początkach naszej uczelni, zostając profesorem nadzwyczajnym, ale równocześnie był osobą już po sześćdziesiątce (urodził się w Warszawie w 1883 r.), do tego mającą poważne kłopoty zdrowotne⁵. Dydaktyka nie wyczerpywała jego aktywności. Był także wystawiającym malarzem (w grupie Rytm), łącznie z zatrudnieniem w UŁ krótko pracował jako wojewódzki konserwator zabytków, tłumaczył teksty francuskie, włoskie i niemieckie, opracował liczne biogramy artystów polskich i zagranicznych, a zawodowo zainteresowany sztuką nowoczesną i nowożytną, pozostawił po sobie publikacje dotyczące głównie malarstwa, ale i podstawową monografię *Sztuka Kazimierza Dolnego* (wydanie pośmiertne 1953). Choroba płuc i serca spowodowała, że od 1948 r. przebywał głównie w sanatorium, a w 1949 r. zrezygnował z kierowania Katedrą Historii Sztuki. Schyłek życia spędził w sanatorium w Sokołowsku koło Wałbrzycha, ciężko chorując na płuca. Zmarł tam w 1951 r.

Mieczysław Wallis, podobnie jak W. Husarski kombatant wojny polsko-bolszewickiej, to wykształcony filozoficznie krytyk i historyk sztuki, który już w 1921 r. obronił pracę doktorską z filozofii napisaną pod kierunkiem Tadeusza Kotarbińskiego. Pracował jako nauczyciel, wykładowca, publikował teksty krytyczne i opracowywał hasła-biografie dla wydawanego w Lipsku słownika artystów Thiemea-Beckera. Zaraz po wojnie uzyskał stopień doktora habilitowanego i przyjechał do Łodzi, gdzie został profesorem nadzwyczajnym i kierownikiem Katedry Estetyki (od 1945 r.), a po odejściu prof. W. Husarskiego także kierownikiem Katedry Historii Sztuki (w latach 1951–1965). W roku akademickim 1955/1956 został też dziekanem Wydziału Filozoficzno-Historycznego. W 1965 r. odszedł na emeryturę, choć bliskie związki z Łodzią zerwał już wcześniej z powodu powrotu do Warszawy⁶. Jeśli W. Husarskiego traktować można jako prawdziwego założyciela łódzkiej historii sztuki, to śladów w niej pozostawił po sobie niewiele, a jej markę, obraz i specyfikę, nie tylko zresztą w pierwszym okresie funkcjonowania, tworzył właśnie M. Wallis.

⁵ M. Wallis, *Śp. Wacław Husarski*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1951, nr 2–3, s. 181–185; B. Miodońska, *Husarski Wacław Teofil (1883–1951)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 10: *Horoch Mieczysław – Jarosiński Paweł*, red. K. Lepszy, 1962–1964, s. 117–118. W hasle tym podano nie do końca prawdziwą informację, iż „w 1946 r. ciężka choroba płuc zmusiła [go] do rezygnacji z pracy naukowej”, acz prawdą jest, że aktywność profesora zdecydowanie się ograniczyła. Por. J. Kita, R. Stobiecki, *Słownik biograficzny historyków łódzkich*, Łódź 2000, s. 44–45; J. Kita, S. Pytlas, *W służbie nauki. Profesorowie Uniwersytetu Łódzkiego w latach 1945–2004. Pro memoria*, Łódź 2005, s. 134–135.

⁶ J. Białostocki, *Mieczysław Wallis (1895–1975). Wspomnienie pośmiertne*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1976, nr 2, s. 174–178; J. Kita, R. Stobiecki, *op. cit.*, s. 98–99; J. Kita, S. Pytlas, *W służbie nauki...*, s. 419–421.

Chyba najważniejsze dla poznania początkowego etapu istnienia łódzkiej historii sztuki teksty napisała jego uczennica i zarazem kontynuatorka Wanda Nowakowska⁷. Oprócz dwóch wyżej wymienionych profesorów wspomnieć jeszcze należy o co najmniej pięciu innych wykładowcach. Zająć się prowadziły bowiem także osoby luźniej związane z uczelnią: znawca sztuki nowoczesnej Marian Minich, częściej kojarzony jako twórca i wieloletni dyrektor łódzkiego Muzeum Sztuki, archeolog śródziemnomorski, badacz sztuki antycznej i przedwojenny profesor Uniwersytetu Stefana Batorego Rajmund Gostkowski, historyk architektury Bohdan Guerquin, będący wtedy jeszcze doktorem Jan Białostocki, a także wywodzący się ze Lwowa wieloletni konserwator zabytków Zbigniew Ciekliński. Była to więc kadra nie tylko zróżnicowana pod względem pochodzenia i zainteresowań, sięgających od sztuki antycznej do nowoczesnej, lecz także prezentująca najwyższy poziom merytoryczny. Choroba prof. W. Husarskiego i jego rezygnacja spowodowały, że kuratorem Zakładu Historii Sztuki został w 1949 r. M. Wallis. Po śmierci profesora objął on w 1951 r. historię sztuki, a łódzka estetyka została wobec braku profesora zlikwidowana. Do 1952 r. łódzką historię sztuki ukończyło 20 osób i jeszcze 2 estetykę u prof. Husarskiego, czyli łącznie 22 osoby. Tematy ich prac magisterskich były bardzo zróżnicowane, co dobrze rokowało przyszłemu rozwojowi tego niewielkiego środowiska, w którego skład oprócz wymienionych wchodziły jeszcze trzy asystentki (K. Piechowska, K. Mierzejewska i J. Zagałowa), a także zatrudniona od roku akademickiego 1951/1952 i potem wiele licząca się w dziejach ośrodka Irena Popławska⁸.

W roku akademickim 1952/1953 rozwój łódzkiej historii sztuki został nagle zahamowany ministerialnym nakazem wstrzymania naboru studentów. Posiadająca nadal status samodzielnej jednostki rozpoczęła funkcjonowanie jako tzw. katedra usługowa, prowadząc tylko własne prace badawcze oraz usługi dydaktyczne i wchodząc w skład wydziału, od 1952 r. już Filozoficzno-Historycznego, a nie Humanistycznego⁹. Kierownikiem Katedry pozostał do 1965 r., czyli do przejścia na emeryturę, prof. M. Wallis. Po zniesieniu historii sztuki jako kierunku studiów specjalność ta weszła w Łodzi

⁷ W. Nowakowska, *Historia sztuki na Uniwersytecie Łódzkim*, „Miscellanea Łódzkie” 1990, nr 1, s. 10–15; eadem, *W stronę nowoczesności – historia sztuki na Uniwersytecie Łódzkim*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A.S. Labuda, K. Zawiasa-Staniszevska, Poznań 1996, s. 266–277.

⁸ Ze środowiskiem łódzkich historyków sztuki krótko związana była także docent Alicja Simon, wcześniej kierująca Zakładem Muzykologii.

⁹ Ze zlikwidowanego jesienią 1951 r. Wydziału Humanistycznego powstały trzy: Filozoficzno-Społeczny, Historyczny i Filologiczny, a 11.02.1952 r. z dwóch pierwszych stworzono istniejący do dziś Wydział Filozoficzno-Historyczny, por. B. Baranowski, K. Baranowski, *Trudne lata...*, s. 29–30.

w stan swojego rodzaju rozwoju utajonego. Nie tylko ona, gdyż podobne były losy łódzkiej archeologii, także, jak widać, w tamtych czasach zupełnie niepotrzebnej¹⁰. Kierunek ten miał jednak więcej „szczęścia”, gdyż dzięki energii K. Jażdżewskiego i zaangażowaniu innych osób na fali październikowej odwilży został prędzej reaktywowany, a ogólnouniwersytecki wykład inauguracyjny otwierający jesienią rok akademicki 1956/1957 w UŁ wygłosił właśnie K. Jażdżewski.

Nieszczęście, jakie dotknęło na początku lat pięćdziesiątych XX w. łódzką humanistykę, było wynikiem ogólniejszych mechanizmów, definiowanych najczęściej jako typowe dla epoki stalinizmu. W tej optyce nauka miała być tylko bronią służącą do walki ideologicznej, podporządkowaną teoretycznie państwu, a praktycznie partii komunistycznej i jej rojeniom. W skali naszej uczelni o przemianach tych najobszerniej pisali Bohdan Baranowski i Krzysztof Baranowski, jak i niedawno Rafał Stobiecki¹¹. Pierwsi zwrócili uwagę na wielość przyczyn upadku łódzkiej uczelni, spośród nich wymienili: (1) wdrożenie państwowej koncepcji trójstopniowej gradacji uniwersytetów, w myśl której w Łodzi (w „małym uniwersytecie”) z kierunków humanistycznych pozostać miała tylko historia, nauki społeczne, filologia polska i rusycystyka (poprzednio 15 specjalności)¹², (2) nieudane starania o stworzenie „socjalistycznego uniwersytetu”, (3) spory ideowe w obrębie kadry i jej odpływ do odradzającej się Warszawy, (4) konflikty z lokalnymi władzami, dla których uniwersytet był w robotniczym mieście tylko niepotrzebnym i zbyt kosztownym luksusem. Co ciekawe, autorzy ci dość łagodnie oceniali rządy ówczesnego rektora Józefa Chałasińskiego, sugerując szczerą intencję wprowadzania „socjalistycznego uniwersytetu”, ale też obserwując jego nadgorliwość i zarazem niezgrabność w działaniach. Nieco inaczej opisał te lata R. Stobiecki, podkreślający zasadniczą błędność koncepcji „socjalistycznego uniwersytetu w robotniczej Łodzi”. Próba jej realizacji doprowadziła do strat, tak w nauce, jak i w mieście. O ile w 1949 r. w UŁ uczyło się ponad 9 tys. studentów, o tyle w połowie lat pięćdziesiątych już tylko 1,5 tys. Ważną rolę w realizacji tych szkodliwych przemian odegrał ówczesny rektor (1949–1952), socjolog J. Chałasiński. Z perspektywy dziejów ocenić go można jako najgorszego rektora w historii UŁ, choć równocześnie pamiętać

¹⁰ Skalę upadku UŁ w tamtych latach dobrze ilustruje porównanie 15 specjalności, a zarazem kierunków: 7 filologicznych oraz filozofii z psychologią, nauk społecznych, pedagogiki, archeologii, etnografii, historii sztuki i muzykologii oraz historii z realizowanymi od roku 1951 i w roku akademickim 1952/53, gdy zachowały się tylko 3: historia, filologia polska i rusycystyka. Por. B. Baranowski, K. Baranowski, *Trudne lata...*, s. 129.

¹¹ B. Baranowski, K. Baranowski, *Trudne lata...*, s. 5–19; R. Stobiecki, *Z dziejów pewnego projektu. „Socjalistyczny uniwersytet w robotniczej Łodzi”*, „Rocznik Łódzki” 2014, t. 61, s. 153–164.

¹² Uniwersytetem centralnym, o znaczeniu ogólnopolskim miał być Uniwersytet Warszawski, uczelniami dużymi Kraków, Poznań i Wrocław, a małymi Lublin, Łódź i Toruń.

musimy, że nie były to przecież lata łatwe ani przyjemne. Może to właśnie zdecydowało, że w pamiętnikach kolejnego rektora UŁ (z lat 1952–1956), Jana Szczepańskiego, który zaczął starania o podniesienie naszej uczelni z dna upadku, lata własnego pełnienia tej funkcji są w zasadzie pominięte¹³. Po obszernej relacji o roku 1948 następują wakacje roku 1953 spędzone w rodzinnym Ustroniu koło Cieszyna, następnie w zasadzie nie dotyczący Łodzi opis roku 1954 i już rok 1957, czyli poza kadencją rektorską. O trudach kadencji dowiedzieć się można niejako pośrednio, czytając, jak w 1954 r. jeździł do Warszawy, rozmawiał z ministrami Adamem Rapackim, Henrykiem Golańskim, Eugenią Jodłowską-Krassowską i innymi politykami. Raz tylko pojawia się bardzo „łódzka” i zarazem gorzka konstatacja:

Dzwonił Litwin ze sprawozdaniem z W-wy. Jadę tam we wtorek. Znów walka o Uniwersytet Łódzki: do ministra, do wiceprzewodn. Rady Państwa Ignara – cała plejada bezsilnych dygnitarzy¹⁴.

Łagodzenie strat poczynionych w czasie kadencji rektora J. Chałasińskiego nie było, jak widać, łatwe. Rektor J. Szczepański, nie będąc w stanie zmienić kierunku wiejących z ministerstwa wiatrów, zdecydowanie poprawił jednak relacje uczelni z władzami miejskimi, a także np. przywrócił rekrutację na tak nikomu niepotrzebnym kierunku jak archeologia. Właściwą odbudowę Uniwersytetu Łódzkiego przeprowadził jednak dopiero kolejny rektor, prawnik Adam Szpunar (1956–1962)¹⁵.

Sytuacja, którą można określić jako stan utajenia łódzkiej uniwersyteckiej historii sztuki, trwała długo, nie był to jednak czas do końca stracony. W skali ogólnopolskiej wielce liczyły się kolejne publikacje M. Wallisa – wspomnę tu tylko o przygotowywanej jeszcze w „okresie łódzkim”, ale wydanej już w 1967 r. w Warszawie książce *Secesja*, którą zaliczyć wypada do nielicznych, bo zmieniających optykę całego środowiska polskich historyków

¹³ J. Szczepański, *Dzienniki z lat 1945–1968*, wstęp, przypisy i oprac. D. Kadłubiec, Ustroń 2013. Zadziwiony tym opuszczeniem skontaktowałem się z wydawcą pamiętników, prof. D. Kadłubcem, który poinformował mnie, iż nie dokonywał jakichkolwiek generalnych redakcyjnych korekt. Wynika z tego, że albo J. Szczepański lat tych w ogóle nie opisywał (w co jestem skłonny wątpić), albo ta partia tekstu została usunięta lub znajduje się jeszcze w posiadaniu rodziny.

¹⁴ *Ibidem*, s. 73. Litwin to Józef Litwin, prawnik, profesor UŁ (1904–1966), a Ignar to Stefan Ignar (1908–1992), działacz ówczesnego Zjednoczonego Stronnictwa Ludowego (czyli chłopskiej partii „sojuszniczej” wobec PZPR, z którą czuł się z racji swego pochodzenia związany J. Szczepański), członek i wiceprzewodniczący Rady Państwa oraz wicepremier. Ministrem szkolnictwa wyższego był wtedy (1951–1956) Adam Rapacki (1909–1970).

¹⁵ Był też pierwszym rektorem naszej uczelni chodzącym w gronostajach, zresztą przeżytych z kupionego w komisie futra, dawniej należącego do ciotki jednej z bliskich współpracownic. O wadze jego kadencji dla przezwyciężenia kryzysu UŁ por. W. Puś, *op. cit.*, s. 309–312.

sztuki¹⁶. Po odejściu w 1965 r. prof. M. Wallisa na emeryturę nastał trwający aż 10 lat okres niemożności podjęcia rozsądnej decyzji.

Czas ten przypominam sobie już z autopsji, bo w drugiej połowie lat sześćdziesiątych miałem okazję bywać w dusznym, zagraconym i wypełnionym do sufitu książkami lokalu historii sztuki w gmachu Biblioteki Uniwersyteckiej. Na trzecim lub czwartym roku swych studiów postanowiliśmy w ramach zajęć specjalizacyjnych z koleżanką Magdą chodzić na wykłady z historii sztuki. Początkowo było to według naszego dziekanatu w ogóle niemożliwe; potem okazało się, że jednak można, ale w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (poprzedniczce obecnej Akademii Sztuk Pięknych), gdzie kursowe wykłady miał Henryk Anders. Był to czas, gdy asystentem noszącym za profesorem na wykład książki był Ryszard Hunger, późniejszy rektor tej uczelni i do tego uznany malarz. Mimo wysłuchania całego przewidzianego w planie studiów kursu oraz egzaminu, z którego wpis znalazł się w naszych indeksach, nie utraciliśmy werwy i szukaliśmy kolejnych wykładów. Wtedy dopiero dowiedzieliśmy się, że dla tzw. wolnych słuchaczy miała je w Bibliotece Uniwersyteckiej dr I. Popławska. Prowadziła je właśnie w tym dusznym lokalu, przy stole grupującym cztery–sześć osób, mówiąc o architekturze klasycyzmu i wieku XIX w Europie. Mimo że nie były to moje ukochane epoki ani dzieła, dzięki tym wykładom do dziś kocham i podziwiam wspaniałość londyńskiego Crystal Palace, do dziś też wstydzę się tego, czego każdy student wstydzić się powinien. Wykłady odbywały się wieczorami, pokój był, jak już pisałem, duszny i mały (12 m kw.), światło trupio jarzeniowe, a ja czasami bywałem do wysłuchiwania raczej przygotowany intelektualnie niż kondycyjnie. Podczas jednego z wykładów z bardzo daleka dotarła do mnie rozmowa dwóch pań, z których jedną nazwałbym dziś spokojną, drugą jadowitą. Rozpoczęła jadowita słowami triumfu: „O, śpi!” Potem spokojna: „Nie szarp go, obudzi się sam”. Jadowita: „Ale śpi i zaraz spadnie” [zapewne z krzesła – L.K.]. Spokojna: „Nie, zaraz się obudzi i nic nie będzie wiedział o naszej rozmowie”. Głos spokojny należał do pani doktor, student rzeczywiście zaraz się obudził... i tak to nie zbadałem twardości bibliotecznego parkietu.

Sytuacja historii sztuki w UŁ po części unormowana została dopiero w 1975 r., gdy w ramach Wydziału Filozoficzno-Historycznego powołano do życia Zakład Historii Sztuki, którego kuratorem został Waldemar Michowicz, a pracownikami I. Popławska i W. Nowakowska. Obie były doktorantkami prof. M. Wallisa, przy czym I. Popławska poświęciła swą tezę architekturze przemysłowej Łodzi (1966), zaś pracująca wtedy w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej i Filmowej (oraz w PWSSP i w Państwowej Wyższej Szkole

¹⁶ Doczekała się ona także wydania niemieckojęzycznego jako: *Jugendstil*, München 1974.

Muzycznej) i zatrudniona w UŁ w 1965 r. W. Nowakowska koncepcji krytyki artystycznej Stanisława Witkiewicza (1965)¹⁷. Jeszcze w latach siedemdziesiątych I. Popławska przeniosła się na Politechnikę Łódzką, gdzie po habilitacji w 1983 r. została docentem, a potem profesorem. Także w 1983 r., ale w UJ, habilitację uzyskała W. Nowakowska, która w 1984 r. objęła stanowisko docenta, a w 1990 r. profesora nadzwyczajnego¹⁸.

W dniu 1 listopada 1979 r. Zakład Historii Sztuki znalazł się w strukturze Instytutu Historii, a 1 stycznia 1980 r. jego kierownictwo objęła W. Nowakowska. Natomiast pełną samodzielność łódzka uniwersytecka historia sztuki osiągnęła dopiero w styczniu 1992 r. (za czasów rektora Michała Seweryńskiego, dziekana Wiesława Pusia i prodziekana ds. nauczania Jana Szymczaka), gdy zyskała autonomię w obrębie Wydziału Filozoficzno-Historycznego. O aktywnych działaniach badawczych i dydaktycznych pracowników Zakładu w latach 1975–1992 obszernie pisała już W. Nowakowska i spraw tych nie będę tu rozwijać¹⁹. Nadal jednak brakowało odwrócenia decyzji stalinowskiej wiceminister E. Jodłowskiej-Krassowskiej z początku lat pięćdziesiątych o wstrzymaniu rekrutacji studentów.

Zmiana ustroju dokonana w 1989 r. nie spowodowała w naszej uczelni natychmiastowych i zasadniczych zmian. Wynikało to z kilku przyczyn. Rektorami UŁ w latach osiemdziesiątych byli profesorowie (prawnik Jerzy Wróblewski w latach 1981–1984 i fizyk Leszek Wojtczak w latach 1984–1990) mało rozbudzeni politycznie, a do tego mądrzy, rozsądni, spokojni i dbający o dobro powierzonych im ludzi i wartości²⁰. Do tego dożywało już, przechodząc na emerytury, pokolenie pracowników mocno związanych uczuciowo z „kierowniczą rolą kompartii”, a także osoby, które oceniać można jako beneficjentów niesławnej pamięci wydarzeń marcowych 1968 r.²¹ Do pracy w UŁ przystąpili też młodzi ludzie, kombataneci znanego „łódzkiego strajku studentów”. Strajk z 1981 r. nie tylko spowodował wymuszone powroty do Łodzi naszego byłego rektora, ekonomisty Janusza Górskiego (1972–1975), który teraz, jako Minister Nauki, Szkolnictwa Wyższego i Techniki (1978–1981), stał się przewodniczącym rządowej komisji do rozmów ze studentami. Ważniejsza była owocująca zmianą mentalności nauka całego

¹⁷ W. Nowakowska, *Stanisław Witkiewicz – teoretyk sztuki*, Wrocław 1970; I. Popławska, *Architektura przemysłowa Łodzi w XIX w.*, Warszawa 1973.

¹⁸ Na podstawie pracy: *Narodowa funkcja sztuki w polskiej krytyce artystycznej lat 1863–1890*, Łódź 1981.

¹⁹ W. Nowakowska, *W stronę nowoczesności...*, s. 271–273. Por. eadem, *Historia sztuki na Uniwersytecie Łódzkim. Kierunek studiów: historia sztuki na Uniwersytecie Łódzkim – otwarty na nowo*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, R. 58, nr 1–2, s. 227–232.

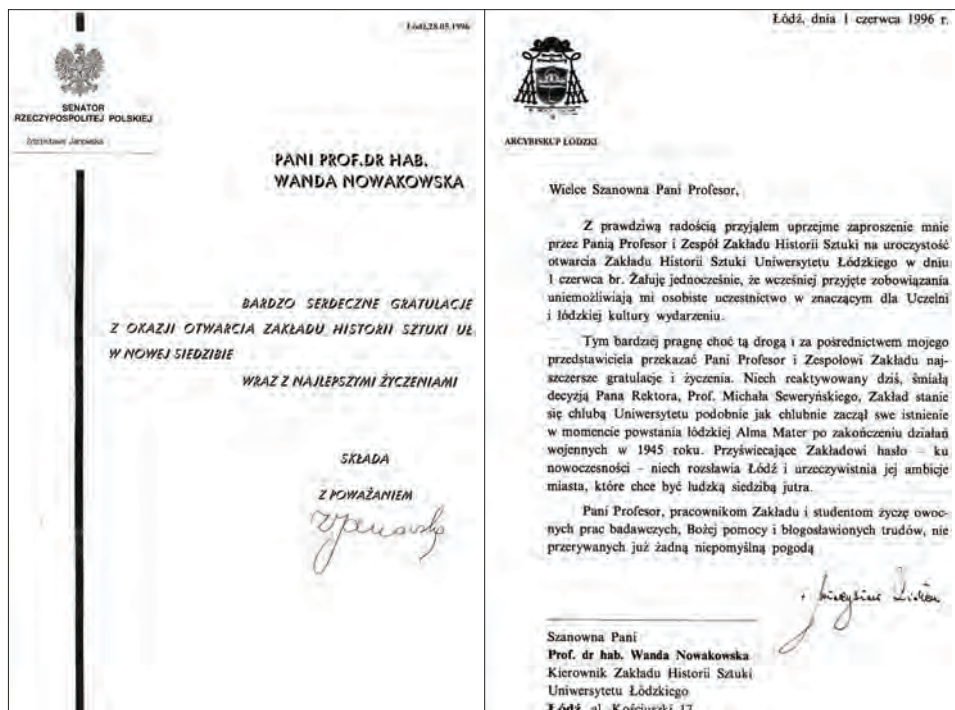
²⁰ W. Puś, *op. cit.*, s. 332–339.

²¹ Por. *Marzec '68 w Łodzi*, red. S.M. Nowinowski, współpraca A. Czyżewski, M. Zapolska-Downar, P. Spodenkiewicz, M. Przybylski, G. Nawrot, Łódź 2010.

pokolenia – ludzi nie tylko wchodzących dopiero w życie, ale i stanowiących nowe kadry uczelni. Mimo mocnej jeszcze tradycji „socjalistycznej uczelni w robotniczym mieście” UŁ zaczął się ewolucyjnie zmieniać, dostosowując się do nowych realiów. Zmiana ta dokonała się za kadencji trzech rektorów: prawnika Michała Seweryńskiego (1990–1996), geografa Stanisława Liszewskiego (1996–2002) i historyka Wiesława Pusia (2002–2008)²². Tak jak A. Szpunara traktować można jako autora odrodzenia łódzkiej uczelni w czasach październikowego przełomu, tak M. Seweryński i S. Liszewski oraz kontynuujący ich linię W. Puś stworzyli teraz nową uczelnię, dostosowując ją do warunków i realiów innego ustroju. Pisząc o „nowej uczelni”, zacząć wypada od jej struktury, rozumianej nie tylko jako liczba wydziałów, specyfika prac badawczych, kierunków dydaktycznych itp. Dotąd był to trudno sterowalny twór, rozrzucony po całym mieście i użytkujący ponad 150 budynków, w większości kompletnie nieprzystosowanych do wymogów prac naukowych i dydaktyki. Rektorzy lat dziewięćdziesiątych doprowadzili do komasacji terenów i lokali uczelni w północno-wschodniej części miasta, znacznie zmniejszyli liczbę użytkowanych budynków, stawiając równocześnie nowe wielkie gmachy dla jednostek wydziałowych. Unormowano także prawne podstawy stanu posiadania należących do UŁ nieruchomości. Już za czasów rektora W. Pusia rozbudowano Bibliotekę Uniwersytecką, a niedawno, za rządów Włodzimierza Nykiela, sfinalizowano budowę gmachu Wydziału Filologii, czym w zasadzie zakończono lokalowy rozrost uczelni.

Zmieniające się realia i nowy obraz uczelni zbiegły się w czasie z przemianami znacznie bardziej ogólnymi. Założenie, że środkiem wpływającym na ograniczenie bezrobocia może być zwiększenie liczby studentów, było w zasadzie dobre, ale raczej na poziomie refleksji arytmetycznej niż znajomości skomplikowanych mechanizmów społecznych. Spowodowało bowiem lawinowy wzrost liczby osób studiujących, także odpłatnie, w ślad za czym iść musiało czasami cudowne rozmnożenie kadry nauczającej. Nie wymienię tu nazwiska klasyka, który dość dawno temu zauważył, że ilość nie przekłada się na jakość, a skutki tego działania były oczywiste. Działania uczelni stały się towarem, studiować zaczęli ludzie, którzy nie powinni nigdy zostać studentami, profesorowie pracowali na wielu etatach, a lata owego triumfalnego „podnoszenia wskaźnika scholaryzacji” przyniosły gwałtowne obniżenie poziomu działań naukowo-dydaktycznych. Dziś, gdy uczelnie borykają się z małą liczbą studentów, przynajmniej w stosunku do pracującej tam kadry, warto zastanowić się, jakie błędy popełniono wtedy i jak wyjść obronną ręką z obecnej, też niełatwej sytuacji.

²² W. Puś, *op. cit.*, s. 339–350.



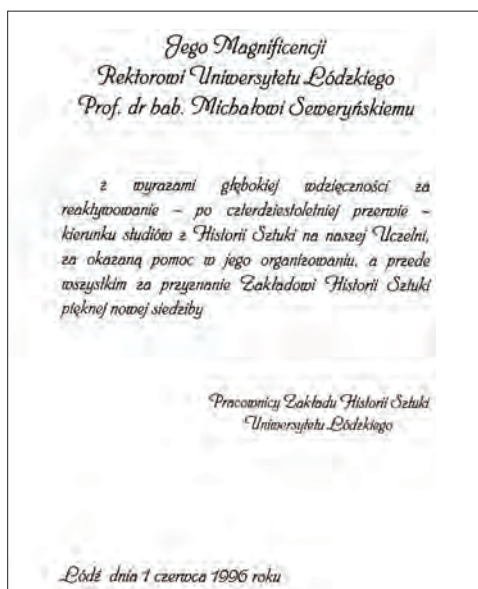
Ryc. 1–2. Fotokopie listów powstałych z okazji reaktywacji w 1996 r. studiów łódzkiej historii sztuki

Jak już wspomniałem, zarządzeniem JM Rektora UŁ prof. Seweryńskiego w roku akademickim 1992/1993 reaktywowano nabór studentów na historię sztuki. Była to nie tylko ważna decyzja dla tej specjalności i całej łódzkiej humanistyki, lecz także działanie o wymiarze prawie symbolicznym, bo zamykające pewną ramę kompozycyjną. Oto po 40 latach załamania znów powróciła triada nauczanych nauk humanistycznych: archeologii, etnografii (czyli etnologii, zwanej dziś antropologią kulturową) i właśnie historii sztuki, informująca po prostu o powrocie do uniwersyteckiej normalności. Dawny zakład, kierowany przez W. Nowakowską i zatrudniający jeszcze I. Popławską oraz Eleonorę Jedlińską, stał się teraz jednostką dydaktyczną, prędko powiększając swój stan etatowy. Jak zanotowała W. Nowakowska, poza nią w roku akademickim 1995/1996 w Katedrze Historii Sztuki pracowało na różnych etatach (także drugich lub niepełnych) w sumie 11 osób. Oprócz kierownika Katedry i zarazem osoby, bez której odrodzenie łódzkiej historii sztuki nie byłoby możliwe, byli to profesorowie: Ewa Marxen-Wolska, Grzegorz Sztabiński (potem następcą W. Nowakowskiej na stolcu kierowniczym w latach 1999–2009), Zbigniew Bania, Jadwiga Lipińska i Jerzy

Malinowski, adiunkci E. Jedlińska i Krzysztof Stefański (obecnie też już profesorowie, a ten drugi od 2009 r. pełni funkcję kierownika jednostki) oraz czterej asystenci: Piotr Gryglewski (też już profesor), K. Cichoń, K. Rutkowski i R. Wróbel. Ponadto zajęcia w różnych latach akademickich prowadzili liczni pracownicy innych jednostek, wspomnę tu tylko Ryszarda Hungera z PWSSP, Teresę Kmiecinską-Kaczmarek i Janinę Ładnowską z Muzeum Sztuki oraz Magdalenę Mączyńską, Ilonę Skupińską-Løvset i piszącego te słowa z Instytutu Archeologii UŁ.

Drugim, oprócz kadry, warunkiem działań był lokal. Mieścił się na pierwszym piętrze kamienicy przy al. Kościuszki 17, w domu, który starszym pracownikom uczelni nieodmiennie kojarzył się z akcją walki z gruźlicą. Po likwidacji uniwersyteckiego „szpitalika dziennego” i przeprowadzeniu remontu o charakterze konserwatorskim, Katedra zyskała tam nie tylko godziwe, lecz także niebanalne warunki egzystencji. Dzięki adaptacji kamienicy, wzniesionej w 1890 r. i należącej wtedy do znanego łódzkiego przemysłowca Karola Scheiblera, oprócz historii sztuki pomieszczono tam sławistykę i bibliotekoznawstwo. Czytelnika spoza Łodzi wypada tu poinformować, że lokale znajdujące się we frontowych partiach kamienic stojących przy głównych ulicach

naszego miasta miały bogaty wystrój, często określany wręcz jako „pałacowy”, z ozdobnymi parkietami, ciemną boazerią, tkaninami na ścianach, sztukateriami na sufitach i drzwiami przeszkłonymi szybkami z fazowanego kryształu. Tak też wyglądała usytuowana na pierwszym piętrze, a więc na poziomie prawdziwego *piano nobile*, w salonach bardzo bogatego łódzermenscha, siedziba Katedry, użytkowana od roku akademickiego 1995/1996. Frontowe pomieszczenia tych wielopokojowych mieszkań służyły codziennej egzystencji i świątecznej recepcji, ich części gospodarcze lokowane były w bocznych oficynach. Tak też było i tu, z kuchnią i łazienką w prawej oficynie; zaś wewnątrz, którego magię wspominam z pewną czułością do dziś, była właśnie konserwatorsko zrekonstruowana łazienka, wyglądająca



Ryc. 3. Fotokopia podziękowania pracowników JM Rektorowi prof. M. Seweryńskiemu

chyba tak, jak 100 lat wcześniej, z oryginalnymi kafelkami na ścianach i ze wspaniałą wanną na nóżkach²³. Klimat opisanego miejsca prawdziwie godny był pasji ówczesnych studentów zaangażowanych w jego porządkowanie i wręcz cyzelowanie. Tam też, oprócz codziennych zajęć, odbywały się pierwsze „fuksówki”. Piszac o urodzie eklektycznych wnętrz, nie sposób pominąć ich przydatności dla potrzeb dydaktyki. Łączna powierzchnia użytkowana przez historyków sztuki wynosiła bowiem ponad 530 m kw., na co składało się łącznie 14 pomieszczeń, w tym 3 sale wykładowe (o powierzchni: 122, 65 i 41 m kw.) i 3 sale seminaryjne²⁴.

Dziś patrzę na ten etap egzystencji Katedry z wielkim żalem; zmarnowano coś tak naprawdę cennego jak ludzka inicjatywa i młodzieńczy zapał. Młyny uczelniane sprawiły bowiem, że po kilku latach Katedra przeniesiona została do prawdziwego pałacu. W al. Kościuszki 17 zadomowił się „inwestor”, którego jednym z działań była wymiana zabytkowej stolarki okiennej na nową, barwy czerwonej, która piękni neorenesansowo-neobarokową elewację kamienicy do dziś.

Pałac stanowiący nowy lokal był równie prawdziwy jak sublokatorstwo w nim Katedry Historii Sztuki. Wabiło natomiast ogrodzenie terenu, rozległy park z rododendronami i obecność wielkiego parkingu. Jednostka utraciła jednak swą „osobność”, nie zyskując na powierzchni, zaś w ostatnich latach przed kolejną przeprowadzką warunki do dydaktyki i pracy były naprawdę bardzo złe. Mając tam przez wiele lat zajęcia, z kilku przyczyn nie przywiązałem się do tego wnętrza, a zachowałem jedno smutne wspomnienie z zimnego deszczowego dnia czerwcowego w 2009 r. Od czasów kierowania Wydziałem przez dziekana Jana Szymczaka (1996–2002) corocznym naszym rytuałem stały się „spotkania wydziałowe” odbywające się w piątkowe lub sobotnie wieczory i gromadzące Koleżeństwo mające akurat chwilę czasu i ochoty, a pozytywnie nastawione do bliźnich i współpracowników. Jedni tańczyli, inni potrafili przegadać noc do białego rana. Co roku spotkanie przygotowywała inna jednostka wydziałowa; w 2009 r. wypadło na Katedrę Historii Sztuki. Pierwszy komunikat organizatorów szczerze nas zmroził, a popołudnie było potwornie zimne i w dodatku lało. Okazało się, że odnośne władze uczelni, kierując się zapewne słuszną troską o zachowanie w porządku pałacowych wnętrz, zabroniły urządzenia w nich planowanego spotkania, cedując nam tylko ogród i korytarze. Tłoczac się

²³ O fakcie tym informował autor podpisany jako JP w artykule wydrukowanym w „Gazecie Łódzkiej”, lokalnej edycji „Gazety Wyborczej” z dnia 4.06.1996 r. Szkoda tylko, że tekst ten ma tytuł *Historycy w zabytku*, a nie np. *Historycy sztuki w zabytku*, oraz że opisywaną kamienicę ulokowano przy ul. Piotrkowskiej 17, a nie al. Kościuszki 17.

²⁴ Dane te podaję według pomiaru pierwszego piętra domu przy ul. al. Kościuszki 17 przechowywanego w archiwum Katedry Historii Sztuki. Za jego udostępnienie serdecznie dziękuję pani Jolancie Bardzińskiej.

w korytarzu i moknąc przy grillu, wymienialiśmy cierpkie uwagi ze stojącym obok Waldkiem Ceranem, źle bardzo mówiąc o decydentach – widać wychowanych w świecie profesorów rzygających po boazeriach, zrywających w pijanym amoku tkaniny ze ścian lub może tylko niszczących parkiety i tłukących sedesy. Potem usiedliśmy gdzieś w kąciku i Waldek zainteresował się moim pobytem w Apamei, a ja jego w Antiochii. Przegadaliśmy cały wieczór i sporo dowiedziałem się, a zarazem nauczyłem od tego wielkiego znawcy świata i kultury antycznej. W poniedziałek rano już wiedziałem, że nie żyje²⁵.

Trzecim warunkiem każdego procesu dydaktycznego jest program studiów. Wanda i Ewa nie miały poprzednio w układaniu planów zajęć studiów magisterskich specjalnych doświadczeń, ja z kolei, znając się co nieco na planach układanych dla studentów archeologii, nic nie wiedziałem o wymogach studium historii sztuki. Swe braki nadrabialiśmy przekonaniem, że musi się udać, a kłopoty wynikające z potrzeby zmieszczenia się pomiędzy obowiązującymi ministerialnymi wytycznymi programowymi, uczelnianymi limitami godzinowymi itp. a zdrowym rozsądkiem, stopniowo i mozolnie sprowadzaliśmy do wymiarów zapisu nie tylko godzinowo harmonijnego. Widać trójka jest jednak nie bez kozery cyfrą szczęśliwą, ale zapewne nie tylko dlatego nam się to wszystko udało. Opracowany wtedy plan studiów od tego czasu ulegał wielokrotnym zmianom, niezmiennie jednak pozostały pryncypia, o których informowała już prof. W. Nowakowska. Pisała ona:

opracowując wstępnie program studiów [...] zastanawialiśmy się nad specyfiką naszego kierunku i sprofilowaniem zajęć. W każdym uniwersytecie w Polsce tego typu kierunek posiada własną specyfikę w zależności od regionu i charakteru miasta, w którym działa [...] Łódź poszczycić się może wspaniałymi zbiorami sztuki nowoczesnej, [...] posiada też cenne zabytki architektury XIX i początku XX w.²⁶

I dalej: „postanowiliśmy więc wybrać jako naszą specjalizację – przede wszystkim sztukę XX w., a także w szerokim zakresie badania nad sztuką wieku XIX”²⁷. Taka specjalizacja łódzkiej historii sztuki pozostała do dziś, a zasadność tego ukierunkowania nie budzi specjalnych dyskusji. Nie wyklucza to z jednej strony prowadzenia interesujących studiów dotyczących niesamowicie zaniedbanych badań nad architekturą i sztuką regionu sieradzkiego i łęczyckiego, a także sztuką polską, europejską i światową starszych okresów chronologicznych.

²⁵ Profesor W. Ceran zmarł nagle 20.06.2009 r.

²⁶ W. Nowakowska, *W stronę nowoczesności...*, s. 274.

²⁷ *Ibidem*.

Choć zapewne w niniejszym tomie znajdzie się niejeden tekst poświęcony bohaterce odrodzenia łódzkiej historii sztuki, czyli Pani Profesor Wandzie Nowakowskiej, z kronikarskiego niejako obowiązku poświęcić Jej trzeba ten krótki akapit²⁸. Jest bowiem osobą o wielce bogatej osobowości, co trafnie ujął w swym tekście P. Gryglewski, charakteryzując swą mistrzynię jako: profesora, a więc wykładowcę akademickiego, promotora, czyli badaczkę-historyka sztuki, i wreszcie szefową, będącą inspiratorem działań i kreatorem drogi naukowej współpracowników²⁹. Wychowana w rodzinie, którą w czasach mojego dzieciństwa określało się pojemnym hasłem „inteligencja pracująca”, zdała maturę w łódzkim IV Liceum im. Emilii Szczanieckiej. Magisterium uzyskała w 1952 r., przedstawiając przygotowaną pod kierunkiem M. Wallisa pracę *Teoria wyrazu u Leonarda da Vinci*, doktorat w 1965 r. i habilitację w 1983 r. w UJ, a w 1990 r. została profesorem nadzwyczajnym. Opinie o dorobku umożliwiającym uzyskanie tytułu profesora napisali na początku 2000 r. profesorowie Tadeusz Chrzanowski z Krakowa, Wiesław Juszcak z UW i Instytutu Sztuki PAN oraz Andrzej K. Olszewski z Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego i z UŁ. Nie będę tu wspominać o bardzo wysokich ocenach merytorycznych działań Pani Profesor oraz licznych komplementach zgodnie wypełniających wszystkie trzy teksty. Myślę jednak, że zacytowania wymaga tu jedno ze zdań, pochodzące z recenzji T. Chrzanowskiego. Brzmi ono: „Życie prof. Wandy Nowakowskiej jest przykładem nieustannej i pozytywnej aktywności” i chyba najlepiej charakteryzuje efektywność działania Jej pełnego uśmiechu życia³⁰.

W dniu 1 kwietnia 1998 r. dawny Zakład podniesiono do poziomu katedry, a już z 21 września 1999 r. pochodzi pismo Pani Profesor do rektora UŁ z prośbą o zatrudnienie na 1/3 etatu w związku z odejściem na emeryturę³¹. Przełom wieków i tysiącleci był więc dotykalny także w łódzkiej uniwersyteckiej historii sztuki. Pod rządami następców W. Nowakowskiej (kolejnymi kierownikami Katedry byli, jak już wspomniałem, G. Sztabiński i K. Stefański) rozrosła się w strukturę trójjakładową (z zakładami: historii sztuki do końca XVIII w., historii architektury XIX–XX w. oraz historii malarstwa i rzeźby XIX–XX w., kierowanymi przez Z. Banię, K. Stefańskiego

²⁸ Nie zamierzam tu jednak dublować danych zawartych w książce *Profesor Wanda Nowakowska*, wydanej w serii „Sylwetki łódzkich uczonych”, z. 118, Łódź 2015, gdzie można znaleźć prace: E. Jedlińska, *Profesor Wanda Nowakowska*, s. 11–38; G. Sztabiński, *Profesor Wanda Nowakowska – szkice do portretu*, s. 39–47; K. Stefański, *Dobre owoce*, s. 49–53; A. Pawłowska, *Pocztówka*, s. 55–58; P. Gryglewski, *Profesor. Promotor. SZEFOWA. O Pani Profesor oczami ucznia*, s. 59–66.

²⁹ P. Gryglewski, *Profesor...*, s. 59 i nast.

³⁰ Opinia prof. T. Chrzanowskiego z datą: Kraków, 5.03.2000 r. przechowywana w archiwum Katedry. Za jej udostępnienie bardzo dziękuję pani J. Bardzińskiej.

³¹ Pisma udostępnione mi przez panią J. Bardzińską, za co serdecznie dziękuję.

i G. Sztabińskiego), raz jeszcze zmieniała mieszkanie, lokując się we wnętrzach może solidnych i obszernych, ale nie do końca gościnnych, bo... pozbawionych dostępu do parkingu; w sumie jednak nie wypadła z torów wytyczonych przez W. Nowakowską. Mimo rany widocznej na ciele łódzkiej humanistyki przez ponad 40 lat, a spowodowanej socjalistycznym eksperymentem, zachowała cechę typową dla normalnych ośrodków akademickich, rozumianą jako porządek naturalnej sukcesji. W naszym wypadku wiodła ona od twórcy ośrodka, będącego zarazem mistrzem, czyli M. Wallisa, do jego prawdziwej odnowicielki – a jednocześnie uczennicy – czyli W. Nowakowskiej.

W związku z tym, powracając do tytułu tego tekstu, mówiąc o pierwszych i drugich narodzinach łódzkiej uniwersyteckiej historii sztuki, pamiętać musimy przede wszystkim o Mieczysławie Wallisie i Wandzie Nowakowskiej.

BIBLIOGRAFIA

- Baranowski B., Baranowski K., *Pierwsze lata Uniwersytetu Łódzkiego (1945–1949)*, Łódź 1985.
- Baranowski B., Baranowski K., *Trudne lata Uniwersytetu Łódzkiego (1949–1956)*, Łódź 1990.
- Baranowski K., *Początki Łodzi akademickiej*, Łódź 1993.
- Białostocki J., *Mieczysław Wallis (1895–1975). Wspomnienie pośmiertne*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1976, nr 2, s. 174–178.
- Kita J., Pytlaś S., *Uniwersytet Łódzki w latach 1945–1995*, Łódź 1996.
- Kita J., Pytlaś S., *W służbie nauki. Profesorowie Uniwersytetu Łódzkiego w latach 1945–2004. Pro memoria*, Łódź 2005, s. 134–135.
- Kita J., Stobiecki R., *Słownik biograficzny historyków łódzkich*, Łódź 2000, s. 44–45.
- Marzec '68 w Łodzi*, red. S.M. Nowinowski, współpraca A. Czyżewski, M. Zapolska-Downar, P. Spodenkiewicz, M. Przybysz, G. Nawrot, Łódź 2010.
- Materiały do dziejów Uniwersytetu Łódzkiego. 1945–1950*, Łódź 1952.
- Miodońska B., *Husarski Wacław Teofil (1883–1951)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 10: *Horoch Mieczysław – Jarosiński Paweł*, red. K. Lepszy, 1962–1964, s. 117–118.
- Nowakowska W., *Historia sztuki na Uniwersytecie Łódzkim*, „Miscellanea Łódzkie” 1990, nr 1, s. 10–15.
- Nowakowska W., *Historia sztuki na Uniwersytecie łódzkim. Kierunek studiów: historia sztuki na Uniwersytecie Łódzkim – otworzony na nowo*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, R. 58, nr 1–2, s. 227–232.
- Nowakowska W., *Narodowa funkcja sztuki w polskiej krytyce artystycznej lat 1863–1890*, Łódź 1981.
- Nowakowska W., *Stanisław Witkiewicz – teoretyk sztuki*, Wrocław 1970.

- Nowakowska W., *W stronę nowoczesności – historia sztuki na Uniwersytecie Łódzkim*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A.S. Labuda, K. Zawiasa-Staniszevska, Poznań 1996, s. 266–277.
- Popławska I., *Architektura przemysłowa Łodzi w XIX w.*, Warszawa 1973.
- Profesor Mieczysław Wallis*, red. W. Nowakowska, seria „Sylwetki łódzkich uczonych”, z. 59, Łódź 2001.
- Profesor Wanda Nowakowska*, red. E. Jedlińska, seria „Sylwetki łódzkich uczonych”, z. 118, Łódź 2015.
- Puś W., *Zarys historii Uniwersytetu Łódzkiego 1945–2015*, Łódź 2015.
- Stobiecki R., *Z dziejów pewnego projektu. „Socjalistyczny uniwersytet w robotniczej Łodzi”*, „Rocznik Łódzki” 2014, t. 61, s. 153–164.
- Szczepański J., *Dzienniki z lat 1945–1968*, wstęp, przypisy i oprac. D. Kadłubiec, Ustroń 2013.
- Uniwersytet Łódzki 1945–1970*, red. A. Kłoskowska, Łódź 1970.
- Wallis M., *Jugendstil*, München 1974.
- Wallis M., *Śp. Wacław Husarski*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1951, nr 2–3, s. 181–185.

SUMMARY

The First and the Second Birth in brief

The topic of the present article are some remarks about the History of Art course at the University of Łódź – how it came into being, how it evolved and developed, and about the present day of the History of Art at the University of Łódź. Our Łódź University was formed in 1945 – immediately after the end of Second World War. History of Art as a subject of academic studies was also introduced at the same time in 1945. At the turning point of the two decades of the 1940^s and 1950^s our University suffered a very severe economic crisis which was symbolized by the abolition of many academic courses of studies. During this time, Humanities bore especially heavy losses, because History of Art, Archaeology and several other academic courses were completely abolished from the University. It was only three decades later, at the beginning of the 1990^s that the History of Art was finally regenerated and ever since it has been regarded as a normal academic course of the Master of Art graduates' studies at the Philosophical and Historical Department of the University of Łódź. Many people believe that Prof. Mieczysław Wallis was the founder father of our History of Art Department and if this is really true, then it must be underlined that the rebirth and revival of the History of Art studies were solely accomplished in 1990^s by a woman-professor Wanda Nowakowska. So today we can truly say that the “first birth and the second birth” of the History of Art at the University of Łódź should be foremost associated with these two extraordinary scholars and Art History experts: Prof. Wallis and Prof. Nowakowska.

ALICJA I JAN SZYMCZAKOWIE
Instytut Historii
Uniwersytetu Łódzkiego
Łódź–Płochów

PRZEDSIĘBIORCZA EWA DZIAŁALNOŚĆ GOSPODARCZA MIESZCZANEK SIERADZKICH W XVI WIEKU

Wśród rozmaitych wcieleń „wiecznej Ewy” ważne miejsce od zawsze zajmowała „Ewa gospodarna”, której działalność ekonomiczna niezwykle rzadko uwieczniana była na obrazach. Krzątanka kobiety w domu czy praca w warsztacie rzemieślniczym nie stanowiła bowiem tła godnego do ukazania „wytwornej codzienności”¹. Tym bardziej warto zwrócić uwagę na zaangażowanie gospodarcze kobiet jako uzasadnienie do obrazu „Ewy zapracowanej” w jednym z polskich miast w okresie wczesnonowożytnym.

Współczesna literatura dostrzegła aktywność gospodarczą kobiet w średniowiecznych i nowożytnych ośrodkach miejskich. Andrzej Karpiński ukazał różnorodne zajęcia kobiet w mieście w drugiej połowie XVI w. i w XVII w. na przykładzie Krakowa, Poznania, Lublina, Warszawy i Lwowa. Kobiety uprawiały różne rzemiosła, zajmowały się handlem, usługami, kredytem i lichwą, pracą najemną, dzierżawą przedsiębiorstw i monopoli miejskich, obrotem nieruchomościami². Mateusz Goliński, badacz późnośredniowiecznego Wrocławia, wylicza w czwartej ćwierci wieku XIV i na początku XV w. ok. 34 specjalności, w których kobiety płaciły podatek od wykonywanego zawodu. Wyróżnił trzy grupy płatniczek podatku. Podatniczki pierwszej grupy płaciły *de opere* i reprezentowały zawody, które ewidentnie same wykonywały. Były to kobiety zajmujące się handlem (przekupka, straganiarka, mączarka, kramarka, śledziarka) czy wykonujące rzemiosła

¹ Por. W. Nowakowska, *Wieczna Ewa. Wizerunek kobiety w malarstwie zachodnioeuropejskim od renesansu do impresjonizmu*, Łódź 1999, s. 30.

² A. Karpiński, *Kobieta w mieście polskim w drugiej połowie XVI i w XVII wieku*, Warszawa 1995, s. 47–140.

(prządka, tkaczka, poszewkarka, rzezaczka, kapeluszniczka, ciastkarka, garncarka, bielarka, powroźniczka, krupiarza, płaszczarka). W drugiej grupie znalazły się podatniczki, które prowadziły warsztaty po śmierci męża (rękawiczniczka, foluszniczka, woźniczka, odlewniczka cyny, szklarka, kamieniarka, drwarka, rybaczka, browarniczka, skrzynkarka, kowalka, piekarka, młynarka, kusznicza, smolarka). Choć wdowy działały wówczas na własny rachunek, prace wykonywali czeladnicy. Zarówno kobiety wykonujące samodzielnie rozmaite zawody, jak i jedynie je firmujące jako właścicielki warsztatów należały do cechów (siostry cechowe). Trzecią grupę stanowiły zawody pozacechowe wykonywane zwyczajowo przez kobiety (pracza, akuszerka, grabiąca siano)³.

W Sieradzu, mieście średniej wielkości, nie było tak wielu specjalności zawodowych, a cechów znamy tylko 13 (1587), zaś statuty zachowały się dla 6 z nich: szynkownego, sukienników, krawców, kupców, płócienników i piwowarów (z lat 1547–1593). Nie dysponujemy także dla Sieradza takimi źródłami jak spisy podatkowe, zawierające wykaz płatników podatku od majątku czy od wykonywanego rzemiosła, które pozwoliły w przypadku Wrocławia na szczegółowe rozpoznanie specjalności, liczby osób wykonujących określony zawód, hierarchii majątkowej. W mieście było dwóch szafarzy wybieranych corocznie. Należała do nich dbałość o finanse miasta, musieli zatem także sporządzać wykazy płatników podatku. Nic z tego się jednak nie zachowało. Jedynym źródłem do poznania działalności mieszczanek sieradzkich są księgi radzieckie i wójtowskie. Mieszczanki licznie występowały w sądzie wójtowskim z różnymi sprawami jako właścicielki nieruchomości w mieście i na przedmieściach, wierzycielki i dłużniczki, testamentariuszki. Czynności procesowe kobiet wymagały męskiej asystencji – w zależności od stanu cywilnego – ojca, męża, innych krewnych męskich, a w przypadku ich braku wyznaczonych z urzędu tutorów.

Pomijamy w artykule zajęcia kobiet związane z prowadzeniem domu dla szeroko rozumianej rodziny, w której skład wchodził – poza gospodarzem i jego rodziną (dzieci, czasem rodzice i niezamężne/nieżonate rodzeństwo) – także czeladnicy i uczniowie. Czelnicy za wikt i opierunek płacili, ale pieniądze te stanowiły dochód rodziny. Trudno niekiedy rozdzielić prace wykonywane na potrzeby rodziny od tych świadczonych dla zarobku. Jeśli w testamentach pojawiają się wzmianki o kitach konopi czy przechowywanej w skrzyniach przędzy, to nie wiemy, na jaki użytek surowce te były przeznaczone. Nie wyjaśnia tego nawet ilość posiadanego surowca. Anna, żona krawca Jerzego, miała osiem łokci przędzy pospolitej⁴. Czy to oznacza, że

³ M. Goliński, *Socjotopografia późnośredniowiecznego Wrocławia (przestrzeń – podatnicy – rzemiosło)*, Wrocław 1997, s. 363, 409, 418, 421.

⁴ Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie (dalej AGAD), Księgi miasta Sieradza (dalej KMS), ks. 10, k. 109v–110.

trudniła się tkactwem? Na potrzeby domowe kobiety przędły płótno. Wykonywały jednak te prace także odpłatnie, skoro powstała w Sieradzu miara dla płótna, tzw. łokieć niewieści⁵.

Zajmijmy się więc przypadkami ukazującymi zajęcia zawodowe mieszczanek sieradzkich. Statuty czterech korporacji rzemieślniczych w Sieradzu wspominają o szczególnych okolicznościach, w których kobiety czasowo przejmowały kierowanie warsztatami rzemieślniczymi. Według statutu cechu szynkownego z 1547 r. wdowy po mieczownikach, ślusarzach, rymarzach, złotnikach, bednarzach i powroźnikach zgromadzonych za życia w tymże cechu powinny wyjść za mąż po roku i przekazać warsztat następcy, czyli w tym czasie to one kierowały pracą w warsztacie. Statut cechu krawców z 1549 r. pozwalał wdowie prowadzić warsztat krawiecki do roku i sześciu tygodni. Nakazywał jej także w tym czasie płacić czeladnikowi 2 gr tygodniowo, gdy inni mistrzowie płacili za jego pracę 1 gr⁶. Rozporządzenie to wskazuje, że wdowa jako właścicielka warsztatu nie wykonywała prac wykończeniowych tak jak inni mistrzowie. Podwojona zapłata dla czeladnika pracującego w warsztacie wdowy jednoznacznie wskazuje, że to na niego spadały dodatkowe czynności. Statut cechu sukienników zakładał ograniczenie wkupnego do połowy, jeśli syn mistrza sukienniczego poślubiłby pannę lub wdowę z bractwa. Taki sam artykuł faworyzujący potomstwo mistrzów znajduje się w statutach innych cechów w Polsce. Statut cechu kupców sieradzkich trzykrotnie wymienia kobiety: raz, gdy przewiduje karę dla kupców źle wyrażających się o swych żonach uczestniczących w zgromadzeniu; po raz drugi, gdy mężom kupcom zagrożono karami, jeśli nie powstrzymają swarliwych żon; po raz ostatni wspomina o siostrach brackich, grożąc im karą za upuszczenie wosku w ogień podczas wytwarzania świec. Wchodząc zatem do cechu, kobieta przyjmowała wszystkie obowiązki, jakie wynikały ze statutu bractwa: uczestnictwo w zgromadzeniach, udział w życiu religijnym i towarzyskim oraz płacenie składek. Większość wzmianek źródłowych dotyczących Sieradza jedynie pośrednio wskazuje na wykonywany zawód i przynależność cechową. W 1580 r. Dorota Cieluchowa, żona Macieja, pozwała krawca Stanisława Durę o 10 grzywien (1 grz. = 48 gr) za kupione u niej sukno. W 1582 r. szlachetna Regina Sławińska, wdowa po burmistrzu Łukaszu Gajku zmarłym dwa lata wcześniej, również handlowała suknem. Michał krawiec zobowiązał się zapłacić jej 18 grz. za nabyte postawy sukna⁷. Nie znamy zawodów ich mężów, najpewniej byli sukiennikami, one zaś handlowały produkowanymi przez nich tkaninami.

⁵ W 1578 r. ławnicy otaksowali rzeczy pozostawione przez Jana Dudka, w tym „płótna lnianego niewybielonego 5 łokci niewieściach – łokieć po 3 grosze; drugie 5 łokci płótna po 3 grosze” (AGAD, KMS, ks. 11, k. 59–v).

⁶ AGAD, Metryka Koronna (dalej MK), ks. 73, k. 74v; ks. 74, s. 665–670.

⁷ AGAD, KMS, ks. 11, k. 203v; ks. 12, k. 81; A. Karpiński, *op. cit.*, s. 49.

Podobnie w innych miastach sprzedają wyrobów rzemieślniczych zajmowały się kobiety⁸. Kiedy Agnieszka Kostrzyńska, żona Stanisława, zobowiązuje się zapłacić 2 grz. do cechu kupców, możemy przyjąć, że jest członkiem wspomnianej korporacji (1534)⁹. Wątpliwości interpretacyjne budzą zapiski o płaceniu przez wdowy pewnych kwot do cechu bez podania jednak przedmiotu zobowiązań. Jadwiga Grzywczyzna w testamencie zapisała 3 grz. dla cechu szewców (1566); Dorota Jankowa, wdowa po szewcu, do tegoż cechu zapłaciła 2 grz. (1586); Małgorzata, wdowa po krawcu Bartłomieju Sikorze, do bractwa krawców wpłaciła 6 grz. (1567); Anna Gomołczyzna, wdowa po Pawle Gomółce, wpłaciła 5 grz. do cechu sukienników (1586); Krystyna Pełczyzna, wdowa po Jakubie, przekazała dla bractwa sukienników część pola za jakieś zobowiązania (1567); wdowa Anna Kotowa, kuśnierka, winna była cechowi kuśnierzy 3,5 grz. (1538)¹⁰. Jak wiadomo, każdy członek cechu płacił kwartalną składkę do kasy cechowej, z której udzielano kredytów, m.in. na zakup surowca. W przypadku powyższego zestawienia nie ma wątpliwości o przynależności cechowej tylko odnośnie do kuśnierki Anny Kotowej i do nieznannej z imienia kotlarki, którą w imieniu cechu kowali pozwał o 2 złp (1 złp = 30 gr) kowal Jakub Neubelane¹¹. W kilku innych przypadkach tytuł wnoszonych przez kobiety opłat został wyraźnie sprecyzowany. Anna Kozłowa, wdowa po Grzegorzcu, zapłaciła za niego do bractwa krawieckiego 5 grz. (1586). Zofię Wypustkową, córkę kupca Wacława, żonę zaś Grzegorza Kani, starsi cechu kupców skwitowali z 3 złp i 10 gr (1594). W testamencie krawiec Paweł Janczi polecił zapłacić żonie Zofii 64 gr do cechu krawieckiego, a czeladnikom krawieckim 3 wiardunki (36 gr)¹². W świetle prawa magdeburskiego wdowy dożywotnio dzierżące majątek po mężu spłacały jego długi. Na zasadzie przeciwstawienia sobie obu typów informacji możemy założyć, że tam, gdzie kobiety występują jako płatniczki zobowiązań do cechu bez żadnego uzasadnienia, przynależą one do cechu.

Warto też podkreślić, że kobiety jako sukcesorki warsztatów rzemieślniczych, wychodząc za mąż, nierzadko przekazywały mężowi swoje nazwisko rodowe albo pośredniczyły przy przejmowaniu nazwiska pierwszego męża przez jej drugiego małżonka. Jest to zjawisko obserwowane we wszystkich miastach¹³.

⁸ A. Karpiński, *op. cit.*, s. 66.

⁹ AGAD, KMS, ks. 4, k. 66v–67; zob. U. Sowina, *Najstarsze sieradzkie testamenty mieszczańskie z początku XVI w. Analiza źródłoznawcza*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1991, R. 39, nr 1, s. 4, 9–11, 14.

¹⁰ AGAD, KMS, ks. 4, k. 163–163v; ks. 8, k. 111–112, 170v–172, 181; ks. 13, k. 17.

¹¹ AGAD, KMS, ks. 7, k. 299v.

¹² AGAD, KMS, ks. 6, k. 280v; ks. 12, k. 244.

¹³ M.J. Mika, *Burmistrzowie poznańscy wieku XVI*, [w:] idem, *Studia nad patrycjatem poznańskim*, Poznań 2006, s. 99–101; J. Wiesiołowski, *Socjotopografia późnośredniowiecznego*

Dwa cechy sieradzkie – płócienników i piwowarów – przyjmowały kobiety i zezwalały im pracować do śmierci bez konieczności ponownego zamążpójścia pod groźbą utraty warsztatu pracy. Płócienniczki, jeśli jednak wyszłyby za mąż, musiały rzemiosła zaniechać¹⁴. Przędzenie było profesją wykonywaną głównie przez kobiety. Nie wymagała ona siły fizycznej, a jedynie zręczności i wprawy. Prządki wełny, lnu, konopi przygotowywały półprodukt do produkcji sukna i płótna. W 1574 r. Eustachy chirurg, Stanisław Frey i Wojciech Szemielek, bedel z urzędu wójtowskiego, sporządzili na życzenie sukcesorki Zofii Czechowej inwentarz dóbr zmarłego sukiennika Feliksa Rygwy. W izbie znajdowały się:

krosno 1 do sukna robienia, kołowroty 4 do wełny przędzenia, koniki 2 do wełny gręplowania, kociołek do farbowania, waszak ze 2 kołami okowanymi, skrzynię starą w sieni, 2 parze gręplów i prasa Czechowej własna do prasowania sukna [we wszystkich cytatach pisownia oryginalna – A. i J.Sz.]¹⁵.

W warsztacie F. Rygwy podejmowano się zatem wszystkich czynności związanych z produkcją sukna, począwszy od przędzenia aż do farbowania. Przynajmniej dwie z nich wykonywane były przez kobiety: przędzenie i prasowanie. Statuty cechów sieradzkich regulowały liczbę czeladników u mistrza. Mistrz mógł mieć jednego czeladnika, prawo do drugiego w pierwszej kolejności nabywali starsi cechu. Na wymienionych czterech kołowrotkach przędły zatem zatrudnione przez F. Rygwę kobiety. Czechowa natomiast była ponadto właścicielką prasy, toteż z pewnością zajmowała się także zawodowo prasowaniem sukna. Można przypuszczać, że nie była to sytuacja odosobniona. Sieradz był w regionie liczącym się ośrodkiem włókiennictwa, pracującym na rynek miejski i odbiorcę z najbliższej okolicy¹⁶.

Możemy się domyślać, że za życia płóciennika Marcina Wysockiego jego żona, szlachcianka Dorota Waliszowska, i córka Jadwiga pomagały mu w prowadzeniu warsztatu. W 1579 r. przekazał bowiem obu paniom dobra ruchome, przede wszystkim „geradam mechanicam ad artificium teletextorum pertinentem [...] globos fillarum [kule do nici, włókna? – A. i J.Sz.] i wszystko, co do płótna tkania należy”¹⁷.

Poznania, Poznań 1997, s. 154; T. Grabarczyk, T. Nowak, *Ludność miasta*, [w:] *Wieluń. Monografia miasta*, t. 1, red. A. Szymczak, Łódź–Wieluń 2011, s. 139.

¹⁴ AGAD, MK, ks. 93, k. 401–404.

¹⁵ W Nowym Mieście Elblągu u płócienników pracowały kobiety jako czeladnicy. Jednak w 1511 r. zabroniono kobietom uprawiania rzemiosła – zob. J. Maik, *Sukiennictwo elbląskie w średniowieczu*, „Acta Archaeologica Lodziensia” 1997, nr 41, s. 42, 73; AGAD, KMS, ks. 10, k. 244.

¹⁶ A. Mączak, *Sukiennictwo wielkopolskie XIV–XVII wiek*, Warszawa 1955, s. 244; M. Bogucka, H. Samsonowicz, *Dzieje miast i mieszczaństwa w Polsce przedrozbiorowej*, Wrocław i in. 1986, s. 441.

¹⁷ AGAD, KMS, ks. 11, k. 103v; A. Karpiński, *op. cit.*, s. 29.

Gerada obejmowała rzeczy przeznaczone do użytku osobistego wniesione przez kobietę w małżeńskiej wyprawie, które dziedziczyły córki. Bartłomiej Groicki, krakowski prawnik, tłumacząc na język polski artykuły prawa magdeburskiego, wyjaśnił, że:

Rzeczy, które zostały po rzemieślniku, a zwłaszcza ku rzemiosłu należące, tedy nie idą na kogo innego, jedno na potomki albo bliższe, a żona do tego nie ma nic, ani to do gierady przysłusze: oprócz tego naczynia, którymby sama żona robiła, tedy to ku gieradzie przysłusze, jako jest tkackie naczynie¹⁸.

Nie ma zatem żadnych wątpliwości co do pracy Doroty Waliszowskiej w warsztacie męża.

Statut piwowarów z 1593 r. przewidywał:

Item wdowa któraby została po mężu swoim [...] będzie piwo warzyć do jej śmierci, wszystkie postęпки brackie zachowując, jednak gdyby się co złego, nierządnego na nią pokazało jawnie, a nie polepszyłaby się, po pierwszym napomnieniu brackim, takowe bractwo traci. A jeśliby szła za drugiego męża, tedy ten połowicę wkupu do Bractwa tego dać powinien będzie, jeżeli chce piwo warzyć¹⁹.

Statut w istocie odebrał swobodę warzenia piwa wszystkim mieszczanom, zapewniając prawo do uprawiania rzemiosła tylko członkom cechu, którymi mogły być kobiety nawet dożywotnio, o ile się dobrze sprawowały. W testamentach mieszczanek sieradzkich wymienia się często ich dłużników za dostarczone beczki piwa. W 1577 r. Anna Tokarska w obecności męża Tomasza zamieszkała w domu odziedziczonym po zmarłym bracie, kowalu Jakubie Ćwiku, zeznała swe wierzytelności, dzięki czemu poznajemy także jej kontrahentów, odbiorców owych beczek z piwem. Włodarz szlachcica Łukasza Wężyka z Widawy winien był jej 28 gr; Niech w Wiechucicach 20 gr; Kozub w Suchej 20 gr i Szlimaczek w Dzigorzewie 26 gr. Jej własnością był kocioł i wszystkie statki do piwnego warzenia, tj. 16 kłód, 5 sądków i 2 słody pszeniczne, w tym jeden już gotowy do warzenia. Jako przedsiębiorcza dama zajmowała się także warzeniem miodu i paleniem gorzałki. Jej własnością było półtorej kłody miodu, dwa garnce miodu praśnego, kociołek do warzenia miodu, garniec z pokrywkami i statkami wszystkimi do palenia gorzałki. Zestaw naczyń, takich jak konew garncowa, półgarniec, kwarta i konewka w półtorej kwarty, dwa półkwartki cynowe, świadczy o detalicznej sprzedaży alkoholu, zatem prawdopodobnie prowadziła także

¹⁸ B. Groicki, *Artykuły prawa majdeburskiego, które zowią Speculum Saxonum*, Kraków 1560, k. 2v („O spadkach”).

¹⁹ Muzeum Narodowe w Krakowie, Biblioteka Czarotoryskich, Teki Pstrokońskiego, rkps 3350, nr 120.

szynkownię w domu. Drugim polem jej aktywności był handel. Asortyment sprzedawanych towarów zdaje się wskazywać, że posiadała także kram lub budę w Sieradzu. Szlachcianka Walentynowa Charłupska nabyła od niej beczkę śledzi za 5 złp, Koziczyna w Widawie dostała 1 złp na zakup łososi („łoszoszem”), w domu została jej jeszcze kłoda niesprzedanych śledzi. Bartosz kuśnierz ze Smoliszkami winni jej byli za 50 kos żelaznych 11,5 złp i 3 gr. Niewątpliwie zajmowała się też hodowlą trzody chlewnej, ponieważ piekarz Jan Wielgi był jej dłużny 1320 gr za 30 wieprzów, zaś Wojciech Boruta 120 gr za cztery wieprze, każdego rachując po 3 złp. W sumie u dłużników miała 46 grz. i 30 gr. Poza tym w domu posiadała gotowych pieniędzy 44 grz. Zeznała ponadto, że ma moździerz swój własny, 105 łokci przędzy, z której 10 łokci dała mężowi na jego potrzeby²⁰. Aż trudno uwierzyć, że wszystkie te prace wykonywała sama z jedną tylko służebną, o której nie zapomniała w testamentie. Zapewne w wielu czynnościach pomagał jej mąż, z zawodu tokarz, który wprowadził się do jej gospodarstwa.

Warzeniem piwa zajmowało się wiele mieszczanek sieradzkich. Piwo spożywano powszechnie w domach, część produkcji można zatem zaliczyć do domowego przetwórstwa. Kiedy jednak w testamentach wspominane są miary typu konew garncowa, półgarncowa, konew trzy kwarty, kwarta i półkwarta, to można śmiało przyjąć, że w tym domu zawodowo zajmowano się także szynkowaniem (1534 – Agnieszka Kostrzyńska, 1592 – Regina Oczkowiczowa, 1592 – Regina Gabrkowa, Katarzyna Jerzykowa gorzałka)²¹. W 1594 r. Elżbieta, żona Marcina Krzęcia, legowała Annie, małżonce krawca Wojciecha Madiski, piwne statki i kocioł. Choć oczywiście otrzymała ten legat jako krewna, nie ulega wątpliwości, że to Anna będzie czyniła z tych darowizn użytek, a nie jej mąż krawiec. O własnej działalności Elżbiety świadczy dług 15 gr wobec niejakiego Grudki, który woził dla niej wodę na piwo. Zostało jej w domu słodu pszenicznego 10 korców, z którego poleciła „piwo uczynić i stype sprawić i wyprawić jaka się godzi”. Piwo od niej brano do Chojnego, Dąbrowy, Biskupic²².

Barbara, żona krawca Stanisława Pierdoska, wielokrotnego rajcy i burmistrza, także uzupełniała domowy budżet warzeniem piwa. W 1579 r. Stanisław pozwał złotnika Krzysztofa Szmida o 1 florena z tytułu należności za beczkę piwa nabytą u jego żony²³. Kupowanie beczek piwa od sąsiadów wynikało również z faktu, że prawo do waru piwa przechodziło rotacyjnie na mieszczan. Zajęcie to było na tyle atrakcyjne finansowo, że przejmowała je szlachta mieszkająca w mieście. W 1566 r. Jan Gajek z żoną Anną sprzedali

²⁰ AGAD, KMS, ks. 11, k. 39–40v; M. Bogucka, H. Samsonowicz, *op. cit.*, s. 451.

²¹ AGAD, KMS, ks. 4, k. 66v–67; ks. 10, k. 200v–201; ks. 13, k. 201v, 213v–214.

²² AGAD, KMS, ks. 13, k. 317–318v.

²³ AGAD, KMS, ks. 12, k. 27v.

szlachcicowi Janowi Sławińskiemu dom i wszystkie *instrumenta* do warzenia piwa i palenia gorzałki za 160 grz.²⁴

Piekarstwem zajmowała się Zofia Bąbolowa, właścicielka majątności, do której mąż Jakub wniósł 30 grz. W 1594 r., dyktując testament, zeznała, że nie ma pieniędzy gotowych ani towaru piekarskiego, tj. zboża i mąki. Zawód jej męża nie został określony, ale ponieważ kupił za własne pieniądze świnie, zajmował się zapewne głównie rolnictwem. Inne jeszcze rozporządzenia Zofii potwierdzają wypiekanie przez nią chleba. Młynarczykowi Janowi była winna 3 złp, zaś Maćkowi Satrze z Brodni 3 złp za pszenicę. Rzemiosło piekarnicze nie przynosiło wielkich zysków, skoro zostawiła – poza wymienionymi zobowiązaniami – 696 gr, tj. 14,5 grz., długów i nie dorobiła się żadnych kosztownych rzeczy „jako srebra, złota, pasów, pasków srebrnych, klejnotów, sukien drogich, czeny, mosiądzowego naczynia, łyżek srebrnych”²⁵.

W 1574 r. Jadwiga Grzankowa z córką Dorotą odziedziczyły dom z ogrodem i wszystkie przyrządy do uprawiania rzemiosła zduńskiego po mężu i ojcu, zdunie Pawle. Trzeba dodać, że najbliżsi krewni Pawła: *honorabilis* ksiądz Paweł Skorupka, Walenty i Hubert byli synami Mikołaja Grzanki, starszego cechu garncarskiego. Jadwiga wkrótce wyszła za mąż za zduna Jana Porzydąbka i to niewątpliwie on korzystał z narzędzi rzemiosła zduńskiego. Taż Jadwiga w 1600 r. otrzymała od rady miejskiej grunt pod wałem na zbudowanie pieca garncarskiego. Zatem jej mąż wypalał cegły, a ona zajęła się garncarstwem. Dostała także zgodę na zbudowanie stajni. Może rozkręciła na tyle interes, że wywoziła garnki poza miasto²⁶.

Domeną kobiet pozostawał często drobny handel. Przekupki i kramarki zaspokajały potrzeby codzienne mieszczan. Miały swoje albo dzierżawione od miasta budy bądź kramy, w których sprzedawały produkty żywnościowe. Taką kramarką była niewątpliwie Łucja Świebodzińska, „*incola siradiensis, Casatrix rerum Cibariorum*” (1594)²⁷. Najpewniej sprzedawała produkty mleczarskie: sery, masło i inne.

O kramarkach wspomina – niezbyt zresztą pochlebnie – artykuł 6 statutu kupców z 1556 r.: „*Si sorores collegii rixaverint, mariti illarum rixantium luent poenam per grossum*”²⁸. Tylko w tym statucie wymienia się kobiety jako należące do cechu obok swoich mężów. Nie wydaje się, by ustawodawca

²⁴ AGAD, KMS, ks. 8, k. 262v.

²⁵ AGAD, KMS, ks. 13, k. 327v–328. A. Karpiński (*op. cit.*, s. 55) wskazuje na znaczny udział wdów jako majstrowych warsztatów piekarniczych oraz kobiet zajmujących się dystrybucją artykułów spożywczych (*ibidem*, s. 73).

²⁶ AGAD, KMS, ks. 10, k. 285; A. Szymczak, *Mieszkańcy Sieradza do końca XVI wieku*, [w:] *Sieradz. Dzieje miasta do 1793 roku*, red. Z. Anusik, Łódź–Sieradz 2014, s. 178–179.

²⁷ AGAD, KMS, ks. 13, k. 330. *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce* (t. 2, red. M. Plezia, Wrocław–Kraków–Warszawa 1959–1969, szp. 219) nie zna wyrazu *casatrix*, wymienia natomiast *caseatrix* – kram z serami, kobieta wyrabiająca i sprzedająca sery.

²⁸ AGAD, Dokumenty pergaminowe, nr 3863.

miał tu na myśli tylko żony kupców, ale raczej równorzędne z nimi członkinie cechu, prowadzące własną działalność handlową. W świetle prawa magdeburskiego mężowie zawsze odpowiadali za czyny żon jako ich prawni opiekunowie, toteż na nich spadała kara 1 gr za zakłócanie zgromadzenia przez swarliwe kobiety.

Tradycyjnie kobiety zajmowały się praniem szat. W 1575 r. Anna Karwana darowała mężowi Janowi Karwani „wysługę pioruczną, którą z pracy swej od ludzi dobrych miała”. Z innych usług świadczonych przez kobiety w Sieradzu wspomnieć można o prowadzeniu kuchni przez niejaką Krystynę w domu Benedykta Wiktorowskiego, kasztelana konarskiego sieradzkiego, czy służbę u szlachcica Piotra Buczka, której podjęła się Jadwiga Lupczyńska, a także służbę u zamożniejszych rzemieślników, np. u rymarza Matysa Gawlika pracowała Małgorzata, siostrzenica szewcowej Doroty Jankowej²⁹.

W testamentach kobiet często wymienia się drobne kwoty pożyczek udzielonych sąsiadom. Co rozumiały, głównie kramarki (wyżej wymieniona A. Tokarska) i piwowarki trudniły się – obok swej zasadniczej profesji – także lichwą. W 1596 r. Katarzyna Masłkowa piwowarka wśród swoich dłużników miała szlachcica Andrzeja Rowińskiego, który pożyczył od niej 30 grz. i nie uiścił procentów za trzy lata, rymarza Jana (10 grz.) i Stanisława Cholewę (9 grz.). Mieszczanki sieradzkie udzielały kredytów w wysokości od 4 do 40 grz. Co ciekawe, wierzycielkami bywały także panny służące u szlachty zamieszkałej w Sieradzu: 18 złp. pożyczyła Zofii Bąbolowej Anna Rozparzanka, służąca Krzysztofa Bykowskiego³⁰. Karpiński zwraca uwagę na duży odsetek kobiet w mieście zajmujących się działalnością kredytowo-lichwiarską. Wśród czynników sprzyjających tego typu aktywności wskazał wyższy dochód, brak wyraźnych zakazów wykonywania tej profesji, mniejsza potrzeba sformalizowanych kwalifikacji oraz zagwarantowane prawem możliwości odzyskania wierzytelności od dłużników³¹. Drobne kupiectwo na ogół dobrze prosperowało dopóty, dopóki odbiorcami produkcji rzemieślniczej i sprowadzanych towarów byli chłopci z okolicznych wsi.

Na co mieszcanki sieradzkie przeznaczały zarobione pieniądze? Pominijmy tu posagi w formie pieniężnej, którymi dysponowali mężowie, zapisując żonom otrzymaną sumę na swych nieruchomościach. W testamentach spotykamy też drobne legaty dla krewniaczek rzędu 1–2 grz., które mogły zostać przeznaczone na osobiste potrzeby. Nie zawsze znamy źródła

²⁹ AGAD, KMS, ks. 10, k. 313–313v; ks. 11, k. 78v; ks. 12, k. 244; ks. 14, k. 110.

³⁰ AGAD, KMS, ks. 10, k. 86v–87; ks. 11, k. 275, 311; ks. 13, k. 8, 327v–328, 330, 409v; ks. 14, k. 62. Zob. też U. Sowina, *op. cit.*, s. 12.

³¹ M. Bogucka, H. Samsonowicz, *op. cit.*, s. 426, 446; U. Łydowska-Sowina, *Ruch kredytowy w późnośredniowiecznym Sieradzu – pożyczki pieniężne*, [w:] *Szkice z dziejów materialnego bytowania społeczeństwa polskiego*, Wrocław i in. 1989, s. 130; A. Karpiński, *op. cit.*, s. 106–110, 133.

pochodzenia pieniędzy w posiadaniu mieszczanek; czasem dysponowały one nawet znacznymi sumami. W 1572 r. Anna Klimkowa złożyła u Wawrzyńca Krzyżanka 80 starych talarów (prawie 2 kg srebra) i 6 złotych florenów węgierskich. Tylko od talarów otrzymywała rocznie 10 złp odsetek (pożyczka na 12,5%)³². Odsetki od kapitału w pełni zaspokajały jej podstawowe potrzeby życiowe, skoro stanowiły ok. 450 trof (1 trofa = dziennie zapotrzebowanie na żywność). Skarb Anny Zabiegaliny, żony kuśnierza Stanisława, w 1591 r. składał się z różnych pieniędzy: czwartaków (monety bitej na Litwie w latach 1565–1569), których wartość po przeliczeniu przez egzekutorów testamentu w monecie polskiej wyniosła 16 grz. i 28 gr, 6 talarów półkopkowych, 6 talarów starych, 1 czerwonego złotego, monety pospolitej złotych 6, czyli razem 1422 gr (938 trof)³³.

Przed wszystkim mieszcżanki inwestowały w gospodarstwo domowe, w testamentach rozróżniano np. bydło zakupione przez męża lub żonę za własne pieniądze. Jeśli miały córki, musiały zgromadzić dla nich wyprawę³⁴. Pomnażały nieruchomości, kupując folwarki i role. W 1577 r. przedmieszczanka Anna Świniarska kupiła folwark za 20 grz., w 1578 r. Katarzyna Kwaśna nabyła 14 składów pola w zapuście za 13 grz.³⁵ Spłacały długi mężów, braci, wykupywały zastawy po ich śmierci. W 1518 r. Anna Mrzygłódowa, siostra zmarłego krawca Jakuba Gniwilka, wykupiła za własne pieniądze pas srebrny, sześć łyżek, patelkę i miski za 5,5 grz. Miała je zatrzymać do osiągnięcia pełnoletniości przez bratanka Wojciecha. W 1577 r. Zofia, żona Klemensa Dudka, za własne pieniądze wykupiła jego zastaw, czyli 40 drobnych knaflików, od Wawrzyńca Krzyżanka³⁶.

Niemal w każdym testamencie znajdują się dyspozycje dotyczące kościołów i dobroczynności. W świetle badań Henryka Samsonowicza mieszcżanie w XV i pierwszej połowie XVI w. przeznaczali na cele dewocyjne 25–40% swego mienia, z tego od $\frac{1}{4}$ do $\frac{1}{3}$ dla ubogich³⁷. Preferencje mieszczanek

³² AGAD, KMS, ks. 10, k. 148v–149. Możliwe, że była spadkobierczynią kupca Klemensa, który miał do odebrania na Śląsku 300 fl. – zob. U. Sowina, *Sieradz. Układ przestrzenny i społeczeństwo miasta w XV–XVI w.*, Warszawa–Sieradz 1991, s. 75.

³³ AGAD, KMS, ks. 13, k. 142. W porównaniu z pewną mieszcżanką lwowską, która u schyłku XVI w. prowadziła transakcje handlowe za 700–800 talarów, są to oczywiście kwoty niewielkie, proporcjonalne do rangi miasta – zob. A. Karpiński, *op. cit.*, s. 71.

³⁴ Wieloletni burmistrz sieradzki Jan Parzygiza w 1541 r. dał swym córkom posagi: Zuzanie w Warcie 10 grz., pas srebrny i 2 talerze cynowe; Jadwidze 11 grz., 3 półmiski, 5 talerzy, kwartę cynową, półmisek, czyli przystawkę cynową; dla najmłodszej Ewy złożył w depozyt radzie miejskiej 10 grz. i zabezpieczył dla niej, gdy za mąż będzie szła: 2 półmiski, 2 krowy, 2 talerze i przystawkę cynową (AGAD, KMS, ks. 4, k. 215v–218).

³⁵ AGAD, KMS, ks. 9, k. 22v; ks. 11, k. 36v.

³⁶ AGAD, KMS, ks. 2, k. 134; ks. 11, k. 31v–32.

³⁷ M. Bogucka, H. Samsonowicz, *op. cit.*, s. 242–243; H. Samsonowicz, *Mieszczkańska dobroczynność prywatna w Polsce późnego średniowiecza*, [w:] *Cultus et cognitio. Studia z dziejów średniowiecznej kultury*, red. S.K. Kuczyński, Warszawa 1976, s. 508–509; U. Sowina, *Najstarsze...*, s. 21–22.

sieradzkich były różne, a miały do wyboru pięć kościołów: parafialny Wszystkich Świętych, kolegiacki św. Trójcy, św. Mikołaja, szpitalny św. Ducha i dominikański św. Stanisława. Małgorzata Dziadulina przeznaczyła tylko dla szpitala 20 grz., 5 korców mąki, 2,5 korca żyta, 3 świnie i krowę (1573). Szlachcianka Jadwiga Wolska, żona młynarza Mikołaja Truskawca, zapisała 20 grz. do wszystkich kościołów sieradzkich, ponadto na jałmużnę dla biednych przekazała wierzytelności w wysokości 13 grz. i 30 gr, które winni odzyskać egzekutorzy testamentu i „obrócić na miłosierne uczynki”. W chwili śmierci miała gotowych pieniędzy 40 grz., z tego połowę przeznaczyła „przyjaciołom bliższym z tytułu miłości a nie spadku” (1573). Wspomniana już A. Tokarska 13 grz. z pieniędzy, które jej byli winni różni odbiorcy za mięso, przeznaczyła na kościoły sieradzkie: 6 grz. do kościoła parafialnego, 3 grz. do szpitala i po jednej grzywnie na poprawę kościoła szpitalnego, do mnichów, do św. Trójcy i do św. Mikołaja (1577). Anna Kozłowa, córka Macieja Jakubasa z Jarocina, przysposobiona przez stryja Stanisława Kozła z Sieradza, niezbyt zamożna, bezdzietna – choć dwukrotnie zamężna – przekazała kościołowi farskiemu na ornat 10 grz., a rodzinie tylko 0,5 grz. (1586)³⁸.

Katarzyna Lupczanka, żona czapnika Marcina Koleńskiego, przeznaczyła swoje srebro, tj. pas srebrny i trzy łyżki srebrne, do mnichów na kielich. Na wieżę kościoła farskiego legowała 2 grz. U ludzi „na schowaniu” miała w sumie 23,5 grz. i 10 gr, w domu na własną potrzebę tylko 2 złp. Ta zapiska w ciekawym świetle ukazuje relacje między małżonkami, skoro żona ukrywała przed mężem pieniądze u krewnych poza domem³⁹.

Zofia Bąbolowa, deklarując brak jakichkolwiek wartościowych rzeczy, uskładała jednak 1,5 grz., które ofiarowała na poprawę kościoła dominikańskiego, gdzie wybrała sobie miejsce pochówku, na który przeznaczyła 4 grz. (1594). Anna Karwanina dała bogaty legat w wysokości 30 grz. do kościoła Wszystkich Świętych. Szpital obdarowała wierzytelnością u Jana rymarza. Z 10 grz. rodzinie przekazała jedną, resztę mieli odzyskać witrycy na szpital⁴⁰. Jeśli się porówna legaty kobiet i mężczyzn dla kościołów sieradzkich, niewątpliwie mieszcanki sieradzkie były hojniejsze od swych mężów.

Stałą pozycją w testamentach była kwota zastrzeżona na godny pochówek. Niepewność losu wobec zagrożeń, jakie niesły zarazy i choroby, oraz lęk przed śmiercią, zwłaszcza gwałtowną, skłaniały mieszcanki sieradzkie do starannego przygotowania się do rozstania z życiem. Kwoty przeznaczone na pogrzeb kształtowały się różnie: od 1 do 9 grz. Małgorzata Dziadulina na swój pogrzeb przeznaczyła 4 grz., a jej datek na szpital wyniósł 20 grz. W większości przypadków jałmużna jest znacznie wyższa od kosztów

³⁸ AGAD, KMS, ks. 10, k. 199, 207v–208; ks. 11, k. 39–40v; ks. 12, k. 244v.

³⁹ AGAD, KMS, ks. 9, k. 391–392.

⁴⁰ AGAD, KMS, ks. 13, k. 327v–328, 409–409v.

pogrzebu. W przypadku dyspozycji wydanych przez K. Lupczankę, żonę wspomnianego czapnika M. Koleńskiego (1589), wiemy nieco więcej na temat tego, jak sobie wyobrażano godny pochówek. Na pogrzeb przeznaczyła ona 2 grz., na trycezję (30 mszy) do kościołów zaś 1 złp. Kazała rozdać ubogim w szpitalu po szelągu, zakupić dla nich łaźnię, beczkę piwa i chleba oraz to, co potrzeba do łaźni. Oprawę uroczystą pogrzebu miało zapewnić szynkowe bractwo, któremu poleciła zapłacić za udział w pogrzebie, ale nie podała kwoty przeznaczonej na ten cel. W statucie tegoż bractwa jest artykuł nakazujący uczestnikom mszy żałobnej złożyć w ofierze 1 obola. Możliwe, że K. Lupczanka sama zebrała pieniądze na ten cel⁴¹.

Mieszczanki sieradzkie wykazywały największą aktywność w obszarach typowych dla kobiet: handel (kramarki, budniczki, przekupki), rzemiosło (przędki, szewcowe, krawcowe, sukienniczki, kuśnierki, kotlarki, piekarki, garncarki, piwowarki), usługi, w czym nie różniły się od mieszkank innych miast w Polsce. Ich kondycja ekonomiczna była niewątpliwie gorsza od mieszkank Krakowa, Poznania, Wrocławia, Warszawy czy Lwowa, o czym świadczą niższe legaty testamentowe.

Na zakończenie – nie kusząc się o żadne generalne podsumowanie roli gospodarczej kobiet w naszym wspaniałym polskim XVI w. – przytoczmy pochwałę świadczącą o docenieniu przez męża znaczenia kobiecej pracy. Wypowiedział ją w 1572 r. kupiec Szymon Kęsy, podkreślając na łożu śmierci zasługi swej żony Jadwigi za jej „cnotliwe posługi, pamiętając że ona wspólnie z nim pracowała dla dobra jego”. Ponieważ nie zdążył oprawić jej posagu, w zamian dał jej dom w rynku i po połowie z dziećmi sołectwo we wsi Męka pod Sieradzem oraz wierzytelności u różnych odbiorców sprowadzonych przez niego towarów w wysokości 421 złp⁴². Czyż nie jest to obraz „Ewy wiecznie zapracowanej”?!

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie

Dokumenty pergaminowe, nr 3863.

Księgi miasta Sieradza, ks. 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14.

Metryka Koronna, ks. 73, 74, 93.

⁴¹ AGAD, KMS, ks. 9, k. 391–392; ks. 10, k. 207v–208; ks. 13, k. 409–409v; AGAD, MK, ks. 73, k. 76v.

⁴² AGAD, KMS, ks. 10, k. 140–142; A. Szymczak, *op. cit.*, s. 148–149.

Muzeum Narodowe w Krakowie

Biblioteka Czartoryskich, Teki Pstrokońskiego, rkps 3350.

Groicki B., *Artykuły prawa majdeburskiego, które zowią Speculum Saxonum*, Kraków 1560.

LITERATURA

Bogucka M., Samsonowicz H., *Dzieje miast i mieszczaństwa w Polsce przedrozbiorowej*, Wrocław i in. 1986.

Goliński M., *Socjotopografia późnośredniowiecznego Wrocławia (przestrzeń – podatnicy – rzemiosło)*, Wrocław 1997.

Grabarczyk T., Nowak T., *Ludność miasta*, [w:] *Wieluń. Monografia miasta*, t. 1, red. A. Szymczak, Łódź–Wieluń 2011, s. 139–161.

Karpiński A., *Kobieta w mieście polskim w drugiej połowie XVI i w XVII wieku*, Warszawa 1995.

Łydowska-Sowina U., *Ruch kredytowy w późnośredniowiecznym Sieradzu – pożyczki pieniężne*, [w:] *Szkice z dziejów materialnego bytowania społeczeństwa polskiego*, Wrocław i in. 1989, s. 119–135.

Maik J., *Sukiennictwo elbląskie w średniowieczu*, „Acta Archaeologica Lodziensia” 1997, nr 41.

Mączak A., *Sukiennictwo wielkopolskie XIV–XVII wiek*, Warszawa 1955.

Mika M.J., *Burmistrzowie poznańscy wieku XVI*, [w:] M.J. Mika, *Studia nad patrycjatem poznańskim*, Poznań 2006, s. 1–62.

Nowakowska W., *Wieczna Ewa. Wizerunek kobiety w malarstwie zachodnioeuropejskim od renesansu do impresjonizmu*, Łódź 1999.

Samsonowicz H., *Mieszczańska dobroczynność prywatna w Polsce późnego średniowiecza*, [w:] *Cultus et cognitio. Studia z dziejów średniowiecznej kultury*, red. S.K. Kuczyński, Warszawa 1976, s. 505–511.

Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce, t. 2, red. M. Plezia, Wrocław–Kraków–Warszawa 1959–1969.

Sowina U., *Najstarsze sieradzkie testamenty mieszczańskie z początku XVI w. Analiza źródłoznawcza*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1991, R. 39, nr 1, s. 3–25.

Sowina U., *Sieradz. Układ przestrzenny i społeczeństwo miasta w XV–XVI w.*, Warszawa–Sieradz 1991.

Szymczak A., *Mieszkańcy Sieradza do końca XVI wieku*, [w:] *Sieradz. Dzieje miasta do 1793 roku*, red. Z. Anusik, Łódź–Sieradz 2014, s. 141–204.

Wiesiołowski J., *Socjotopografia późnośredniowiecznego Poznania*, Poznań 1997.

SUMMARY

Entrepreneurial Eve. The economic activity of townswomen in Sieradz during the 16th century

In Sieradz, a city of medium size, we know the statutes of six fraternities in the years 1547–1593 (collective, drapers, tailors, merchants, linen-drapers and brewers). Statutes of four corporations craft mention of the circumstances, in which women took over temporary management of craft workshops. Women in Sieradz performed typical occupations: trade practices, crafts (spinning, shoemaking, tailoring, drapery, furriery, coppersmithing, baking, pottery, brewing), the services (washing, keeping food in the homes of the nobility living in the city and wealthier craftsmen). Few were engaged in usury. They allocated money on home furnishings, charity, worthy burial. Their economic condition was undoubtedly worse than townswomen of Krakow, Poznan, Wroclaw, Warsaw and Lviv.

KRZYSZTOF CICHON
Katedra Historii Sztuki
Uniwersytetu Łódzkiego

STEREOSELFIE Z MANDRAGORĄ

Fotografia leży przede mną, piszę tylko o tym, co widzę¹. Nie różni się to od aktywności zawodowej historyka sztuki. To ważne, bo z jakichś przepastnie głębokich kulturowych powodów i kompleksów osobisty ton, własna pamięć, własne emocje, w końcu zawsze indywidualna fantazja unieważniają w opinii środowiska znaczenie tego, co się pisze². Podobno prawdziwie naukowy język opisu rzetelnego powinien być oczyszczony z tego rodzaju brewerii. Oczyszczony do kości, czysty i suchy jak wiór³. Tylko fakty. Proszę bardzo.

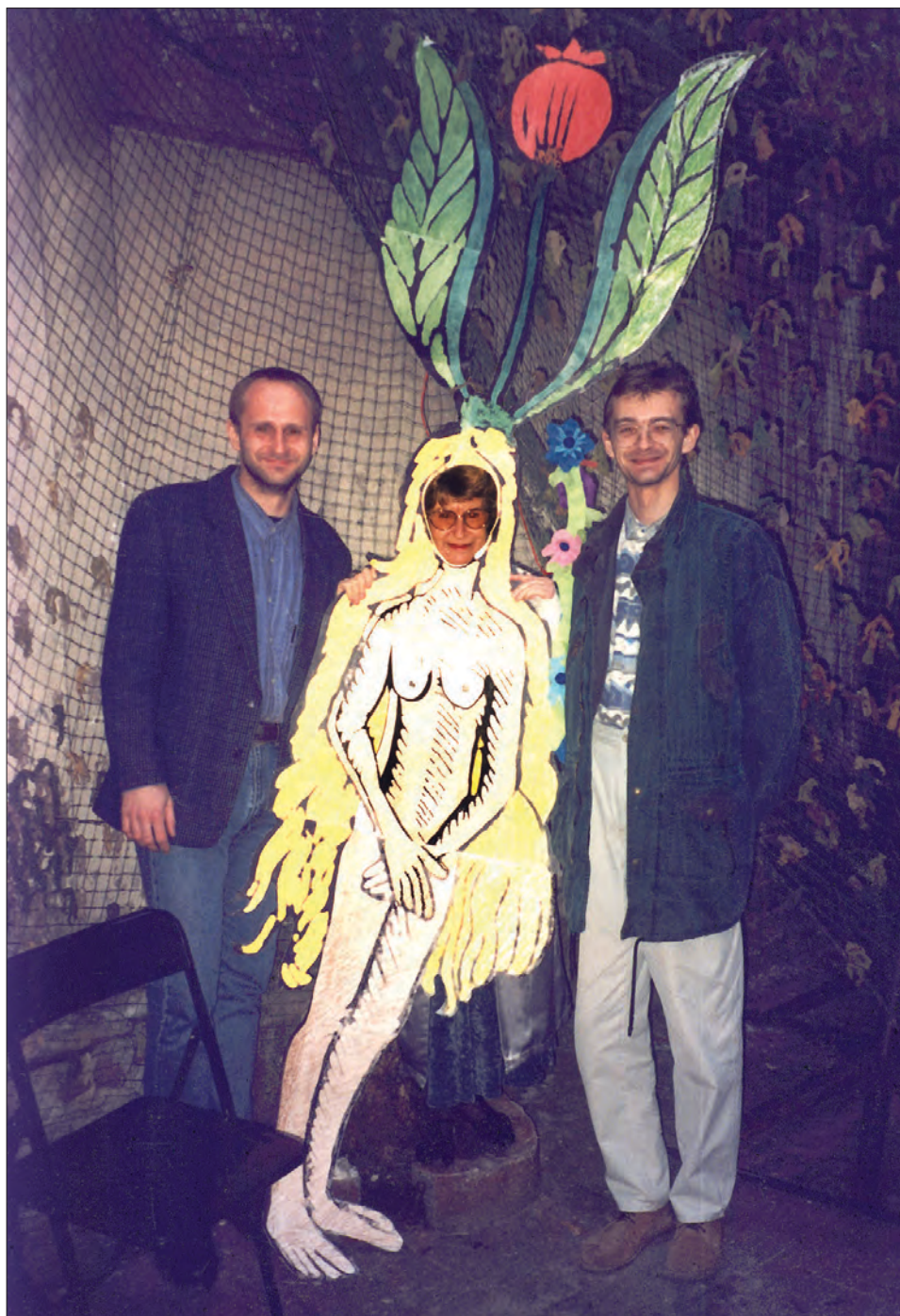
Pani Profesor ma długie, sięgające niemal do kolan jasne włosy, drobne dziewczęce piersi, dłonie złożone w typie *venus pudica*, duże stopy⁴. Do tego

¹ Jest to sytuacja niemal tak wzruszająca (i dla historii sztuki zrozumiała) jak wizerunek św. Łukasza przy sztaludze.

² O środowisko trzeba się martwić, może nie jest aż tak źle jak np. w Krakowie, ale wpływ naukowej działalności człowieka na nasze naturalne środowisko jest już widoczny gołym okiem.

³ „[...] jedyne remedium na »opór języka« widział [Platon] w wysublimowanej »erotyce«, która uzdalnia do bezpośredniego przeżywania piękna, gdyż ono z kolei jest tą wielką ideą, »która najjaśniej błyszczy« i wobec tego najskuteczniej potrafi pociągnąć do ponadzmysłowych dziedzin »istotności«. Doświadczenie piękna posiada centralne znaczenie dla koncepcji anamnezy, czyli poznania przez »odpomnienie«. [...] co do piękna, to świeci ono jasnym blaskiem wraz z innymi istotnościami/Fajdros 250d/.[...] Dla Platona otwiera ona [wizja piękności] tę »przestrzeń« duchową, w której umysł porusza się na podobieństwo boskiego pierwiastka kosmicznego zwanego duszą świata i »pięknie kolistym obiegiem« rozpościera się niejako na wszystkie sfery wszechświata”, cyt. za: E. Wolicka, *Mit – symbol rozwinięty. W kręgu platońskiej hermeneutyki mitów*, Lublin 1989, s. 97.

⁴ To w oczywisty sposób stopy dantejskie. Lekko, mimochodem stawiające *thesis*. Podobnie jak cała postać, przypadkowo utrwalona przy pomocy tępej techniki, pochodząca z czternastowiecznej strofy: „Stała Niewiasta w płaszczu barwy ziela,/Pod którym szata jak żar żywy płonie./Stęsknił się duch mój, że od lat tak wiele/Cudem jej wdzięków nie był oczarowany:/Cudem, co wabi i onieśmiela./Więc gdy mi błysnął kształt jej ukochany,/Przez moc tajemną, która od niej biła,/Dawnej miłości poczułem kajdany./A gdy ujęła mię ta można siła,/Co po raz pierwszy, kiedym był młodziutki/Chłopczyzna, zmoęła mię i zniewoliła [...]” (Dante, *Boska komedia, Czyścić*, XXX, w. 32–42, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1959). Poza



Ryc. 4. Stereoselfie z mandragorą, koniec lat dziewięćdziesiątych XX w.

nie przywiązywałbym wagi. Ważniejsze jest to, że są to stopy jasne, czyste i świetliste. Tak samo jak cała sylwetka Pani Profesor. To najjaśniejsza sylwetka na fotografii z ubiegłego stulecia.

Zdjęcie musiało zostać zrobione dawno, może nawet tak dawno, że wykonano je aparatem fotograficznym, a nie telefonem. Aparatem wyposażonym w słabą lampę błyskową. Bez wątplenia „na dziedzińcu” przy al. Kościuszki 17 w mieście Łodzi⁵. Jedyne stojąca po prawej stronie postać mgr. Wróbla, wybranego osobiście przez Panią Profesor, ma lekkie, jaśniejsze ślady charyzmy w partii sweterka. Reszta zdjęcia jest ciemna. Hildegarda z Bingen poucza, jak mandragora potrafi rozjaśnić nie tylko obraz sytuacji, lecz podobno także osobę od środka. „A jeśli człowiek w swej istocie jest tak rozdarty, że gnębi go smutek i troska, w sercu wciąż czuje pustkę i ból, niech weźmie mandragorę [...]”⁶. Niechaj weźmie mandragorę... łatwo się mówi, gdy człowiek jest przeoryszą w XII w. nad Renem. Pozostaje ufność, że nie tylko mandragora, ale nawet jej lichy, alegoryczny, technicznie zreprodukowany obraz uchwycony *in illo tempore* ma tyle aury, że potrafi, zgodnie z tym, co napisał o takich wyjątkowych chwilach (*kairoi*) Łukasz Ewangelista, dokonać wiele: „W tamtej godzinie wyleczył wielu z chorób, z plag i ze złych duchów i wielu ślepcom dał łaskę widzenia” (Łk 7, 21)⁷.

wszystkim jest to dowód na to, że warto czytać poematy. Dzięki temu można się uwolnić od przymusu robienia kolejnych „wyjątkowych” zdjęć z własnego życia. Poezja jest najstarszą sztuką, w której również pojawiają się jednoznaczne, normatywne „wiersze poleceń” (*command lines*), ale może z powodu przychodzącej z wiekiem łagodności poezja od dawna nie traktuje ich dosłownie. Tylko od kompetencji kulturowych zależy, ile czasu zabierze dokonanie nieuchronnego odkrycia, że wszystkie przeszłe i przyszłe chwile naszej niepowtarzalnej egzystencji zostały opisane w starych wersach. A jeśli nie możemy ich tam znaleźć, to znaczy, że za mało czytamy.

⁵ Trudno dodać cokolwiek więcej o miejscu i okolicznościach powstania tej fotografii. Niewątpliwie ktoś zadał sobie wiele trudu, by pozostały one enigmatyczne. Niewyraźne tło przesłonięte jest dodatkowo siatką maskującą. Skoro nie jest to bal maturalny w PRL-u, w grę wchodzi impreza w Katedrze w pierwszych latach Trzeciej Rzeczypospolitej. Bardzo możliwe, że scena rozgrywa się w narożniku jednego z licznych imaginowanych wtedy (w ramach zajęć i poza nimi) dziedzińców alegorycznych. Ich powstanie było wynikiem szczęśliwej koincydencji posiadania pewnej wiedzy o malowanym podobno już przez Hieronima Boscha Tysiącletnim Królestwie i zakupu przez Katedrę pierwszej kserokopiarki. Dopiero potem, wraz z wprowadzeniem przez kolejnego kierownika wzruszająco nieskutecznych, ale ścisłych procedur zapisywania liczby kserokopii, zaprzestano prób imaginacyjnego (intencjonalnego) połączenia Katedry z Tysiącletnim Królestwem i rozpoczęła się prowadząca w okolice dnia dzisiejszego powolna zamiana wnętrza Katedry w pomieszczenia dydaktyczne używane zgodnie z przeznaczeniem. Przestało być zabawnie (σπουδογέλοιοι/spoudogéloion), powiało nauką. I więcej.

⁶ Hildegardis Bingensis, *Physica. De plantis*, PL 197, 1152.

⁷ Szczególne o ostatnią łaskę – *echarisato blepein* – warto prosić dla historii sztuki i całej humanistyki. Łatwiej będzie znaleźć następną mandragorę.

W półmroku widać niewiele. Widać, że Pani Profesor góruje nad dwoma trabantami. Oni stoją wyprostowani, Ona w diagonalu, lekko po skosie, nie dbale, od niechcenia, a i tak góruje. Przerasta ich o głowę. Ma to „coś”. Tak właśnie wyglądali, ostatni pełni życia i fantazji Kierownicy Katedry na przełomie XX i XXI w. Widać jeszcze spojrzenie. Najbardziej, najintensywniej, najwyraźniej na tej fotografii jest Pani Profesor ubrana w spojrzenie. Tego jest się bardzo trudno nauczyć. Mieć tyle przenikliwości, by można było sobie pozwolić na dowolną sytuację, która po latach i tak nabierze właściwego znaczenia. Pewnie dlatego następni kierujący Katedrą instynktownie unikali zdjęć, nie mówiąc już o zdjęciach z rozpuszczonymi włosami i pierściami na wierzchu w towarzystwie asystentów. Czy ktoś się jeszcze odważy?

GLOSSA I GLOSALIA

Mandragora jest atrybutem bez znaczenia. W gruncie rzeczy niemal zawsze chodzi o wspólny grunt (ὑποκείμενον / *hypokeimenon*, a ostatnio coraz częściej *chora*), a nie o tkwiące w nim i przyciągające uwagę atrybuty. Myszkujemy, grzebiemy, dokopujemy się do czegoś schowanego głębiej niż z natury powierzchniowe, wyrastające ponad niewyraźne otoczenie atrybuty. Skądś wiemy, że to, co „między wierszami”, trzyma w szachu litery i znaki. Przekonanie, że to, czego nie widać, jest mocniejsze, nie opuszcza naszego gatunku co najmniej od kilkunastu tysięcy lat. Pawłowe: „Littera enim occidit, spiritus autem vivificat” (2 Kor 3,6) nie pozostawia wątpliwości, po której stronie lepiej być. Piętrząca katalogi atrybutów ikonografia bez powtarzającej stare banały i truizmy ikonologii traci na znaczeniu, gorzej: *occidit*. Mandragora jest po prostu *antropomorfos* (ἄνθρωπόμορφος)⁸. To wystarcza, by uruchomić ludzką wyobraźnię, najprostszy, mimetyczny mechanizm kultury wykrywający podobieństwa między sobą i czymś jeszcze. Raz uruchomiony będzie działał, dopóki nie uporządkuje wszystkich otaczających go fenomenów na obce i podobne do Ja⁹. Czyli będzie działał tak długo jak nasza świadomość, jednocześnie wytwarzająca i usiłująca się wyodrębnić ze strumienia semiozy. Przerwać ten proces może śmierć, utrata świadomości w wyniku choroby lub któryś z zazwyczaj podszytych religią stanów, jakie najlepiej zbiorowo nazwać buddyjskim *satori*. Wyliczenie okoliczności powstrzymujących rozpoznawanie i odróżnianie uprzytamnia, że

⁸ D. Wittlin, *Mandragora. Eine Arzneipflanze in Antike, Mittelalter und Neuzeit*, Basel 1999, s. 93.

⁹ Arystoteles najstarsze rozpoznanie opartego na rozumie kosmosu w świecie przypisuje Anaksagorasowi, który twierdząc, „że rozum jest obecny zarówno w zwierzętach, jak i w naturze jako przyczyna ładu i porządku, wydał się człowiekiem rozsądnym, w przeciwieństwie do chaotycznie wypowiadających się jego poprzedników”, cyt. za: Arystoteles, *Metafizyka* (984b), tłum. K. Leśniak, Warszawa 1983, s. 14.

w słynnym Cassirerowskim *animal symbolicum* zbyt mało uwagi poświęcamy znaczeniu pierwszego wyrazu. Konieczność poznawania i rozpoznawania nie jest racjonalna, jest instynktowna. Zazwyczaj nie my panujemy nad nią, lecz ona nad nami. Ta „zwierzęca” motoryka procesów poznawczych tłumaczy, dlaczego tak świetnie prosperują technologie informatyczne. Nie jesteśmy w stanie powstrzymać się przed jakąkolwiek okazją dostarczającą skoncentrowanej informacji. Raczej padniemy, niż przestaniemy ją konsumować. Zawsze kupimy jeszcze jeden słownik „wyjaśniający” ikonografię. Ostatnie kilkadziesiąt lat rozwoju cywilizacji europejskiej opiera się na współdziałaniu dwóch umiejętności (*techne*) nastawionych na wydobywanie i gromadzenie informacji¹⁰. „Do istotnych zjawisk nowożytności należy nauka. Równie ważnym rangą zjawiskiem jest technika maszynowa”. Od tego zaczyna Martin Heidegger wyliczenie pięciu „zjawisk nowożytnych”¹¹. Technika maszynowa, „kultura komputerowa” mimo starań Lwa Manovicha (*et consortes*) będzie jednak potrzebowała jeszcze nieco czasu, zanim zastąpi ludzką sztukę tłumaczenia obrazów i rozumienia tego, czym jest wspólny grunt, z jakiego wyrastają. Gorzej z nauką, ta od jakiegoś czasu zachowuje się jak „suweren” i uzurpuje sobie wyłączność na dostarczanie „wiarygodnych informacji” o wszystkim, w tym o obrazach. Dla humanistyki (także dla historii sztuki), wyróżniającej się w nowożytnym pejzażu, kwestia zachowania odrębności od nauki skupionej na wzroście szybkości wydobywania informacji jest kwestią zachowania własnej świadomości. „Technika maszynowa pozostaje do dziś najlepiej widoczną odroślą nowożytnej techniki w jej istocie, która jest identyczna z istotą nowożytnej metafizyki” – dodaje M. Heidegger¹².

Nadarza się okazja, by spróbować pokazać, na czym polega *he hermenteutike techne* (ἡ ἐρμηνευτική τέχνη), sztuka tłumaczenia, pokazywania i naprowadzania na specyficznie ludzki sens płynący wprost z obrazu. Okazja jest wyjątkowa, chodzi też o wyrażenie wdzięczności i szacunku. Mamy więc intencje, mamy obraz i mamy (równie intuicyjne) pojęcie osoby-adresata. Żaden maszynowy algorytm, żadna naukowa, skrupulatna metoda nie poradzi sobie z wywiązaniem się z takiego zadania, bo są one skierowane na tworzenie specyficznego rodzaju wierszy: wierszy poleceń (*command*

¹⁰ Czy, dokładniej mówiąc, opiera się na tych umiejętnościach i właściwym dla nich sposobie rozumowania. „A więc inne [zwierzęta – K.C.] żyją za sprawą wyobraźni i pamięci [...], gdy tymczasem rodzaj ludzki żyje również za sprawą umiejętności i rozumowania (τέχνη καὶ λογισμός)”, w ten sposób Arystoteles zaczyna księgę A *Metafizyki* (980b). Nowożytność (łącznie z post – i neomodernizmem) jest epoką wyróżnioną za sprawą zmiany „umiejętności i rozumowania”.

¹¹ M. Heidegger, *Czas światooobrazu*, [w:] idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Wolicki, Warszawa 1977, s. 129.

¹² *Ibidem*.

line interpreter / interface, CLI). *Command line* to nie jest już tylko sposób interakcji człowiek – maszyna, coraz częściej jest to oparty na procedurach sposób komunikacji międzyludzkiej. Humanistyka (w tym dydaktyka) sama coraz częściej uznaje, że jej celem powinna być produkcja „wierszy poleceń”, a nie wieloznacznego rozumienia sensu, co jest nieporozumieniem. Co najwyżej może i osobę, i jej obraz spłaszyc jak odbitkę.

Przykładem polecenia, które łączy różne elementy w jeden strumień, jest: „Spłaszcz obraz”, znane z programu Photoshop. [...] Cyfrowe kompozytowanie w sposób radykalny zrywa z wcześniejszymi technikami wirtualnych iluzji. [...] problemem nie jest już to, jak stworzyć przekonujące obrazy, ale jak je połączyć. Istotne staje się zatem to, co dzieje się na krawędziach, gdzie łączą się obrazy¹³.

„Cyfrowe kompozytowanie” jako najnowsza maska / nakładka skutecznego działania potrafi podsumować, zamienić na zbiór informacji, zliczyć (z większą lub mniejszą liczbą błędów) „naukowy dorobek”. Skompresować i zapamiętać jako atrybut¹⁴. Nie żartujmy, ludzie są ważni nie z powodu równoważności z „dorobkiem”. Są ważni z powodów, jakie docierają do nas bardzo powoli, kiedy uczestniczymy w zalecanej przez hermeneutykę niespiesznej i nieprostej wędrówce ku spotkaniu. Są ważni, bo szczególnie głęboko spośród pomyślanych rzeczy „odciskają się w duszy” (*παθήματα της ψυχής / pathēmata tes psyches*), jak pisze Arystoteles (*Hermeneutyka* 16). W ten sposób powstają wrażenia (*παθήματα / pathēmata*), które są hipostazą dla różnych odmian „odkrytych” w XX w. w obrazach *Pathosformeln*, kłujących głębiej niż myśl. Bodźców dosięgających tego, co emocjonalne, empatyczne, i wyzwających nasze zachowania. Drogę ku spotkaniu, drogę prowadzącą do zrozumienia trzeba zacząć od rzeczy najłatwiejszych, od odróżnienia na obrazie osoby i maski. Człowieka i mandragory. Proste, a nie da się tego zrobić bez sięgnięcia po przywołaną przez M. Heideggera metafizykę. Koniec metafizyki ogłaszano wielokrotnie.

Za najważniejszą cechę myślenia postmodernistycznego możemy chyba uznać kwestionowanie metafizyki obecności, trzeba tu przede wszystkim wskazać na filozofię Jacques’a Derridy. Filozofia dekonstrukcji Derridy jest uważana za dalszą radykalizację destrukcji metafizyki, którą podjął w swym myśleniu Martin Heidegger¹⁵.

¹³ L. Manovich, *Kompozytowanie*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 537, 544.

¹⁴ Patrz: mandragora.

¹⁵ C. Woźniak, *Okamgnienie. Doświadczenie źródłowe a granice filozofii*, Kraków 2013, s. 13.

Zawsze okazuje się, że:

Postmodernizm można w pewnym sensie pojmować jako kontynuację metafizycznego zapomnienia bycia. Chodzi tutaj o to, że przy całym jego wkładzie w destrukcję metafizyki z jej logocentryzmem postmodernizm uwikłany jest dalej w metafizykę, choćby poprzez to, że musi formułować swe sądy w języku, a język ten jest językiem metafizyki¹⁶.

Nie musi, tym bardziej, jeśli naprawdę zamierza walczyć z logocentryzmem. Po prostu nie potrafi, jak niemal cała tradycja filozoficzna, korzystać z tego, co oferuje obraz. Ogranicza się do dekonstruowania logosu tylko w jednej jego modalności, zapisanego „logosu języka”. Wyróżnić człowieka bez metafizyki potrafią co bardziej bystre telefony. Automatycznie rozpoznają twarz, uchwycą w krawędzie kadru („gdzie łączą się obrazy”) i pozwolą nim dowolnie manipulować. W kilku ruchach można wyprodukować zupełnie inny obraz czy – jak mówi Jean Baudrillard – łudząco podobne do obrazu *simulacrum*¹⁷. Na obrazie można pozamieniać głowy miejscami zupełnie jak na balu u Wolanda. Podobnie jak przed pochłanianiem informacji nie potrafimy się powstrzymać przed tego rodzaju demiurgiczną pokusą. „A gdy pstryknąć jeszcze raz/ znowu mrok ogranie nas”. Skutkiem jest *hybris*, przeciwieństwo charyzmy.

Kategoria „hybris” została wprowadzona przez Arnolda Toynbeeego¹⁸ w jego analizach mechanizmów niebezpieczeństw zagrażających cywilizacjom. Jest to autodestrukcyjna siła zawarta w dążeniu do przekraczania granic swoich możliwości w wyniku wzbicia się w nadmierną wiarę w siebie¹⁹.

Charisma, antyczny termin teologiczny, którego znaczenie możemy umieścić pomiędzy „łaską” a „wdziękiem” (a od opublikowania przez Maxa Webera *Wirtschaft und Gesellschaft* identyfikowany także z „siłą przywódczą” i „mocą autorytetu”), powiązany z czasownikiem *charidzo* („robić coś przyjemnego, obdarzać uczuciem, wyświadczać dobrodziejstwo, okazywać łaskę, wybacząć”), jest nie tylko sensem naszej fotografii, lecz także sensem

¹⁶ *Ibidem*, s. 14–15.

¹⁷ Mandragora i *simulacrum* mandragory. Sposób upodobniania się *simulacrum* do obrazu wyraźnie widać na zdjęciu zrobionym w otworzonym w sierpniu 2015 r. przez Banksy’ego „parku atrakcji” Dismaland w Weston-super-Mare. Przyciągająca jest sama wieloplanowość sceny. W pewien sposób wyjaśnia to atrakcyjność poznawczą również złożonych z wielu warstw-planów alegorii. Nie można w nie wejść i się sfotografować, ale można bez wysiłku dodać do alegorii kolejną warstwę, kolejny uściślający atrybut. Atrakcją jest możliwość znalezienia się „w” kadrze, „pomiędzy”, zaspokajając potrzebę i pozór głębi, nawet puste.

¹⁸ A. Toynbee, *Studium historii*, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 2000.

¹⁹ J. Bartkowski, *Hybris jako patologia charyzmy*, [w:] *Charyzma. Jej funkcja w życiu religijnym, politycznym i społecznym*, red. J. Sieradzan, Białystok 2008, s. 113.

całego tomu. Książka została wydana, by choć w części odwdziaczyć się za różne odmiany charyzmy, jakich doświadczyliśmy ze strony Adresatki. Jeśli odrzucimy takie tłumaczenie intencji, fizycznie nic się nie zmieni. Nie zniknie ani jeden szczegół wypieszczonego aparatu naukowego. Książka nie straci na wadze i powadze, pozostanie równie treściwa i nasycona wysokiej jakości informacjami. Zniknie tylko sens. Pozostanie pytanie o powód, na które nie ma dobrej odpowiedzi: „bo tak się robi”, „bo wypada”, „jest w zwyczaju”, „przyjęło się”, „trzeba i już”? Niezręczna, nieprzyjemna „sytuacja”, jaka pojawi się, gdy tylko uznamy trafność któregoś z tych uzasadnień, dość wyraźnie uświadamia, czym jest ta wypierana przez „technikę maszynową” niechciana, niejasna metafizyka. Uzmysławia, na czym polega osiągalna dla humanistyki zdolność odróżniania tego, czego przecież nie widać, np. prawdziwej osoby (dla Boecjusza: „*persona est naturae rationalibus individua substantia*”²⁰) od pozoru-maski (*persona*, od *personare*). Wzmocnijmy ten szkicowy kontur metafizyki zakreślony na użytek historyków sztuki słowami wyszlifowanymi przez pokolenia adeptów filozofii:

Spośród rozmaitych punktów widzenia szczególnym, istotnie odmiennym od innych, jest punkt widzenia metafizyczny. W praktyce życia codziennego przedmioty jawią się nam na ogół w zbitkach (niewyróżnionych) aspektów, w których akcentujemy i wybieramy to, co w danej sytuacji jest nam potrzebne, co jest związane z naszym działaniem, warunkami i potrzebami życia. [...] Tymczasem w metafizyce nie chodzi o uchwycenie jakiejś szczególnej kategorii czy strony przedmiotów, jakiejś ich roli, nie chodzi też o ich użycie, lecz o uzyskanie wiedzy o każdym przedmiocie w jego istotnych, koniecznych uwarunkowaniach, o uświadomienie sobie sensu tego, że coś istnieje i że my istniejemy. Chodzi o uzyskanie wiedzy i tylko wiedzy o ogóle tego, co jest²¹.

Jest to postawa bardzo podobna do (rzadko artykułowanej) postawy historyka sztuki, który – chociaż nie dysponuje żadną definicją sztuki – jest przekonany, że poprzez to, co robi, uzyskuje wiedzę „o ogóle tego”, co może być sztuką. O ile jednak w metafizyce przeważa stanowisko, że to, co istnieje, jest racjonalne, „[...] w zasadzie intelektualne, opisywalne i dające się wyjaśnić”²², a zaprzeczający temu irracjoniści metafizyczni są w mniejszości, o tyle w badaniach nad sztuką jest chyba odwrotnie. Za sprawą wzmocnionej w romantyzmie tradycji przeważa pogląd, że sztuka jest sferą niemieszczącą się w tym, co racjonalne. Mimo to pokolenia historyków sztuki skrupulatnie

²⁰ A.M. Boecjusz, *Przeciw Eutykszowi i Nestoriuszowi*, tłum. R. Bielak, A. Kijewska, Kęty 2001, XIX, 1–3, s. 70, PL 64, 1345; podobnie w *De persona et duabus naturis*: „osoba jest poszczególną substancją osoby rozumnej” Zob. A.M. Boecjusz, *O pociechach filozofii ksiąg pięcioro oraz traktaty filozoficzne*, tłum. T. Jachimowicz, Poznań 1926, s. 227.

²¹ A.B. Stępień, *Wstęp do filozofii*, Lublin 1978, s. 59–60.

²² *Ibidem*, s. 67.

i szczegółowo „opisują” kolejne dzieła, mimowolnie zamieniając historię sztuki w kolekcjonersko-turystyczne zabytkoznawstwo, oczywiście ważne dla kultury. Sztuka nie potrzebuje słów, natomiast kultura bez komunikatywnego języka marnie sobie radzi. Korzystając z języka i racjonalności jako podstawowych narzędzi poznawczych, historia sztuki zajmuje się wyjaśnianiem i przekładaniem zjawisk sztuki na opisy („teksty kultury”). Warto co jakiś czas sprawdzać, czy takie działanie i samego tłumacza nie odsuwa coraz dalej od tego, co źródłowo jest sztuką (czasem jawnie bimbającą sobie na to, czy kultura ją zrozumie). Sięgnięcie co jakiś czas po perspektywę zbliżoną do metafizyki pozwala poprawić swoją pozycję, ponownie umiejscowić się bliżej tego, co nieracjonalne, a mimo to istniejące.

Historycy sztuki, zwłaszcza ci, którzy bardzo chcą być równocześnie naukowcami, muszą mieć szczególne predyspozycje. Najkrócej da się je opisać w odniesieniu do wczesnych faz rozwoju osobowości. Fascynującą grupą uczęszczających do przedszkoli są „grzeczne dzieci”, które samorzutnie ustawiają się w pary, zachowują bezpieczny dystans wobec sytuacji nowych i niezrozumiałych, a co najmilej – po prostu nie sprawiają kłopotów. Dlaczego tego typu (bezsprzecznie bardzo potrzebne w każdej społeczności) osobowości decydują się potem na badanie sztuki i jej dzikich ekscesów, pozostaje frapującą zagadką figlarnego losu. Obawa przed nienaukowością, potrzeba poprawności, strach przed własną fantazją nie dotyczy oczywiście tylko historyków sztuki. Niestety historia sztuki z dość dużym ociąganiem czyta lektury niezwiązane z nią bezpośrednio. Dlatego przy każdej okazji warto przypomnieć (zerkając w słuszną, okcydentalną stronę świata), że:

w miarę, jak filozofia amerykańska wkraczała w fazę postpozytywistyczną, coraz rzadziej dało się słyszeć o metodzie naukowej oraz rozróżnieniu na naukę i nie-naukę. Sensowność tego rozróżnienia została zakwestionowana w najbardziej wpływowym anglosaskim traktacie filozoficznym ostatniego półwiecza: Kuhnowskiej *Strukturze rewolucji naukowych*, opublikowanym w 1962 [polskie wydanie w tłumaczeniu H. Ostromięckiej ukazało się w 2001 r. – K.C.]. Choć sam Kuhn nie atakował tu bezpośrednio pojęcia „metody naukowej” (czynił to później Paul Feyerabend), to dzięki tej pracy pojęcie to stopniowo popadało w zapomnienie. [...] Z punktu widzenia nie-reprezentacjonistycznego obrazu wiedzy wspólnego Davidsonowi i Deweyowi nie istnieje prosty sposób rekonstrukcji rozróżnienia między nauką a nie-nauką z perspektywy różnic w metodzie. [...] Dewey zgodziłby się również z Davidsonowskim stwierdzeniem, że prawda nie jest pojęciem epistemicznym. Pociąga ono za sobą między innymi uznanie niemożliwości odkrycia ciekawych więzów łączących pojęcie prawdy z pojęciem uzasadnienia. Jedyną więź je spajającą zasadza się na tym, że z tych samych powodów, dla których większość przekonań jest prawdziwa, większość z nich

jest też uzasadniona. Osoba żywiąca dane przekonanie, będąca (inaczej niż dzieci i chorzy psychicznie) pełnoprawnym członkiem swojej wspólnoty, zawsze będzie w stanie uzasadnić większość swoich przekonań, i to w sposób czyniący zadość oczekiwaniom wspólnoty. Nic jednak nie przemawia na korzyść tezy, że przekonania, które potrafi ona uzasadnić najlepiej, są zarazem najprawdopodobniej prawdziwe, zaś przekonania, które potrafi uzasadnić najslabiej, są najprawdopodobniej fałszywe. Fakt, że większość naszych przekonań jest uzasadniona, podobnie do faktu, że większość z nich jest prawdziwa, stanowi po prostu kolejną konsekwencję holistycznego charakteru przypisywania przekonań (*belief-ascription*)²³.

Można żywić przekonanie, że „przypisywanie przekonań” jest źródłem kanonicznej (w swojej apokryficzności) tradycji ikonicznej, którą rozpoczyna przepiękny konterfekt namalowany przez św. Łukasza Ewangelistę. A nawet da się uzasadnić, że poważna (potrafiąca wpłynąć na cudze przekonania) analiza obrazów (niezależnie od rodzaju fizycznego ich nośnika) nie musi co chwila upewniać się, czy jest dostatecznie naukowa. Solidny opis to podstawa. Dobrze, kiedy towarzyszy mu uwaga skierowana na nie zawsze wyraźną intencję.

Wszystko wskazuje na to, że intencją główną dialogów Platońskich, tych zwłaszcza, które przybierają postać wieszczego wtajemniczenia, należy pojmować jako intencję apelującą do zajęcia określonej postawy umysłowej, wyobrażeniowej, emocjonalnej, a także etycznej i estetycznej – takiej postawy, która przysposabia do myślowego oglądania istotności i na koniec – uczestniczenia w Idei Dobra. W ten właśnie ogląd dziedziny istotnościowej mają wprowadzać obrazy-alegorie, przykłady i przypowieści, zwłaszcza zaś mity obrazowo-symboliczne. Przeoczenie tego apelu lub – inaczej mówiąc – performatywu Platońskich dialogów w zasadniczy sposób zubaża ich wymowę i spłaszcza znaczenie, odbiera im bowiem znamię owego niezbędnego „serio” (*spoudaion*), redukując je do literackiej anegdoty, do zabawy słownej (*geloion*), co prawda nie pozbawionej polotu, mistrzowskiej gry antytez, aluzji, ironii i humoru, lecz żartobliwie zdystansowanej do właściwej, istotnej problematyki filozoficznej. [...] warto zaznaczyć, że Platońską sztuką wymowy rządzi przede wszystkim *theoria*, której podporządkowana jest obrazotwórcza *eikasía* i poetycka *fantasía*. Nad sztuką obrazowania pracuje i czuwa czysta myśl (*nóesis*), nie pozwalając na estetyczne zabłąkanie, dowolną grę wyobraźni czy hedoniczne uśpienie świadomości i pamięci w doznawanej estetycznej przyjemności²⁴.

²³ R. Rorty, *Filozofia a nadzieja na lepsze społeczeństwo*, tłum. J. Grygieńć, S. Tokariew, Toruń 2013, s. 90–91, 93–94.

²⁴ E. Wolicka, *Mimetyka i mitologia Platona*, Lublin 1994, s. 97.

REIFIKACJA I FETYSZYZACJA

Jednym z najważniejszych czynników, które budują europejskie odczucie racjonalności, jest proces reifikacji i fetyszyzacji „faktu”, jaki dokonał się w językach nowożytnych wobec źródłowego, opisującego dowolne ludzkie (lub boskie) działanie łacińskiego czasownika *facio, feci, factum*, dodatkowo umocowany przez „literaturę przedmiotu”. Skłonność do dychotomicznego podziału życia (*Lebenswelt* w terminologii zapoczątkowanej przez Edmunda Husserla i Ernsta Cassirera) na fakty i mity oraz przekonanie, że jedna z części ma przewagę wobec drugiej, jest nie do uzasadnienia. Podobnie jak pogląd, że nauka może zajmować się tylko tak rozumianymi faktami. Takie założenia przekreślają możliwość posługiwania się pojęciem symbolu jako czegoś, co tłumaczy działanie. Nietrafne jest opisywanie życia i symbolizującej go sztuki w indukcyjnym szeregu jak rzędu kolejnych kwater na cmentarzu²⁵. Dzięki danej nam łasce komputera da się w sekundę sprawdzić, że we wszystkich 13 tomach słownika historii filozofii zapoczątkowanego przez Joachima Rittersa i wydawanego od 1971 po 2007 r.²⁶ słowo: „fakt” pojawia się trzykrotnie. W hasłach „Recht”, „Rechtstheorie” i po raz trzeci w tytule wymienionej w bibliografii do hasła: „Geschichte” książki polskiej autorki (co nie jest zbyt częste, niestety) Celiny Bobińskiej *Historyk, fakt, metoda*²⁷. Dobrze to pokazuje, jakie znaczenie dla ludzkiej myśli (*mens*) mają fakty (i jak ważne są dla polskich historyków).

W odróżnieniu od przypadkowego atrybutu, takiego jak mandragora, jasność i świetlistość są cechami indeksującymi, pomagającymi wyrazić i zrozumieć intencję. Jest to wyróżniony przez Filona moment „znalezienia łaski” zrozumienia. Potem wystarczy sięgnąć po równie świetlistą teorię iluminacji Augustyna, w której poznanie intelektualne jest najzupełniej racjonalne (choć nie wystarczy do niego *sciencia*) i prowadzi do ujęcia tego, co jest niepodzielne, Jedno (*ĕv/hen*), na gruncie czego jesteśmy w stanie się zrozumieć. Co paradoksalnie (czy lepiej mówiąc: niezrozumiale) pozwala posuwać się w głąb, a równocześnie ku światłu. Pisząc o tym, Augustyn posługuje się zwrotami „być może tak się dzieje” i „jakby w świetle”²⁸.

²⁵ Zob. D. Follesdal, *Husserls Begriff der Lebenswelt*, [w:] *Lebenswelt und Wissenschaft. XXI. Deutscher Kongreß für Philosophie Kolloquienbeiträge*, red. C.F. Gethmann, Hamburg 2010, s. 372–394.

²⁶ *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, t. 1–13, red. J. Ritter, K. Gründer, G. Gabriel, Basel 1971–2007.

²⁷ C. Bobińska, *Historyk, fakt, metoda*, Warszawa 1964.

²⁸ Zob. B. Kälin, *Die Erkenntnislehre des Hl. Augustinus*, Sarnen 1921, s. 60; por. S. Zabielski, *Święty Augustyn i fenomenologia. Historycznofilozoficzna analiza stanowiska Jana Hessena w kwestii intuicji augustyńskiej*, Lublin 2003, s. 56–57.

Być może nie da się lepiej niż światłem opisać, na czym polega zrozumienie. Być może dlatego takie znaczenie przypisujemy zwykłej fotografii.

Światło, jaskrawość zjawiska pozwalającego widzieć, jest wspólnym źródłem *fantasia i fainestai*. Dlaczego dzieje się tak ze stosunkiem znaku i prawdy? Owo „dlaczego” nie pozwala się już rozumieć jako „co to znaczy?”. Jeszcze mniej jako „jakie jest tego znaczenie?”. [...] Dotykamy tutaj granicy, za którą pytanie „co znaczy znaczenie?”, „co chce powiedzieć znaczeniowa intencja?”, traci wszelką ważność²⁹.

Po asterysku przypis tłumacza:

Derrida wykorzystuje tutaj pojemność francuskiego wyrażenia przyimkowego „en vue de” („w celu”, „mając na uwadze”, „mając na względzie”), w którym pobrzmiewa też echo wyrażenia „être en vue” („być widocznym”, „być widzialnym”, zarazem zaś „być blisko”, „zbliżać się”) oraz rzeczownika „la vue” (tutaj: „widok”)³⁰.

Widać po liczbie nawiasów, cudzysłowów, odsyłaczy w tym cytacie, że zbliżamy się do granicy, za którą rozumienie znaczenia rozsypuje się w gąszcz dokładnie gramatycznie określanych słów, a ich pojemność przekreśla szanse na niestracenie z oczu tropionego przez nas sensu. W odróżnieniu od sformalizowanej nauki zrozumienie (szczególnie zrozumienie tego, co ikoniczne, „naoczne”) okazuje się czymś niedającym się przedstawić-opisać w jeden tylko spójny sposób, za pomocą jednego medium, np. mniej lub bardziej uporządkowanego języka. Zrozumienie tego, co widzimy na obrazie, nie daje się „wiernie” zapisać. Bliższe jest *agrapha dogmata*. O obrazach warto mówić, należy dzielić się własnym zrozumieniem, ale niekoniecznie pisać o tym, bo wtedy, chcąc zachować czytelność tekstu i uniknąć ugrzęźnięcia w gąszczu uściślających odsyłaczy, musimy rezygnować z tego, co dla nas istotne, i równocześnie wymuszać (poprzez ciągłe napominanie) uległość wobec formalnych i instytucjonalnych rygorów, np. „nauki”. Zapis formalny, w jakim „nie na miejscu” jest bezpośrednia naiwność pytania „co znaczy znaczenie?” jest zapisem nieprawdziwym wobec jakiegokolwiek obrazu sytuacji. Zapisem niewystarczająco pojemnym dla opisu intencjonalnej sztuki i będącej źródłem intencjonalności osoby.

Jeśli chcemy, po chwili znajdziemy i ślady pomagające zrozumieć, jaka jest rola przypadkowego atrybutu (arbitralnego znaku), czyli maski-przebrania mandragory. Wtedy zamiast martwić się o wyrażalność poprzez słowa łączącego wszystko sensu (ὑποκειμενον/*hypokeimenon*), zajmujemy się tym, co Arystoteles określa jako akcydens (συμβεβηκός/*symbebekes*), ale

²⁹ J. Derrida, *Pismo filozofii*, tłum. B. Banasiak, Kraków 1992, s. 74–75.

³⁰ *Ibidem*.

też atrybut (ὕπαρχοντα/*hyparchonta*). Zagadnienie relacji między akcydensem i atrybutem nie jest proste³¹. Kiedy usiłujemy zrozumieć (domyślić się), co widzimy na obrazie, odpowiedź znajdziemy w dwu różnych obszarach znaczeń, w zależności od tego, czy mandragorę uznamy za atrybut, czy za akcydens przebranej za nią osoby. Ta poprzedzająca rutynowe poszukiwania ikonograficzne decyzja (często nieświadoma) jest jedną z przyczyn dochodzenia do odmiennych wniosków na temat znaczenia danego obrazu. Jest to poziom gry znaczeń bardziej służący rozrywce (χαρούμενο, – γελώντας ἐρμηνευτική τέχνη/*charoumeno-gelontas hermeneutiké techné*), ale też ateizm ważny dla sztuki współczesnej (αστείο ἐρμηνευτική τέχνη/*asteio hermeneutiké techné*) niż dający zrozumienie. A bez odrobiny niepraktycznych, choć niepozbawionych wdzięku (χαριτωμένος/*charitoménos*) ćwiczeń trudno zbliżyć się do jakiegokolwiek sensu.

Zaczynamy od wykopania wzmianki o mandragorze u Arystotelesa³². Pomijamy całą ogromną historię ikonografii alchemicznej i medycznej mandragory. Z żalem, bo kiedy u Alanusa ab Insulis czytamy, że:

Quid, per mandragoras, herbem silicet medicinalem et odoriferam, nisi perfectio virtutum gloriosae virginis [podkreślenie moje – K.C.] intellegitur?³³

Szczerze i intencjonalnie chcemy krzyknąć: ależ tak! Moc działania znaku płynie ze strony osoby (jako desygnatu, ale równocześnie tego znaku wytwórcy i użytkownika). Trudno się nie zgodzić z Richardem z S. Laur.:

Maria Mandragora quia frigida et sicca per virginitatem; opinione et omnium virtutum genere aromatica deo, angelis et hominibus; profundissime radicata per dilectionem [podkreślenie moje – K.C.] et contemplationem in terra stabilitatis aeternae [...]³⁴.

Można tylko żałować, że nie było jeszcze wtedy tak cwanych (smart) aparatów, zdolnych uchwycić wszystkie stworzenia, a nie tylko ludzi zwabionych aurą roztaczaną przez mandragorę. W końcu, gdy u Honoriusza z Autun³⁵ przeczytamy, że czasy mesjańskie nastąpią po tym, jak tkwiąca

³¹ Zob. Arystoteles, *Topiki* 128b, 133b.

³² Arystoteles, *O śnie*, 456b.

³³ Sup. cant. 7, 13, cyt. za: L. Behling, *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Graz 1964, s. 67.

³⁴ De laud. M. 1.13, c. 4, n. 40, cyt. za: *Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie*, red. A. Salzer, Linz 1893, s. 172, s. 67, https://archive.org/stream/diesinnbilderun00salzgoog/diesinnbilderun00salzgoog_djvu.txt (dostęp: 20.04.2016).

³⁵ Honoriusz z Autun, *Expositio in Cantica canticorum IV*, PL 172, 471.

w mroku, ciemna mandragora zostanie pozbawiona swojej diabelskiej głowy, a Oblubieniec (*Sponsus*) takiej pannie bez głowy („mandragora, hoc est, puella sine capite”) da własną jaśniejącą głowę w koronie i uczyni Oblubienicą, czy nie zaczynamy dostrzegać nieco wyraźniej na tej fotografii głowy nie na swoim zwykłym miejscu? Gdybyśmy chcieli to samo powiedzieć w (równie wesołej) manierze jakiejś *ad hoc* wymyślonej antropologii znaku ikonicznego niebojącej się *gender studies*, trzeba by stwierdzić, że patrzymy na fotografię wyjątkowo ostro eksponującą aurę (działanie) skutecznej i lekko szelmowskiej kobiecości, ufnej wobec danej jej empatycznej intuicji. Odwołanie do tradycji maryjnej jest w kulturze europejskiej czynnikiem skutecznie wzmacniającym działanie takiej aury.

W dzisiejszym rozumieniu to, co wspólne i uprzednie wobec całej reszty (*hypokeimenon*), istnieje już tylko jako transakcja międzyosobowa. Dość powszechny, nawet w humanistyce, lęk przed subiektywnością jest wyraźnym symptomem zapomnienia, że łacińskie *subiectum* i greckie *hypokeimenon* to przecież jedno i to samo stare określenie nazywające cały fundament sensownego ludzkiego świata. Jest podstawą, jedynym (*hen*) gruntem, na którym możemy uprawiać kulturę. *Subiectum* to pojęcie zakreślające cały obszar naszej aktywności. Obszar tożsamy z intencjonalnością skierowaną ku sytuacji, w jakiej tkwi druga osoba. To bezinteresowne i niepewne naprężenie się (*in – tentio onis* – naprężenie, natężenie, wysiłek, zamiar, intencja), skierowanie ku innej osobie staje się źródłem poczucia niepełności jakiegokolwiek znaku czy języka, za jakim się ona ukrywa. I źródłem intuicji, że to, co ukryte, może być ważniejsze od tego, co widoczne. Musi to być jedna ze starszych intuicji symbolicznych. Jest starsza niż neolityczne rozróżnienie między tymi, którzy wolą pielęgnować i hodować swój dorobek, i tymi, którzy nie mogą przestać polować na sens. Tylko wykorzystując (nadwątlony, ale wciąż masywny) autorytet metafizyki, subiektywność (*subiectum*) może odzyskać swoje konstrukcyjne i fundamentalne, greckie znaczenie. U M. Heideggera możemy znaleźć pierwotną istotę *hypokeimenonu*:

Słowo *subiectum* trzeba nam oczywiście rozumieć jako przekład greckiego ὑποκειμενον. Nazywa się tak to, co leży-pierwsze [das Vor-liegende] i co jako podłoże gromadzi na sobie wszystko³⁶.

Możemy też odnaleźć związek pojęcia z obrazem: „Jest to jeden i ten sam proces: że świat staje się obrazem i że człowiek staje się pośród bytu *subiectum*”³⁷. Taki nowożytny świat-obraz zachowuje akcydens niedostępny dla kalkulacyjnej racjonalności:

³⁶ M. Heidegger, *op. cit.*, s. 141.

³⁷ *Ibidem*, s. 145.

[...] gdy tylko ogromność w planowaniu, kalkulacji, organizowaniu i zabezpieczaniu obraca się nagle z tego, co ilościowe, w osobną jakość – wówczas ogrom oraz to, co na pozór jest całkowicie i w każdej chwili podatne rachunkowi, staje się nie do obrachowania właśnie wskutek tego przeskoku. Jest to niewidoczny cień, który wszędzie pada na wszystkie rzeczy, gdy człowiek stał się subiectum, świat zaś obrazem. Cieniem tym świat nowożytny sam kładzie się w przestrzeń niedostępną przedstawieniu i w ten sposób używa temu, co jest nie do obrachowania, swoistej określoności i niepowtarzalności dziejowej³⁸.

I dalej w dopiskach:

W potocznym mniemaniu cień jest zaledwie brakiem światła, jeśli nie wręcz jego zaprzeczeniem. Naprawdę zaś cień jest jawnym, a jednak nieprzenikalnym świadectwem skrytego świecenia. Zgodnie z takim pojęciem cienia, tego, co nie do obrachowania, doświadczamy jako czegoś, co wymyka się przedstawianiu, a przecież jest w bycie powszechnie jawne i wskazuje na bycie skryte³⁹.

Po raz kolejny, krążąc dookoła, znaleźliśmy się przy motywie światła, stawania w świetle, ujawniania się sensu⁴⁰.

Gdybyśmy chcieli jeszcze dalej ćwiczyć, następne kółka kręcić (w ramach σχολή/*otium*, którego znaczenie doskonale opisał Jacek Woźniakowski⁴¹), wystarczy podążać za motywem, znaleźć coś podobnego (np. coś opartego o roślinną metaforę) i najlepiej aktualnego, odnoszącego się do naszego tu i teraz.

Kanadyjczyk nie zgadza się jednak z weberowską koncepcją „odczarowania świata”, według której nastąpił rozkład wizji kosmosu jako nadającego ludzkiemu życiu ład oraz nastąpiło odwołanie duchowych horyzontów ludzkości. W *Nowoczesnych imaginariach społecznych* Taylor używa wyrażenia „wielkie wykorzenienie” oznaczającego redukcję ram pojęciowych dla życia społecznego Zachodu. Ten projekt miał charakter gruntownie wykorzeniający z samej racji przyjętego przezeń trybu lub sposobu działania: zdyscyplinowanego przekształcania zachowań i form społecznych poprzez obiektywizację i instrumentalne działanie⁴².

³⁸ *Ibidem*, s. 148.

³⁹ *Ibidem*, s. 166.

⁴⁰ Na temat dającego się w samej nazwie wypatrzyć pokrewieństwa pomiędzy istnieniem a światłem zob. K. Cichoń, *Wirkliche Existenz?*, [w:] *Vom „Trogloodytenland” ins Reich der Scheherazade. Archäologie, Kunst und Religion zwischen Okzident und Orient. Festschrift für Piotr O. Scholz zum 70. Geburtstag*, red. M. Długosz, Berlin 2014, s. 382–383.

⁴¹ J. Woźniakowski, *Kryzys powagi i kryzys zabawy*, [w:] *Kryzysy w sztuce*, red. E. Karwowska, Warszawa 1988, s. 273–292.

⁴² Ch. Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, tłum. A. Puchejda, K. Szymaniak, Kraków 2010, s. 89, cyt. za: A. Kaczmarek, *Nowoczesna autentyczność. Charles Taylor wobec dylematów współczesności*, Poznań 2011, s. 130.

Rozwijanie wątku podobieństwa postulatów komunitarianizmu do przyciągającego (i pociągającego) sposobu działania aury mandragory byłoby zbyt dosłowną ilustracją tezy o bezwiednym działaniu wyobraźni, skoro jednak przy okazji bliskiego mandragorze „wykorzenia” niespodziewanie dotarliśmy w pobliże takich pojęć jak: „imaginaria społeczne”, „rozkład wizji”, „dyscyplinowanie”, to trudno nie poświęcić akapitu na kontekst społeczny.

Gdyby świat uniwersytetu nie był światem wciąż dyscyplinowanym przez mugoli, warto by nawet pod lekkim przymusem skłaniać każdego odpowiedzialnego za Katedrę Historii Sztuki, by zaczynał swoje rządy od fotografii w przebraniu mandragory. W końcu to potężne magiczne ziele i może osłoniłoby Katedrę przed zawzięcie tępiącą subiektywność (i tym samym szkodzącą myśleniu) weberowską biurokracją z jej ślepą wiarą w powszechność odczarowania świata (*Entzauberung der Welt*). Chyba najwyższa pora rozważyć, czy katedry Uniwersytetu (dla łaski myślenia) nie powinny oprócz nauki uprawiać (na uboczu, na parapecie) choć jednej mandragory.

Tym, którzy lekceważą takie na nic niezwracające uwagi (po prostu donikąd nieprowadzące, niestrategiczne) kręcenie się wzdłuż śladu po przypadkowym i nie całkiem poważnym motywie, można tylko zacytować Hansa-Georga Gadamera:

Krąg nie ma więc formalnej natury, nie jest ani subiektywny, ani obiektywny, lecz opisuje rozumienie jako wspólną grę ruchu tradycji i ruchu obserwatora⁴³. [...] ktoś, kto całość rzeczywistości potrafi ująć jako zamknięty krąg sensu, krąg (*Zirkel*), w którym się wszystko wypełnia, będzie mówił o komedii i tragedii samego życia. Przypadki, w których rzeczywistość zostaje zrozumiana jako gra, ukazują, czym jest rzeczywistość gry, którą zwijemy grą sztuki⁴⁴.

Warto się dać nieźle skołować, o ile skutkiem może okazać się łaska pisania o sztuce w sposób dosięgający komedii i tragedii samego życia. Koło jako figura myśli, wygładzony znak sapiencjalnej refleksji najwyraźniej przemienia jeden ruch w inny, jedno działanie w drugie. Czasem trudno to odróżnić od magii. Koło jest – nawet nie z natury, a z kształtu, formy – sofistyczną ambiwalencją.

„Najdziwniejsze zaś jest współistnienie przeciwieństw jednych obok drugich. A właśnie koło składa się z tego rodzaju [przeciwieństw]. [...] po prostu bowiem powstaje z poruszającego się i trwającego, których własności

⁴³ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004, s. 403.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 173.

są wzajemnie sobie przeciwstawne. Najpierw więc, w jakiś sposób linii, która obejmuje koło [...] przysługują własności przeciwne, [a mianowicie] wklęsłość i wypukłość. [...] Na tym polega więc jedna z osobliwości, gdy idzie o koło, druga zaś na tym, że [w ruchu kołowym] są jednocześnie ruchy przeciwstawne, [koło] bowiem porusza się jednocześnie w przód i wstecz” [*Mechanika*, 847b–848a]. Krótko mówiąc, jest koło samo przez się pewną rzeczywistością logiczną, swoistym argumentem sofistycznym⁴⁵.

Humanistyka dla ukierunkowanej na technologiczny progres cywilizacji jest kłopotliwym dziedzictwem, bo kręci się „bez sensu” ciągle koło tego samego. Dopóki kręci się wokół godnych uwagi osób, wszystko jest na swoim miejscu. W odróżnieniu od np. szybko się rozwijającej (naukowej już w samej nazwie) antropologii, humanistyka ma znaczenie (i niestety również obowiązki, których ze względu na ich osobowy, „osobisty” charakter nie może porzucić) terapeutyczne. Podobne do tego, jakie przypisuje się sztuce trzeźwego myślenia.

[...] zasadniczy cel filozofii Wittgensteina jest terapeutyczny [podkreślenie w oryginale – K.C.] – by użyć słowa, którym on sam się posługuje w charakterystyce metody swojej późnej filozofii⁴⁶.

Humanistyka jest nieproduktywna, usiłując możliwie logicznie (analogicznie) za pomocą figur słów przedstawić i opisać przeciwstawne porządki: komedii i tragedii życia. W dodatku starając się nie wyjść z roli żywego terapeuty. Nie zapędzić się w dyscyplinujących (formalnych i logicznych) rygorach pisma tak, by samemu zmienić się w *farmakon*:

zewnątrzny, czyli obcy: żywemu jestestwu, które jest tutaj – właśnie z wnętrza, logosowi jako zoon, który zamierza on [tj. *farmakon*] ochraniać czy uzupełniać⁴⁷.

Być może „technika maszynowa” i „nowożytna nauka” mogą działać jak „zabójczo skuteczny” *farmakon*. Humanistyka powinna starać się wykonywać te same gesty, tak by nie rozerwać poczucia równości wobec obrotów losu. Budować, wzmacniać empatię wspólnoty *zoon*, terapeuty i uskarżającego się na *pathe* pacjenta. Przez to wyraża się jej skuteczność. Zanim ruszymy dalej w ślad za biegnącym po łuku motywem (*kinetes*), postawmy

⁴⁵ Cyt. za: P. Vidal-Naquet, *Czarny łowca. Formy myśli i formy życia społecznego w świecie greckim*, tłum. M. Węcowski i in., Warszawa 2003, s. 329.

⁴⁶ Cyt. za: A. Crary, *Wprowadzenie*, [w:] *Wittgenstein – nowe spojrzenie*, red. A. Crary, R. Read, tłum. P. Dehnel, Wrocław 2009, s. 12.

⁴⁷ Cyt. za: J. Derrida, *op. cit.*, s. 48.

jeszcze retoryczne pytanie: czy przypadkiem mandragorze nie przypisywano działania terapeutycznego?

W tej pogoni za śladami (*topoi*)⁴⁸ akcent postawiony na z logosu pochodzącą logikę (*ratio*) jest punktem ważnym. W nim rozchodzą się dwie tradycje. Jedna, częściej przywoływana, lubi się przedstawiać jako modna, obyta, zwolenniczka „luzowania humanistyki”⁴⁹. Jest to tradycja wygadana, bystra, żywa i dość płytka. Nie sięga dalej niż do derridiańskiej lektury Georga Hegla⁵⁰. Druga to *humanitas*, co tu kryć, wygląda jak własna ciotka. Zawsze wystrojona w tę samą, niezgrabną, burą garsonkę-togę. Zapatrzona w przeszłość. W dodatku odwołująca się do pojęcia cnoty⁵¹ i mówiąca o znaczeniu „tradycji mądrościowej”, wyrażającej się m.in. w „afirmacji” zwykłego życia, a nie sztuki (*ordinary life*, Ch. Taylor).

W takich miejscach, na rozdrożu, wobec dwóch postaci wypowiadających różne sądy, trzeba być szczególnie ostrożnym. Nikt, nawet sama nauka, nie zagwarantuje, że te dwie tak odmienne kobiece alegorie nie okażą się hipostazami tego samego. Podobnie jak nie dowiemy się, czy z pewnej (odpowiednio oddalonej, długiej jak ludzkie życie) perspektywy proste linie na wykresach unaoczniających stały postęp nie okażą się fragmentami ogromnego, wielokroć większego niż nasz aktualny horyzont koła życia. Taki stan ostrożności, podejrzenia, że może być inaczej, niż jest, w tradycji hermeneutycznej określało słowo *hypónoia* (υποόνοια). Z czasem zastąpiło je słowo *allegoria*. Obydwa mają związek z sytuacją wzmożonej czujności, natężeniem uwagi i przez to także z obrazem. Zarówno *hypónoia*, jak i *allegoria* oraz cały proces ich odczytywania – alegoreza – są pojęciami manifestującymi się co najmniej w takim samym stopniu przez obrazy, jak przez słowo i pismo. I tu pojawia się wspomniany już problem i mankament skupionych na tekstach historii idei i historii filozofii. Słabo radzą sobie one z tym, co jest obrazem, z jego wieloznacznością, niezwiniełą do znaku podlegającego już formalnym regułom języka (w tym logiki)⁵².

Na rozdrożu, w podejrzenie wyglądającej sytuacji przydaje się inteligencja. Wyłanianie znaczenia (alegreza) jest w historii sztuki opisywane jako proces przebiegający w gruncie rzeczy pod kontrolą rozumu, w pełni racjonalny i kontrolowalny, w odróżnieniu od mniej zrozumiałego symbolu.

⁴⁸ Zob. *ibidem*, s. 49.

⁴⁹ Zob. Ch. Taylor, *op. cit.*, s. 30.

⁵⁰ J. Derrida, *op. cit.*, s. 84.

⁵¹ E. Wolicka, *Humanitas – zapomniana cnota humanistyki*, „Więź” 2001, nr 1, s. 24–39.

⁵² Historycznie przyczyniła się do tego reformacja. Przekonanie Marcina Lutra, że: „Pismo samo się interpretuje/Scriptura sui ipsius interpres” stało się fundamentem ikonoklastycznej postawy nowożytnego Zachodu. Po epoce obrazowej hermeneutyki alegorycznej wraz z początkiem nowożytności Zachód formował się, opierając się na zaufaniu do tego, co spisane, od Biblii po prawo i procedury technologiczne.

Tymczasem opisy podobnego momentu niepewności i wypatrywania, jakie znaczenie wyłoni się z sytuacji, w tradycji filozoficznej są o wiele intensywniejsze i chyba bliższe prawdzie. Trzeba znaleźć w sobie trochę odwagi i ufności, by w takiej kryzysowej chwili, kiedy spójna dotąd linia znaczeń nagle się rozdziela, rozmywa, rwie, ślad się zwielokrotnia i nie wystarczy już podążać wzrokiem – jak przy lekturze – za utrwalonymi zgodnie z regułami języka czytelnymi *topoi*, nie stracić głowy, nie zniechęcić się. Nie można się zatrzymać, tracąc tym samym sens z oczu, tylko – nie przerywając ruchu interpretacji – zdecydować się nawet na skok do króliczej nory. Po drugiej stronie może nagle okazać się, że kręcimy się jak Jurij Gagarin na trenażerze w czasie *schole* w Gwiezdnym Miasteczku⁵³, we wszystkich wymiarach, w jakich poruszają się motywy. To nie jest sytuacja przyjemna.

Współczesność trwogi trzyma okamgnienie, w postaci którego jest ona – i tylko ona – możliwa, w gotowości do skoku [podkreślenie w oryginale – K.C.] (*auf dem Sprung*)⁵⁴.

Do absorbującej dezorientacji poznawczej i oszołomienia, jakie jest udziałem każdego, kto ogląda wirujący obraz z kalejdoskopu, dochodzi niemiłe poczucie wyobcowania. Opuszczamy wspólne ramy, wychodzimy za bramę, dobrze wyczuwalny *hypokeimenon* ustępuje doświadczeniu przeszerzeni poza granicami konwencjonalnej *urbanitas*. Kończą się podpowiedzi płynące ze znajomości kodów i systemów komunikacji w obrębie kultury. Trzeba radzić sobie samemu. Z każdym kolejnym krokiem coraz wyraźniejszy staje się fakt, że uczestniczymy w czymś niezrozumiałym, niemieszczącym się w przyjętych schematach postępowania. Rozstrzyganie o sensie to nie jest coś, o czym da się zabawnie poinformować znajomych na Twitterze. Najkrócej można kryzys towarzyszący zagubieniu wyobrażenia poznawczego (motywu) nazwać sytuacją ciemną, apofatyczną. Są to sytuacje, do jakich należy podchodzić z nieufnością, nawet obawą, ale zarazem są to miejsca, w których znajduje się łaskę zrozumienia w sposób właściwy ludziom. „Egzystencja może jednak w okamgnieniu, a często właśnie tylko na »okamgnienie« zawładnąć dniem powszednim, choć nigdy – wymazać go”⁵⁵.

Heidegger pisze o takim granicznym doświadczeniu jak o doświadczeniu ekstatycznym, czyli czymś, w czym Ja wydostaje się poza siebie⁵⁶. Gdyby nie religijny kontekst, można by przywołać termin Rudolfa Otta:

⁵³ Na temat ikonografii J. Gagarina zob.: K. Cichoń, *Gagarin Jurij, ikonografia*, [w:] *Encyklopedia „Białych Plam”*, t. 19: *Suplement*, red. H. Kiereś, Radom 2005, s. 105–106.

⁵⁴ M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004, s. 482; por. C. Woźniak, *op. cit.*, s. 113.

⁵⁵ M. Heidegger, *Bycie...*, s. 520; por. C. Woźniak, *op. cit.*, s. 114.

⁵⁶ Zob. M. Heidegger, *Bycie...*, s. 474; por. C. Woźniak, *op. cit.*, s. 114.

numinosum. Najciekawsza jest obecność słów jawnie sugerujących, że w tym granicznym odczuciu ważna jest obrazowość, ikonizacja. U M. Heideggera pojawia się pojęcie okamgnienia. Wybiegająco-powtarzające okamgnienie (*der vorlaufend-wiederholende Augenblick*) jest temporalnością *Dasein*, właściwą dla niego współczesnością (*Gegen-wart*, czyli naprzeciw-wyczekiwaniem)⁵⁷. „Wybiegająco-powtarzająca struktura jawnie przypomina ruchy koła”. Podobnym zwrotem posłużył się E. Cassirer, pisząc o „bogach chwili” (*Augenblickgötter*) jako specyficznym *modi* percepcji właściwej dla archaicznego myślenia magicznego⁵⁸.

Przestaje mieć znaczenie, czy w ruchu interpretacji wyglądamy śmiesznie. Koncentrujemy się tylko na tym, by obroty rzeczy, jakie widzimy przed sobą, nie wzięły góry, nie zdezorientowały nas zupełnie. Tego typu sytuacja przygotowuje do swobodnych podróży w każdej bezładnej przestrzeni poza kulturą (*chora*, już nie *hyperkeimenon*). Czasem trzeba kręcić się zupełnie jak koło Arystotelesa, jednocześnie w dwóch kierunkach, śledzić to, co wypukłe i wklęsłe, szukać cech przeciwstawnych do tych, których planowaliśmy szukać. Ruch tego samego motywu w ikonografii może być przeciwstawny do ruchu tego samego motywu w tekstach. Na poziomie opisu percepcji najdokładniej zajmował się tym zjawiskiem E. Cassirer.

Dla pierwotnego, naiwnego obrazu rzeczywistości pojęcie rzeczy nie zawiera tak naprawdę żadnej zagadki czy trudności. Myśl nie musi docierać do rzeczy stopniowo i przez skomplikowane wnioskowania; ale opamiętuje je bezpośrednio i może uchwycić je tak, jak nasze cielesne organy dotyku chwytają cielesny obiekt. Ale to naiwne przeświadczenie szybko ulega zachwianiu. Wrażenie obiektu i sam obiekt [wszystkie podkreślenia w oryginale – K.C.] rozchodzą się; miejsce identyczności zajmuje relacja reprezentacji. Cała nasza wiedza, jakkolwiek pełna by nie była, nigdy nie dostarcza nam przedmiotów samych, a tylko ich znaki i wzajemne odniesienia. [...] to wszystko, co jest znane, to wszystko, co da się poznać, stoi w szczególnej opozycji wobec absolutnego bytu przedmiotu. Ta sama podstawa, która upewnia nas o istnieniu rzeczy, wyciska na nich piętno niepojmowalności. Wszelki sceptycyzm i wszelki mistycyzm są zgodne w tym jednym punkcie. Obojętnie, jak wielu nowych relacji „zjawisk” nauczyłyby nas naukowe doświadczenie, prawdziwe przedmioty wydają się nie tyle odsłonięte, co raczej coraz głębiej ukryte⁵⁹.

⁵⁷ Zob. C. Woźniak, *op. cit.*, s. 113.

⁵⁸ E. Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, t. 2: *Mythical Thought*, tłum. R. Manheim, New Haven 1955, s. 60.

⁵⁹ E. Cassirer, *Substancja i funkcja. Badania nad podstawowymi problemami krytyki poznania*, tłum. P. Parszutowicz, Kęty 2008, s. 299.

Rzeczywiście wygląda to tak, jakby rygory i reguły percepcji zostały na moment zluźowane (*aufgehoben*), uniesione i to, co do tej pory trzymały w karchach, zachowuje się, jak chce, odsłaniając „zmysłową przestrzeń oglądu”⁶⁰. Taki moment, takie rozpoznanie szczególnego wykroczenia przeciw porządkowi, nonsensu może być i często jest manifestacją tego, czym jest sztuka: wzbogaceniem porządku życia o coś, czego wcześniej nie potrafiliśmy sobie wyobrazić.

Długa i kręta granica między ikonografią a hermeneutyką jest, w odróżnieniu od np. granicy między ikonografią a antropologią wizualną, niemal bezludna i wciąż słabo rozpoznana. Dla historii sztuki pojęcie i użycie koła hermeneutycznego nie jest czymś codziennym. Po drugiej stronie granicy, na terenie hermeneutyki filozoficznej, a także nurtów chcących zakwestionować i „zluźować” jej „dogmaty”, „kolistość” interpretacji i rozumienia jest oczywiście „metaforą sensotwórczą”⁶¹, ale rzadko funkcje „kierunkowskazów” prowadzących w stronę pełni sensu sprawuje to, co należy do ikonicznej warstwy rzeczywistości⁶².

Na jednym przykładzie spróbujemy pokazać, do czego może służyć równoczesne obrazowe i tekstowe śledzenie motywu. Zaczniemy od lektury uwagi J. Derridy odnoszącej się do Hegłowskiego pojęcia *Aufhebung*, opisującego ruch, który związany jest ze znakiem, z „procesem znaku”, jak pisze J. Derrida.

Proces znaku jest pewnym *Aufhebung*. Toteż: „Ogląd, jako będący bezpośrednio przede wszystkim czymś danym (*ein Gegebenes*) i przestrzennym (*ein Räumliches*), otrzymuje, o ile jest wykorzystywany jako znak, takie istotne określenie, że istnieje tylko jako zniesiony [*aufgehobene*: czyli zarazem wzniesiony i zniesiony, mówmy odtąd „zluźowany” w sensie, w jakim można zarazem awansować i zostać zwolnionym ze swych funkcji, zastąpionym dzięki pewnego rodzaju promocji przez kogoś, kto objął sukcesję i nas zluźował]. Tą jego negatywnością jest inteligencja” (*Encyklopedia*, §459).

Inteligencja jest zatem nazwą tej władzy, która wytwarza znak, negując zmysłową przestrzeń oglądu. Jest ona zluźowaniem przestrzennego oglądu. Jak to Hegel pokazuje gdzie indziej, zluźowaniem (*Aufhebung*) przestrzeni jest czas. Jest on prawdą tego, co sam neguje – przestrzeń w ruchu luzowania. Prawdą czy też teleologiczną istotą znaku jako luzowania zmysłowej przestrzeni oglądu będzie tutaj znak jako czas, znak w żywiole

⁶⁰ J. Derrida, *op. cit.*, s. 84.

⁶¹ P. Bytniewski, *Koło hermeneutyczne*, [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. 4: *Go-Iq*, red. A. Maryniarczyk, Lublin 2003, s. 391.

⁶² *Ibidem*.

czasowania. Potwierdza to dalszy ciąg paragrafu: „Tą jego negatywnością jest inteligencja. W ten sposób prawdziwą postacią oglądu, który jest znakiem, jest istnienie w czasie (*ein Dasein in der Zeit*)” (*Encyklopedia* §459)⁶³.

Cóż, złożmy to na niedostatek inteligencji po stronie czytelnika, niemniej znaczenie akapitu interpretującego niespodziewaną, wojskową uwagę G. Hegla o *Aufhebung* nie jest jasne. Domyślamy się, że chodzi o proces ruchu, dzięki któremu znak wyodrębnia się z obrazu, z sytuacji, uwalniając się od wszystkich już niepotrzebnych znaczeń dostrzegalnych w pierwszej chwili w obrazie. Niemniej sens, trafność słowa *Aufhebung* dla wyrażania „luzowania” jest daleki od jasności.



Ryc. 5. H. Hugo SJ (1588–1629),
Gottselige Begierde, Augustus, 1622

Kiedy jednak odwołam się do tego, co przyniosło śledzenie obrazowej tradycji motywu (czyli po prostu szukanie obrazów, na jakich *Aufhebung* – w dowolnym kontekście – jest najwyraźniej widoczne), sytuacja się rozjaśni. Religijna, konwencjonalna rycina z dzieła Hermana Hugo *Gottselige Begierde* (Augustus, 1622) ukazuje pielgrzyma w groźnym labiryncie świata. Metaforyzuje drogę życiową jako zbliżanie się do ponadnaturalnego porządku poznania. W zasadzie pokazuje to, co wszyscy wiemy, pamiętając mit o Dedalu. Dotarcie do końca labiryntu, zwycięskie pokonanie próby kończy wzlot. Niezależnie od zaraz dopowiedzianej przez mit ceny, którą trzeba będzie za to uwolnienie się od niejasności zapłacić, jest to motyw najpełniej odpowiadający filozoficznemu *Aufhebung*. Jest w tym momencie i uwolnienie, i podniesienie, lot w górę pozwalający zobaczyć zarys całości, tego, czego

przebycie kosztowało nas tyle trudu. Imperialna, rzymska tradycja apoteozy zawłaszczyła ikonografię wzlotu i zamknęła ją w ramach ikonografii politycznej. Tymczasem chyba pierwotniejszą jej warstwą jest metafora

⁶³ J. Derrida, *op. cit.*, s. 84.

poznawcza, wzlot jako nagłe, bliskie iluminacji ujrzenie całego labiryntu. Siła działania książki Gustava Hockego *Świat jako labirynt* i jej znaczenie dla historii sztuki wynika nie z faktu opisanie sztuki manierystycznej, ale z trafnego oparcia owego opisu-rozpoznania na tej uchwytnej już w warstwie mitologicznej sytuacji. Sam kolisty labirynt świata dobrze odpowiada „kolistości” dziania się historii w ujęciu H.-G. Gadamera.

Szczególnej łaski trzeba, by inscenizować i prezentować takie podejrzane, alegoryczne, wieloznaczne i ekscentryczne sytuacje w kontekście skonwencjonalizowanego życia społecznego, tym bardziej w jego skostniałej uniwersyteckiej odmianie. Nauka dysponuje opisem tego rodzaju zachowań obserwowanych „z zewnątrz”.

[...] zwrócimy teraz uwagę na specyfikę zachowań badawczych uczonego w dobie kryzysu; odmiennność tych działań przynosi w efekcie końcowym zmianę rewolucyjną w nauce. Przede wszystkim odnotować trzeba różnice zainteresowań uczonego skupiającego teraz uwagę na takich zjawiskach, które wprowadzie nauce towarzyszyły zawsze, ale które traktowane były wcześniej jakby peryferyjnie, niedostrzegalnie przez uczonych skupionych na pracach w ramach kontekstu uzasadniania, a które to zjawiska metodolodzy określają mianem anomalii [podkreślenie w oryginale – K.C.]. Gdy anomalia zaczyna skupiać na sobie uwagę uczonego, jest to jakby sygnał zapowiadający inny tryb postępowania badawczych, powodując w efekcie odejście od czynności typowych dla kontekstu uzasadniania w nauce. Dostrzeganej w nauce anomalii towarzyszą ze strony uczonych próby jej zaradzenia [...]. Mnożące się próby zaradzenia narastającym anomaliiom potęgują jedynie dowolność, wieloznaczność, utratę porozumienia między uczonymi i w efekcie prowadzą do załamania się obowiązujących wcześniej reguł, pogłębiając stan ogólnego zamętu w nauce. [...] Zjawiskiem towarzyszącym narastającemu chaosowi w nauce jest swoiste ożywienie sfery emocjonalnej uczonych, którym przyszło uczestniczyć w takich epizodach historii nauki⁶⁴.

Patrząc na zdjęcie z mandragorą, można się zastanawiać, czy ponowne powstanie Katedry Historii Sztuki w 1992 r. było decyzją podjętą po długim, skupionym namyśle o strategicznej strzelistości, czy gorączkową fantazją, alegorycznym impulsem, na który nanizało się tyle warstw znaczeń, że wystarczyło ich, by – ku konsternacji otoczenia – okrzepły i utrwaliły swoją instytucjonalną egzystencję.

⁶⁴ Cyt. za: A. Motycka, *Rozum i intuicja w nauce. Zbiór rozpraw i szkiców filozoficznych*, Warszawa 2005, s. 283.

BIBLIOGRAFIA

- Arystoteles, *Metafizyka*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 1983.
- Arystoteles, *O śnie i czuwaniu*, [w:] *Dzieła wszystkie*, t. 3, tłum. P. Siwek, Warszawa 2003, s. 185–322.
- Arystoteles, *Topiki*, [w:] *Dzieła wszystkie*, t. 1, tłum. K. Leśniak, Warszawa 2003, s. 330–475.
- Bartkowski J., *Hybris jako patologia charyzmy*, [w:] *Charyzma. Jej funkcja w życiu religijnym, politycznym i społecznym*, red. J. Sieradzan, Białystok 2008, s. 113–132.
- Behling L., *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Graz 1964.
- Bobińska C., *Historyk, fakt, metoda*, Warszawa 1964.
- Belting H., *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010.
- Boecjusz A.M., *Przeciw Eutykszowi i Nestoriuszowi*, tłum. R. Bielak, A. Kijewska, Kęty 2001.
- Bytniewski P., *Koło hermeneutyczne*, [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. 4: *Go–Iq*, red. A. Maryniarczyk, Lublin 2003, s. 391.
- Cassirer E., *Substancja i funkcja. Badania nad podstawowymi problemami krytyki poznania*, tłum. P. Parszutowicz, Kęty 2008.
- Cassirer E., *The Philosophy of Symbolic Forms*, t. 2: *Mythical Thought*, tłum. R. Manheim, New Haven 1955.
- Cichoń K., *Wirkliche Existenz?*, [w:] *Vom „Troglodytenland“ ins Reich der Scheherazade. Archäologie, Kunst und Religion zwischen Okzident und Orient. Festschrift für Piotr O. Scholz zum 70. Geburtstag*, red. M. Długosz, Berlin 2014, s. 381–406.
- Komza M., *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995.
- Cichoń K., *Gagarin Jurij, ikonografia*, [w:] *Encyklopedia „Białych Plam”*, t. 19: *A–Mq. Suplement*, red. H. Kiereś, Warszawa 2005, s. 105–106.
- Crary A., *Wprowadzenie*, [w:] *Wittgenstein – nowe spojrzenie*, red. A. Crary, R. Read, tłum. P. Dehnel, Wrocław 2009, s. 11–30.
- Dante, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1959.
- Derrida J., *Pismo filozofii*, tłum. B. Banasiak, Kraków 1992.
- Follesdal D., *Husserls Begriff der Lebenswelt*, [w:] *Lebenswelt und Wissenschaft. XXI. Deutscher Kongress für Philosophie Kolloquienbeiträge*, red. C.F. Gethmann, Hamburg 2010, s. 372–394.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004.
- Heidegger M., *Czas światooobrazu*, [w:] M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Wolicki, Warszawa 1977, s. 128–167.
- Hildegardis Bingensis, *Physica. De plantis*, PL 197, col. 1117–1352.
- Honorius Augustodunensis, *Expositio in Cantica canticorum* IV, PL 172, col. 347–496.
- Horn Ch., *Subsistentz*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, t. 10, red. J. Ritter, K. Gründer, Basel–Stuttgart, 1998, s. 486–493.
- Kaczmarek A., *Nowoczesna autentyczność. Charles Taylor wobec dylematów współczesności*, Poznań 2011.
- Kälin B., *Die Erkenntnislehre des hl. Augustinus*, Sarnen 1921.

- Kerényi K., *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, tłum. I. Kania, Warszawa 2008.
- Manovich L., *Kompozytowanie*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 535–544.
- Motycka A., *Rozum i intuicja w nauce. Zbiór rozpraw i szkiców filozoficznych*, Warszawa 2005.
- Pawlikowski T., *Subsistentia*, [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 9, red. A. Maryniarczyk i in., Lublin 2008, s. 258–259.
- Radziszewska-Szczepaniak D., *Sublimacja*, [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 9, red. A. Maryniarczyk i in., Lublin 2008, s. 256–258.
- Rorty R., *Filozofia a nadzieja na lepsze społeczeństwo*, tłum. J. Grygieńć, S. Tokariew, Toruń 2013.
- Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie*, red. A. Salzer, Linz 1893.
- Spoudogeloion*, [w:] *Brill's Encyclopaedia of the Ancient World New Pauly: Antiquity*, t. 13, red. H. Cancik, H. Schneider, Leiden–Boston 2008, s. 766–767.
- Stępień A.B., *Wstęp do filozofii*, Lublin 1978.
- Taylor Ch., *Nowoczesne imaginaria społeczne*, tłum. A. Puchejda, K. Szymaniak, Kraków 2010.
- Toynbee A., *Studium historii*, tłum. J. Marzęcki Warszawa 2000.
- Vidal-Naquet P., *Czarny łowca. Formy myśli i formy życia społecznego w świecie greckim*, tłum. M. Węcowski i in., Warszawa 2003.
- Wittlin D., *Mandragora. Eine Arzneipflanze in Antike, Mittelalter und Neuzeit*, Basel 1999.
- Wolicka E., *Humanitas – zapomniana cnota humanistyki*, „Więź” 2001, nr 1, s. 24–39.
- Wolicka E., *Mimetyka i mitologia Platona*, Lublin 1994.
- Wolicka E., *Mit – symbol rozwinięty. W kręgu platońskiej hermeneutyki mitów*, Lublin 1989.
- Woźniak C., *Okamgnienie. Doświadczenie źródłowe a granice filozofii*, Kraków 2013.
- Woźniakowski J., *Kryzys powagi i kryzys zabawy*, [w:] *Kryzysy w sztuce*, red. E. Karwowska, Warszawa 1988, s. 273–292.
- Zabielski S., *Święty Augustyn i fenomenologia. Historycznofilozoficzna analiza stanowiska Jana Hessena w kwestii intuicji augustyńskiej*, Lublin 2003.

SUMMARY

Stereoselfie with mandrake

I have used a photo depicting Prof. Wanda Nowakowska hidden behind the mandrake as a pretext for considerations regarding a person herself and problems associated with “going in for” art history. An attribute may not only be an object distinguishing a particular person, but an ambiguous symbol, whose subsequent levels of understanding may be searched by immersing more and more deeply in tradition and history; looking for connections between what we see and what is characteristic of the human race. Reflection on the picture may only take form of its description, but it may also become a source of cognition, depending on competence and intention of both a researcher and a reader. Consistent following the trace left in culture by any selected motif makes it necessary to deal with both textual (recorded in writing) and visual cultural layers. And during this “following the motif” it frequently appears that we are moving along the arch of a hermeneutic (philological) circle bent like reflection.

TEORIA

ILONA SKUPIŃSKA-LØVSET
Instytut Archeologii
Uniwersytetu Łódzkiego

AFRODYTA, PIĘKNO I SZTUKA

Starożytni Grecy stworzyli sztukę, z tym że polska nazwa „sztuka”, która kojarzy się z pojęciem sztuczności, była Grekom obca. Określali oni tworzenie, lub raczej odtwarzanie, rzeczy pięknych i przydatnych słowem *techne*, a doskonałość wytworów była dla nich oczywistością wyrażoną doskonałością proporcji i właściwościami użytego materiału¹. Patronką piękna, miłości i sztuki była Afrodyta, która według przekazu *Teogonii* Hezjoda² narodziła się z piany zgromadzonej wokół narządów płciowych bóstwa Uranosa okaleczonego przez władcęgo Kronosa. Narządy te wrzuczone zostały do morza w okolicach Kytery i Cypru. Ponieważ powstała z piany, czyli *en aphro*, bogini zwana była Afrodytą, z przymiotnikami „Cypryjka” (*Kyprogenes*) oraz „Kytorejka” od nazwy pobliskiej wyspy Kytery³. Zefir przygnał Afrodytę na Cypr, gdzie wyłoniła się z piany i została przywitana przez Hory, odziana w niebiańskie szaty, przyozdobiona biżuterią i uwieczniona kwiatami polnymi.

Afrodyta przybyła ze Wschodu, gdzie znana była pod wieloma imionami, zanim Grecy nadali jej to miano. Jest bohaterką wojny trojańskiej, którą przecież sama sprowokowała. Jak widzimy z przebiegu wydarzeń relacjonowanych w *Iliadzie*, sprzyjała Trojanom, gdzie jeden z jej licznych potomków, syn Eneasz, szanowany przez bogów z powodu swojej pobożności, odgrywał rolę przywódczą. Był on owocem skojarzonego przez Zeusa związku Afrodyty z Anchizesem, pięknym pasterzem bydła na halach Idy.

Afrodyta pełniła funkcje analogiczne do funkcji potężnych bogiń znanych z mitologii Bliskiego Wschodu, jak Astarte czy Isztar, i bywa z nimi identyfikowana; w mitologii greckiej została jednak małżonką kulawego

¹ Wprowadzenie do problematyki przedstawione jest w publikacjach poświęconych estetyce antycznej, jak np. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Wrocław-Kraków 1960.

² Hezjod, *Teogonia*, w. 188–195.

³ Por. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa, s. 310–320 (rozdział „Na morzu i w pasterskim szałasie”).

boga Hefajstosa. Często zdradzała go z takimi bogami jak Ares czy syryjskie bóstwo Adonis, którego obecność dzieliła po równo z Persefoną (każda spędzała z nim $\frac{1}{3}$ roku, przez pozostałą część roku Adonis mieszkał sam), czy nawet śmiertelnikami, jak w przypadku Anchizesa.



Ryc. 6. *Doryphoros*, kopia rzymska

W sztuce greckiej Afrodyta jako kobieta przedstawiana była przez długi czas głównie odziana, mężczyźni natomiast przedstawiano w zależności od sytuacji, ubranych lub nagich. Ciało męskie, nie kobiece, przyjęte było jako miara doskonałości proporcji ciała ludzkiego⁴, ilustracją ideału (kanonem) stała się w sztuce greckiej rzeźba nagiego mężczyzny. Stworzony przez Polikleta posąg nazwany został *Doryphoros*⁵, gdyż mężczyzna ukazany był z ciężką bronią bohaterską zwaną *duru* zamiast z lekką bronią o nazwie *akontion*, zwykłym wówczas wyposażeniem atletów.

Piękno proporcji uzyskał artysta przez użycie właściwej miary (*to metron*), jak i dzięki umiarowi (*to meson*, czyli środek). Postawa atlety oscylowała między spoczynkiem i ruchem, wygląd między otyłością a wychudzeniem, wiek między młodością a dojrzałością. Był to wyraz nowego standardu, czyli kanonu osiągniętego drogą rozumowania, koncepcja powstała na podstawie modnej wówczas pitagorejskiej filozofii antytez. Wydobyte zostały kontrasty, jak np. absolutna swoboda ruchu i jego bezwzględna kontrola, a w budowie układ hierarchiczny kośćca i mięśni. Ponadto *Doryphoros* wprowadzał nową zależność modułów w proporcjach,

które zrywały z zależnością sztuki greckiej od sztuki Egiptu. Niezachowany do dziś oryginał został stworzony w brązie ok. 440 r. p.n.e. Atletycznie zbudowany młodzieniec wyobrażony został w chwilowym bezruchu,

⁴ W czasach nowożytnych, wracając do idei „pięknego człowieka”, przedstawiono rozwiązanie geometryczne, tzw. *homo quadratus*. Postać kobieca po raz kolejny pozostała poza sferą zainteresowania.

⁵ Por. I. Skupińska-Løvset, *Zarys archeologii starożytnej Grecji*, Łódź 2001, s. 63–77.

krocząc do przodu z włócznią na lewym ramieniu, ciężar jego ciała spoczywał na prawej nodze, lewa noga, zgięta w kolanie, była cofnięta, tylko palce dotykały powierzchni ziemi. Prawa ręka jako przeciwwaga zwisała wzdłuż ciała, lewa, zgięta w łokciu, podtrzymywała włócznię. Przeciwwaga kończyn pracujących i w spoczynku – kontrapost (*contrapposto*) – jest najczęściej występującą pozą w dojrzałej sztuce antycznej. Zwykle głowa jest lekko zwrócona w stronę pracującej nogi, a wzniesieniu biodra odpowiada opuszczenie ramienia. Kanon Polikleta był ponadto zestawieniem idealnych proporcji ciała męskiego, ponieważ jednak oryginał się nie zachował, badania przeprowadzone na licznych kopiach, często odległych czasowo, nie dają jednoznacznych odpowiedzi co do wielkości modułu. Najczęściej tłumaczy się kanon Polikleta, przyjmując za podstawę szerokość palca ręki przedstawianego. Wtedy wysokość wyprostowanego ciała jest równa 100 modułom, stopa stanowi $\frac{1}{6}$ wysokości ciała, głowa $\frac{1}{8}$, twarz i długość dłoni stanowią $\frac{1}{10}$ wysokości, a inne wartości obliczane są proporcjonalnie⁶. Za jedną z najdoskonalszych kopii uważa się tę odkrytą w Pompejach, dziś w zbiorach Muzeum Archeologicznego w Neapolu⁷. Znamy ponad 50 kopii i przetworzeń dzieła Polikleta, jedno z nich znajdowało się ongiś w Muzeum Miasta Szczecina.

Afrodyta, przykład pięknej kobiety, po raz pierwszy zdjęła szaty w sztuce greckiej za sprawą Praksytelesa.

Praksyteles pochodził z rodziny rzeźbiarzy, jego ojcem był Kefizodot, autor słynnego posągu *Eirene z Plutosem*. Rzeźba ta symbolizowała kult pokoju (*Eirene*) i dostatku (*Plutos*), wprowadzony jako oficjalne święto państwowe po drugim rozejmie podczas wojen ze Spartą. Posąg ustawiony został centralnie na agorze ateńskiej ok. roku 370 p.n.e. *Eirene* cechuje ciężka budowa ciała, podkreślona poprzez strój w formie bogato pofałdowanego peplosu z kolposem i obszerną apotypymą. Ciężkość ciała kobiecego wydaje się być typowa dla omawianego okresu, chociaż kanonu postaci kobiecej nie wypracowano. *Eirene* stoi w klasycznym kontrapoście z ciężarem ciała spoczywającym na lewej nodze, trzymając dziecko – *Plutosa* – na wysokości bioder. Rzeźba znana jest z marmurowych kopii rzymskich, z których za najlepszą uważana jest kopia znajdująca się obecnie w Monachium⁸.

Praksyteles pobierał naukę w pracowni ojca, jednak tworzył głównie w marmurze, a nie w brązie. Opis jego techniki rzeźbiarskiej znamy dzięki przekazom starożytnym. Około roku 350 p.n.e. Praksyteles brał udział

⁶ Por. R. Carpenter, *The Esthetic Basis of Greek Art of the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, Bloomington 1959, s. 307–321; R. Tobin, *The Canon of Polykleitos*, „American Journal of Archaeology” 1975, t. 79, s. 307–321, a także A. Stewart, *The Canon of Polykleitos: A Question of Evidence*, „Journal of Hellenic Studies” 1978, t. 98, s. 122–131.

⁷ Wysokość 2,12 m.

⁸ Monachium, Gliptoteka nr 219, wysokość 2,06 m.

w konkursie na posąg Afrodyty dla Kos, lecz mieszkańcy tego małoazjatyckiego miasta uznali, że bogini w jego interpretacji jest ukazana w sposób zbyt niekonwencjonalny i wybrali rozwiązanie bardziej tradycyjne, mianowicie Afrodytę ubraną. Knidos natomiast zakupiło odrzuconą nagą „Afrodytę w kąpielu”.



Ryc. 7. *Afrodyta z Knidos*,
reprodukcja z 1920 r.

*Afrodyta z Knidos*⁹ jego dłuta, rzeźba zachowana w wielu kopiach i przetworzeniach jest do dziś powszechnie znana i często uważana za symbol sztuki antycznej, oryginał się jednak nie zachował. Źródła starożytne natomiast wzmiankują wielokrotnie *Afrodytę* Praksytelesa, była ona przez współczesnych oceniana jako „produkt kultowy” i przetwarzana w różnych materiałach i w różnej skali; przekazy zgodnie twierdzą, że bogini była ukazana jako kobieta piękna i zmysłowa¹⁰. Oryginał wystawiono w sanktuarium Afrodyty w Knidos, karyjskim mieście położonym na wybrzeżu Azji Mniejszej. Posąg wykonano z polichromowanego marmuru paryskiego¹¹, Afrodytę przedstawiono zupełnie nago, z wyjątkiem bransolety na lewym ramieniu. Był to pierwszy monumentalny posąg nagiej kobiety w sztuce europejskiej. Bogini przedstawiona jest w kontrapoście praksytelesowskim, prawą ręką osłania *pubis*, lewą unosi udrapowaną tkaninę, jej wzrok skierowany jest w lewo. Została ukazana przed kąpielą, lub raczej po niej. Obok niej stoi hydria, którą częściowo zakrywa kra-

wędź obszernego materiału – tkaninę tę bogini trzyma w lewej ręce, zgiętej w łokciu. Lekko ugięta w łokciu prawa ręka poprowadzona jest ukośnie do przodu, jakby celem przykrycia nagości. Podobnie jak w innych dziełach Praksytelesa istnieje wizualne powiązanie między położeniem obu rąk.

⁹ Najczęściej wymieniane kopie to: watykańska (Watykan, Muzea, nr 812, wys. 2,05 m) oraz kopia monachijska (Monachium, Glyptoteka nr 258, wys. 1,62 m).

¹⁰ W tym miejscu chciałabym powrócić do wspomnianej na wstępie tradycji przedgreckiej interpretacji bogiń, jak choćby Astarte, jako młodych nagich kobiet, przedstawianych bez wprowadzania elementu rozwiązłości.

¹¹ Wiadomość tę podaje Lukian, *Amores* 13.

Linia figury jest esowata z prawej strony, podczas gdy głowa zwrócona jest w lewo i lekko uniesiona, tzw. przegięcie praksytelesowskie zostało tu zmodyfikowane. Twarz ma bogini owalną, oczy są kształtu migdałów, delikatne wargi układają się w „łuk Kupidyna”, lekko kręcone, przedzielone pośrodku włosy upięte są z tyłu głowy i okryte udrapowaną chustą.

Współcześni uważali pełne kształty bogini za ideał piękności kobiecej. Pliniusz¹² nawet przekazuje anegdotę dotyczącą reakcji licznych zwiedzających na umieszczony w świątyni posąg. Mianowicie jeden z przybyłych był tak zafascynowany pięknem Afrodyty, że schował się w nocy w jej sanktuarium. Gdy pozostał w nim sam na sam z posągiem, obejmował go i całował, osiągając podniecenie seksualne powodujące wytrysk nasienia, które pozostawiło ślady na udzie bogini.

Opowieść ta, zawierając relację zdarzenia, oddaje jednocześnie obraz zmienionego stosunku człowieka do bóstwa; innego, bardziej impulsywnego, emocjonalnego i pozbawionego respektu. Okres późnoklasyczny, do którego zaliczamy sztukę Praksytelesa, stanowi fazę przejściową między sztuką klasyczną, której najwybitniejszym przedstawicielem był Fidiasz, a sztuką okresu hellenistycznego, która włączyła do repertuaru elementy wschodnie, w tym zmysłowość, a nawet erotyzm. Miętkość modelunku, sfumato i *morbidezza*, piękno kolorów naśladowanych wypiełgnowane ciało ludzkie z pewnością były pociągające dla zwiedzających. Zadbane ciało stanowiło przecież teraz atrybut także bóstw męskich, jak to ukazuje np. reprodukcja innego dzieła Praksytelesa, znanego jako *Hermes z dzieckiem Dionizosem*. Dzieło to, odnalezione podczas wykopalisk na terenie słynnej świątyni Zeusa w Olimpii, długo uważane było za oryginał dłuta tego mistrza. Badania nad powierzchnią doprowadziły też do nowych, rewolucjonizujących odkryć. Teoria białych marmurów, przekazana na podstawie studiów sztuki renesansu, dzięki nowym badaniom nie miała dłużej zastosowania w nauce, co otworzyło nowe obszary interpretacyjne. Sztuka starożytna była bogata kolorystycznie.

Źródła dotyczące pracowni Kefizodota dostarczały wiadomości o wielu pracownikach wykonujących zadania pomocnicze. Praksyteles, pracując w marmurze, zatrudniał artystów, którzy rozpracowywali koncepcję mistrza i zajmowali się wykończaniem szczegółów. Ważną fazą w tym procesie było nadanie rzeźbie marmurowej odpowiedniego kolorytu i waloru. Przekazy starożytne informują, że w celu nadania odpowiedniej do sytuacji kolorystyki i blasku Praksyteles zatrudniał malarza Nikiasza. Realizował on intencje Praksytelesa odnośnie do polichromii i woskowania (*ganosis*). Pokrycie warstwą wosku uprzednio pokolorowanego marmuru i jego intensywne polerowanie dawało wrażenie wypiełgnowanej powierzchni ciała

¹² NH 36.20.

ludzkiego, dodając kolorom efektu przezroczystości naskórka. Takiemu procesowi zapewne poddana też była rzeźba Afrodyty ustawiona w sanktuarium bogini w Knidos. Zwiedzający mogli łatwo uznać rzeźbę, szczególnie w korzystnym oświetleniu, za wcielenie bogini, a jej pozę za zachęcającą do kontaktu fizycznego. Ułuda cielesności i jej efekty wzmiankowane przez Pliniusza są jednocześnie dowodem zmiany w stosunkach między śmiertelnikami a bóstwem. Obnażona Afrodyta nie jest już darzona czcią i traktowana z należnym szacunkiem. Przeciwnie, zachowanie zwiedzającego ocenić można jako uwłaczające nie tylko bogini, lecz także każdej śmiertelnej kobiecie. Nie wiemy, czy Praksyteles, wprowadzając element erotyki, kierował się nastrojami społecznymi, ale piękno i powab Afrodyty jego ręki odbiły się szerokim echem w świecie śródziemnomorskim, na co wskazują liczne kopie, przetworzenia i miniatury tego dzieła, a także jego wpływ na sztukę nowożytną. Zauważyć tu bowiem możemy przesunięcie punktu ciężkości w koncepcji dzieła na wyobraźnię i bezpośrednie oddziaływanie na podświadomość widza.

BIBLIOGRAFIA

LEKSYKA

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Zürich 1981–1997.

AUTORZY STAROŻYTNI

NH = Gaius Plinius Secundus, *Naturalis Historia*, tłum. H. Rackham, Cambridge, Massachusetts –London 1989.

Hezjod = Hezjod, *Teogonia*.

Lukian = Lukian, *Erotes/Amores*.

LITERATURA

Carpenter R., *The Esthetic Basis of Greek Art of the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, Bloomington 1959.

Denkmäler des klassischen Altertums zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte, t. 2, wyd. A. Baumeister, München 1889.

Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1999.

Skupińska-Løvset I., *Zarys archeologii starożytnej Grecji*, Łódź 2001.

Spivey N.J., *Understanding Greek Sculpture: Ancient Meanings, Modern Readings*, London 1996.

Stewart A., *The Canon of Polykleitos: A Question of Evidence*, „Journal of Hellenic Studies” 1978, t. 98, s. 122–131.

Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Wrocław–Kraków 1960.

Tobin R., *The Canon of Polykleitos*, „American Journal of Archaeology” 1975, t. 79, s. 307–321.

SUMMARY

Aphrodite, the beauty and the art

Beauty and art must be presented in context. "Art" is bound to the understanding of how the objects should be perceived and how the surrounding environment shaped their meaning. To the ancient Greeks beauty was bound to the existing, practical and useful. It was expressed by suitable proportions. Beautiful man was an athletic figure characterized by a set of proportions, beautiful woman was ever young, sensitive and charming, and divine as in art represented by Aphrodite. Such understanding was directed towards the practical, beauty adds pleasure to the surroundings just by its plain presence. But even beauty can be abused – as shown by the described incident.

GRZEGORZ SZTABIŃSKI
Katedra Historii Sztuki
Uniwersytetu Łódzkiego

EMPATIA W SZTUCE - DAWNIEJ I DZIŚ

*Profesor Wandzie Nowakowskiej, której wykłady
z historii sztuki stanowią praktyczną lekcję empatii*

Słowo „empatia” zostało wprowadzone do języka angielskiego w 1909 r. przez psychologa Edwarda Titchenera jako tłumaczenie niemieckiego wyrazu *Einfühlung*, który dosłownie oznaczał wczucie (*feeling into*)¹. Angielska wersja terminu została przyjęta w różnych dziedzinach wiedzy, choć dzisiaj czasami wskazuje się, że właściwy obszar jej zastosowania stanowi psychologia społeczna. Empatia pojmowana jest wówczas jako:

obiektywne rozumienie innego [człowieka] poprzez wysiłek przeniknięcia intelektualnego świata jego przeżyć, ale bez partycypacji afektywnej, pozytywnej lub negatywnej².

W przeciwieństwie do neutralności emocjonalnej właściwej dla badań psychologicznych estetyczny sens tego pojęcia, uwzględniany także w innych dziedzinach nauki, jak również w życiu codziennym, kładzie nacisk na zaangażowanie emocjonalne obserwatora. Początków takiego pojmowania empatii poszukuje się w epoce romantycznej. Zwraca się uwagę, że George G. Byron pisał, iż sam staje się częścią tego, co go otacza, wchodząc ze światem zewnętrznym w kontakt emocjonalny, a Charles Baudelaire postulował stworzenie magii sugestywnej obejmującej zarazem przedmiot i podmiot, świat zewnętrzny i artystę³. Podobne poglądy pojawiały się także często wśród romantyków niemieckich.

¹ Por. K. Stueber, hasło „Empathy”, [w:] *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, red. E.N. Zalta, Stanford 2013, <http://plato.stanford.edu/entries/empathy/> (dostęp: 18.01.2016).

² Por. hasło „Einfühlung”, [w:] *Vocabulaire d'esthétique*, red. A. Souriau, Paris 1990, s. 640.

³ *Ibidem*, s. 641.

Teoretyczne zainteresowanie empatią występowało głównie w Niemczech na przełomie XIX i XX w. Istotnym punktem odniesienia dla tych dociekań było zastosowanie terminu „empatia” do sztuki. W najszerszym zakresie zadanie to zrealizowali Theodor Lipps, Friedrich Th. Vischer i jego syn Robert, Rudolf H. Lotze, Johannes Volkelt oraz inni badacze. W koncepcjach ich nie tylko połączone zostały konkretne problemy artystyczne z kwestiami estetycznymi, lecz także uczyniono te zagadnienia centralnymi kategoriami nauk społecznych i humanistycznych. Pojęcie empatii w tej sytuacji pełniło podstawową rolę przy ocenie dzieł sztuki, a jednocześnie mogło być traktowane jako baza przy poznawaniu ludzi jako istot obdarzonych życiem psychicznym. Wśród wymienionych autorów szczególna rola przypisywana jest R. Vischerowi, którego krótkie teksty wyprzedzały późniejsze obszerne opracowania.

Vischer uznał, że w przestrzennym rozumieniu form rozróżnić można widzenie pasywne, „bez specjalnego wysiłku”, i „o wiele bardziej aktywny proces” przyglądania się uważnie (*Schauen*)⁴. Pierwsze jest bierne i stanowi proces nieświadomy, drugie jest świadomym zabiegiem tworzenia rodzaju mapy umysłowej. Właśnie w przypadku drugiego sposobu widzenia pojawia się związek między działaniami optycznymi i kinetycznymi. Niemiecki filozof twierdzi, że gdy oglądamy coś uważnie, jest tak, jakbyśmy tego dotykali. Śledzenie wzrokowe linii przypomina wodzenie po niej końcem palca. Naoczna percepcja kształtów jest analogiczna do przebiegania po nich ręką, co pozwala wyczuwać wypukłości i wklęsłości. Na podobnej zasadzie, choć przy uwzględnieniu innych czynników, odbywa się recepcja przedmiotów jako odległych i bliskich w sensie przestrzennym. Zmysłowy odbiór nie ogranicza się więc do wzroku, a obejmuje różne zakresy doznań. Aktywizuje on części ciała inne niż oczy. Vischer rozróżnia w związku z tym bezpośrednie wrażenia i wrażenia oparte na bogatszych reakcjach. Pojawiają się one w związku z aktywizacją mięśni i odnoszeniem wrażeń wzrokowych do innych części ciała. Na przykład linia horyzontalna odpowiada rozmieszczeniu naszych oczu i dlatego wywołuje podczas oglądania uczucie przyjemności. Podobnie jest w przypadku percepcji regularnych form, które są zgodne z prawidłową budową ludzkiego ciała. Patrzenie ma więc pośredni związek z całością naszego organizmu. Na tej zasadzie oparte jest też zjawisko synestezji, czyli efektu wywieranego przez kolory, polegające na odnoszeniu ich do wrażeń właściwych dla innych zmysłów. Kolory mogą być np. „ciepłe” lub „zimne”, „głośne” lub „ciche”, „ciężkie” lub „lekkie”, „słodkie” lub „kwaśne”. Przewyciężony zostaje również na tej drodze statyczny charakter obserwowanych kształtów. W przypadku odbioru empatycznego

⁴ R. Vischer, *On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics*, [w:] *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873–1893*, Santa Monica 1994, s. 93–94.

całe ciało jest do niego włączone, „cała fizyczna istota jest w ruchu”. Dlatego zdaniem R. Vischera w ciele nie ma, ściśle mówiąc, żadnego takiego procesu jak lokalizacja. A zatem każde empatyczne wrażenie ostatecznie prowadzi do „wzmocnienia lub przebudzenia ogólnego wrażenia życia [podkreślenie w oryginale – G.Sz.]”⁵.

Opisany proces nie dotyczy jednak tylko bodźców aktualnie percypowanych zmysłowo, lecz obejmuje również sferę idei. Wyobrażenie według R. Vischera jest aktem, dzięki któremu mentalnie symulujemy coś, co wcześniej istniało jako treść naszych wrażeń. Dochodzi w ten sposób do wizualizacji nieobecnych przedmiotów. Wyobrażenia mogą też odnosić się do naszego „ja”. Niemiecki filozof uważa, że uważna introspekcja pozwala odkryć związki między częściami naszego ciała i sytuacjami, w jakich mogą one się znajdować, a stanami przedmiotów. Przedmioty tak ujmowane odczuwamy jako odpowiedniki różnych składników naszego ciała i ich pozycji. Sposób, w jaki przedmiot jest konstruowany w umyśle, znajduje analogię w naszej strukturze cielesnej. Nie jest to zatem tylko widzenie, gdyż dochodzi do utożsamienia naszego „ja” z formą obiektu. Przedmiot jest nieruchomy – pisał R. Vischer – a jednak „wydaje się poruszać, ale to tylko my poruszamy się w wyobraźni. Poruszamy się **w i z** formami [podkreślenie w oryginale – G.Sz.]”⁶. Ruch ten pojawia się w związku z ujmowaniem przedmiotu w analogii do naszej własnej struktury cielesnej. Wrażenia mogą więc odnosić się tylko do tego, co zewnętrzne, ale również „krystalizować się” jako „wrażenia empatyczne”. Forma ulega wtedy uwewnętrznieniu. Vischer uważał, że zostaje ona w ten sposób „rozjaśniona” i „uduchowiona”⁷.

Wrażenia empatyczne nie mają charakteru dowolnego. Kształtują się na zasadzie relacji przedmiotowo-podmiotowej, w której oba człony związku występują w równowadze. Kiedy dokonują projekcji siebie na pozbawioną życia formę – pisze R. Vischer – tylko pozornie podporządkowują jej swoją tożsamość. Dochodzi tu do dostosowania, tak jak wtedy, gdy jedna ręka ścisną drugą. Dzięki temu jednak „jestem tajemniczo przeniesiony i magicznie przekształcony w coś Innego”⁸. Obserwując statyczny przedmiot, mogę bez wysiłku umieścić się w jego wewnętrznej strukturze, mogę zmierzyć jego rozmiary, rozległość i napięcia za pomocą moich wymiarów. Mogę swoje ciało sprowadzić do jego granic, uwzględnić jego wygięcia, czemu towarzyszyły będą odpowiednie odczucia, takie jak opresja, depresja, dążenie ku czemuś itp. Empatia sprawi, że statyczna forma będzie poruszała się, gdy pomyślimy, że za chwilę się poruszy lub że poruszała się przed chwilą.

⁵ *Ibidem*, s. 99.

⁶ *Ibidem*, s. 101.

⁷ *Ibidem*, s. 102.

⁸ *Ibidem*, s. 104.

Uzyska ona też właściwości ekspresyjne analogiczne do postaw ciała człowieka lub różnych odmian wyrazu jego twarzy. Mamy więc w tym przypadku do czynienia z rodzajem antropomorfizacji, jaka często występuje w życiu codziennym w odniesieniu do zwierząt i roślin. O ile jednak w takich przypadkach mamy do czynienia z poszukiwaniem analogii między zaobserwowanymi cechami lub zachowaniami kota czy psa oraz wyglądem i sposobem bycia człowieka, o tyle w przypadku empatii dochodzi do przeniesienia siebie do wnętrza tego, co obserwowane. Następuje więc rozdwojenie nas samych, gdyż mamy poczucie, że to obserwowany przedmiot jest źródłem naszych wrażeń i doznań emocjonalnych. Vischer podkreśla więc, że w aktach empatii uczestniczy cała osoba i wszystkie jej życiowe uczucia. Jednocześnie zaś osoba ta złączona jest ze światem. Dlatego pisał wielokrotnie w związku z empatią o „impulsie panteistycznym”, polegającym na odczuwaniu naszej jedności z rzeczywistością zewnętrzną. Nie ograniczamy się wówczas do najprostszej odmiany pokrewieństwa, jaką stanowi poczucie związku z gatunkiem ludzkim, lecz kierujemy się świadomie lub nieświadomie ku jedności z całym światem⁹.

Główny tekst R. Vischera, na który tu wielokrotnie się powoływałem, pochodzi z 1873 r. Wyprzedził on o ponad 20 lat szeroki rozwój koncepcji empatii i jej rozległe oddziaływanie, zwłaszcza w estetyce niemieckiej. Najbardziej znaczącą postacią dla tej tendencji stał się Th. Lipps, którego krytyk kulturalny Theodor Lessig określił jako „największego żyjącego estetyka”, a brytyjska estetyczka pisząca pod pseudonimem Vernon Lee uznała za „nowego Darwina”¹⁰, gdyż myśl jego uważała za równie oryginalną i daleko sięgłą jak koncepcje twórcy teorii selekcji naturalnej. Estetyka empatyczna sytuowana była zwykle przez jej badaczy w nurcie neokantowskim. Za jej cel uznawano znalezienie trzeciej drogi między idealizmem Heglowskim a formalizmem Johanna F. Herbarta i Roberta Zimmermanna. Przypisywano jednak tej teorii oryginalność i oczekiwano, że pozwoli ona ująć w nowy sposób szereg kluczowych zagadnień dotyczących sztuki i piękna.

Autorem, który podjął najszerszą próbę modyfikacji tradycyjnych zagadnień estetycznych w świetle teorii *Einfühlung*, był Th. Lipps¹¹. Stał się on entuzjastycznym zwolennikiem koncepcji R. Vischera. W 1898 r. w tygodniku „Kunstchronik” opublikował recenzję jednej z jego prac, w której pojawił się

⁹ Aspekt panteistyczny koncepcji empatii u R. Vischera podkreśla Helen Bridge w artykule *Empathy theory and Heinrich Wölfflin: A reconsideration*, „Journal of European Studies” 2010, t. 41, nr 1, s. 6. Autorka zaznacza jednak, cytując pracę P. Sterna z 1897 r., że panteizm nie jest adekwatnym psychologicznym wyjaśnieniem empatii, gdyż stanowi on nie jej źródło, lecz tylko rezultat (*ibidem*, s. 18).

¹⁰ Por. *ibidem*, s. 3.

¹¹ Najważniejsza jego książka z tego zakresu – *Ästhetik* – ukazała się w dwóch tomach, wydanych w 1903 i 1905 r. w Hamburgu przez wydawnictwo Voss.

słynny, podawany później wielokrotnie przykład wczucia odnoszący się do kolumny doryckiej¹². Gdy patrzymy na nią, zdajemy sobie sprawę z ciężaru, jaki musi podtrzymywać, oraz oporu podłoża, na jakim się znajduje. Umieszczamy więc w wyobraźni siebie na miejscu kolumny i przenosimy na nią własne odczucia kinestetyczne związane z przebywaniem w takiej sytuacji – wczuwamy w nią własne doznania – co w istotny sposób wzbogaca nasze przeżycia odbiorcze. Pisząc o doświadczeniu estetycznym, niemiecki autor zakładał więc przeniesienie przez widza na percypowany przedmiot swych odczuć związanych z domniemanym przebywaniem na jego miejscu i jednocześnie uznanie, że to obserwowany obiekt jest ich źródłem. W innym tekście, zatytułowanym *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, rozwijał ten wątek, podkreślając, że akt empatii nie rozpoczyna się od doznanego przez podmiot uczucia, które rzutowane jest na obserwowany przedmiot. Najpierw występuje poczucie związku między nimi. Jedność mojego „ja” z obcym istnieniem pojawia się jako pierwsza, świadomość dualizmu występuje dopiero jako wtórna. Empatia nie jest więc poznawczym narzędziem intelektualnym zakładającym oddzielenie poznającego podmiotu od przedmiotu poznawanego. Stanowi ona sytuację życiową pierwotną w naszym kontakcie z rzeczywistością zewnętrzną albo – jak określał to R. Vischer – niezależną od woli „skłonność i *habitus*”¹³. W przypadku kontaktu ze sztuką uzyskuje ona postać najpełniejszą. „*Einfühlung* pełne – pisał Th. Lipps – a więc *Einfühlung* estetyczne, nie jest czymś pochodnym, to ono jest w stosunku do poznania daną pierwotną”. Przytaczając tę wypowiedź, Raymond Bayer podkreśla, że dla niemieckiego autora doświadczenie sztuki ma szczególne znaczenie z punktu widzenia koncepcji wczucia, a „akt estetyczny, proces estetyczny w ogóle, mieści się w tej identyfikacji ja i nie-ja”¹⁴ jako zjawisko doniosłe.

Lipps rozpatrywał problematykę empatii w wielu aspektach. Badania jego mają np. istotne znaczenie z punktu widzenia psychologicznej teorii umysłu. Sformułował też szeroko rozbudowaną koncepcję estetyczną. Nie proponował w niej odrzucenia tradycyjnej koncepcji estetyki. Opierał się na systemie ukształtowanych w niej pojęć, jednak proponował inne ich rozumienie. Na przykład, odwołując się do empatii, charakteryzował w nowy sposób piękno. Gdy moja uwaga – pisał – jest percepcyjnie skoncentrowana na przedmiocie będącym przedmiotem doświadczenia estetycznego, automatycznie projektuję na niego swe własne wcześniejsze odczucia uzyskane podczas kontaktu z obiektami, z jakimi miałem do czynienia w różnych sytuacjach życiowych, w których poznałem ich właściwości. Gdy rezultat tego procesu odczuwam jako pozytywny, oceniam przedmiot jako piękny.

¹² H. Bridge, *op. cit.*, s. 4.

¹³ R. Vischer, *op. cit.*, s. 105.

¹⁴ R. Bayer, *Histoire de l'esthétique*, Paris 1961, s. 348.

W związku z tą zależnością Th. Lipps pisze o pozytywnej lub negatywnej empatii, traktując ją jako podstawę stwierdzenia występowania wartości estetycznej. Bayer pisał o tej koncepcji:

Psychizm wyjaśnia każdą formę świata, dając jej piękno jako duplikat lub cień. Teoria estetyczna Lippsa, jakkolwiek posiadająca charakter rozkoszy, nie jest oparta na przyjemności czystej i prostej czy nawet na hedonizmie: to działalność podmiotu jest na pierwszym planie w stosunku do przedmiotu: [następuje] reanimacja symboliczna całego istnienia. Działalność symboliczna jest w centrum problemu: liczy się intensyfikacja naszego „ja” i radość, która towarzyszy każdej wartości w działaniu¹⁵.

Uwagi te wyraźnie wskazują, że podczas konfrontacji empatii z tradycyjnymi pojęciami estetycznymi ta pierwsza dominuje. Pojęcia doświadczenia estetycznego i piękna ulegają przeformułowaniu. Piękno nie jest sprowadzane do formalnej doskonałości, a jego przeżycie nie jest kontemplacją niezależną od doświadczeń życiowych. Lipps zakładał zresztą świadomie taki porządek, charakteryzując nasze doświadczenie piękna jako „zobiektywizowane samozadowolenie”.

W procesie empatii Th. Lipps nie przypisywał jednak zasadniczej roli procesom zachodzącym w ciele odbiorcy. Założenie to odnosił nawet do sytuacji, gdy mamy do czynienia ze sztukami wykonawczymi, opartymi na działaniach żywych osób. Sądził, że odtworzenie w ciele widza napięcia mięśni i nerwów, właściwego dla czynności wykonywanych przez aktorów, nie jest główną podstawą doznawanego przez niego przeżycia. Przeciwnie, w toku odbioru estetycznego dochodzi do oddalenia od sfery fizycznej w kierunku doznań intelektualnych. Analizując proces reakcji empatycznej na działania akrobaty, pisał:

Ale im bardziej mentalnie łączę się z jego ruchami, tym bardziej zawartość cielesnych wrażeń, których on doznaje, usuwa się [podkreślenia w oryginale – G.Sz.] z mojej świadomości [...] Przedmiotem mojej empatii nie jest zmaganie się i mentalne działanie, tylko umysłowa działalność¹⁶.

Obserwowana akcja ulega więc w akcie odbioru empatycznego swoistej dematerializacji. Odbiorca odczuwa nie konkretną sytuację fizyczną, a samo napięcie, sam nacisk, samo dążenie¹⁷. Cieleśne zjednoczenie z obserwowanym

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Th. Lipps, *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, t. 1: *Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg–Leipzig 1903, s. 131; cyt. za H. Bridge, *op. cit.*, s. 8.

¹⁷ Stanowisko to przypomina pogląd R. Vischera, który pisał, że patrząc na lecącego ptaka, powinniśmy empatycznie odczuwać nie ciało w locie, a ruch („lot ptaka poza samym ptakiem”; *idem, op. cit.*, s. 106).

przedmiotem stanowi tylko punkt wyjścia, natomiast podstawą doznań estetycznych są odczucia zdematerializowanych energii. Przeciwny pogląd reprezentował Heinrich Wölfflin. Problematyce empatii poświęcił on zasadniczo jedną rozprawę, swą pracę doktorską (1886), jednak poruszane w niej zagadnienia podejmował także w późniejszych książkach. Zwykle uważa się, że następowało w nich stopniowe odejście od pierwotnie przyjmowanego stanowiska. Można jednak również uznać, że nawet jeśli autor ten rezygnował z upływem czasu z konkretnych rozwiązań odnoszących się do procesu empatii, to kwestie te wpłynęły na zakres i rodzaj uwzględnianej przez niego problematyki artystycznej.

Punkt widzenia H. Wölfflina był odmienny niż w przypadku R. Vischera czy Th. Lippsa. O ile dla dwóch wspomnianych tu wcześniej autorów sztuka była tylko jednym z obszarów, w związku z którymi uwzględniona może być problematyka empatii, o tyle dla H. Wölfflina stanowiła ona zasadniczy przedmiot zainteresowania. Odniesienie do empatii miało umożliwić rozwiązanie zagadnień teorii i historii sztuki. W tekście prezentującym takie podejście, tj. w rozprawie doktorskiej, pytanie dotyczyło głównie architektury. Często uważana była ona za dziedzinę konstrukcyjną, w której istotne są rozwiązania techniczne i uzyskany efekt czysto wizualny. Wölfflin pytał natomiast, jak możliwe jest, że formy architektoniczne zdolne są wyrażać emocje i nastroje? Efekt taki określał jako „wrażenie” wywierane na odbiorcy, natomiast za jego podstawę uważana była „ekspresja” przedmiotu. Pojawiało się jednak pytanie: czy formy tektoniczne mogą być ekspresyjne? Termin „formy tektoniczne” H. Wölfflin rozumiał szeroko, obejmując nim także wytwory sztuk stosowanych (meble, ubiory itp.), gdzie podobnie jak w architekturze nie dochodzi do przedstawiania istot obdarzonych życiem psychicznym, które ujawniają uczucia poprzez zewnętrzne objawy. Hipotezą, jaką rozważał, było uznanie, że źródłem emocji odbiorców w takich przypadkach są kinestetyczne reakcje oka, gdy śledzi znajdujące się przed nim linie. Rozwiązanie to, uwzględniane przez niektórych przedstawicieli teorii empatii, zostało jednak odrzucone, gdyż nie znajdowało potwierdzenia doświadczalnego. Nie jest prawdą, twierdził H. Wölfflin, że łatwość przesuwania się spojrzenia po układzie linearnym złożonym z płynnych linii jest podstawą przyjemności estetycznej. Szwajcarski autor proponował więc inne rozwiązanie.

Fizyczne formy – pisał – posiadają pewien charakter tylko dlatego, ponieważ my sami posiadamy ciało [podkreślenie w oryginale – G.Sz.]. Gdybyśmy byli czysto wizualnymi bytami, bylibyśmy całkowicie pozbawieni możliwości estetycznej oceny fizycznego świata¹⁸.

¹⁸ H. Wölfflin, *Prolegomena to a Psychology of Architecture*, [w:] *Art in Theory, 1815–1900. An Anthology of Changing Ideas*, red. Ch. Harrison, P. Wood, J. Gaiger, Malden–Oxford–Carlton 1998, s. 712.

To dzięki naszym fizycznym doświadczeniom możemy uchwycić ekspresję form architektonicznych. Instynktownie ożywiamy, animizujemy przedmiot, odczytując własny obraz w obserwowanym zjawisku. Potężne kolumny stymulują nas energetycznie, rozległa przestrzeń harmonizuje z naszym sposobem oddychania, asymetryczny układ jest doświadczany jako fizyczny ból, tak jakby uszkodzona była nasza kończyna albo jakby jej brakowało. Wölfflin zaznacza, że podobne doznania może wywoływać malarstwo w tych przypadkach, gdy nie przedstawia postaci ludzkich. Jako przykład podaje fragmenty architektoniczne obrazów Rubensa, „pulsujące tym samym rytmem, który ożywia jego ciała”¹⁹. Sugeruje więc możliwość przeniesienia empatycznego sposobu rozpatrywania architektury na nieożywione fragmenty przedstawione w obrazach, które także mogą być rozpatrywane jako ekspresyjne. Bierze również pod uwagę, o czym wspominałem, uwzględnienia takiej analizy w odniesieniu do wytworów sztuki użytkowej.

Teoria empatii staje się w omawianej koncepcji podstawą rozpatrywania dzieł sztuki z perspektywy ekspresji. Jednak H. Wölfflin nie poszedł dalej drogą rozwijania ekspresyjnej koncepcji sztuki z uniwersalnie potraktowanego empatycznego punktu widzenia. Skoncentrował się na istotnym w jego czasach problemie stylu artystycznego. Zagadnienie to u schyłku XIX w. wydawało się jednym z kluczowych pojęć metodologii historii sztuki. Style ulegały przemianom w dziejach, należało zatem pojęcie empatii (o ile miało być użyteczne przy ich analizie) poddać procesowi uhistorycznienia. Szwajcarski autor zajął się tym zagadnieniem.

Transponując swój model empatii – pisze H. Bridge – z uniwersalnego na określony historycznie i z indywidualnego na kolektywny, definiował styl w architekturze jako ekspresję uczucia [określonego] ludu i wieku. Ludzkie ciało, w jego podwójnych uniwersalnych i historycznych aspektach, stanowi zasadniczy punkt ich połączenia. Gdy styl wyraża historycznie określony, cielesny ideał wieku, jest on niezmienną organizacją ludzkiego ciała, która gwarantuje uniwersalność naszych uczuć i form, umożliwiając nam w ten sposób rzetelną dedukcję uczucia ludzi [którzy obiekt stworzyli – G.Sz.] na podstawie naszych wrażeń związanych z formami architektonicznymi z innego wieku²⁰.

Wölfflin nie zrezygnował więc z wyrażonego we wcześniejszej rozprawie przeświadczenia związanego z rolą empatii, jednak postanowił powiązać je z rozważaniami odnoszącymi się do konkretów historycznych. Zamiast zajmować się dziełem architektonicznym w sensie uniwersalnym, postanowił

¹⁹ *Ibidem*, s. 716.

²⁰ H. Bridge, *op. cit.*, s. 9–10.

uwzględnić jego lokalizację czasową, przestrzenną i charakter stylistyczny. Chciał też zadać pytanie, w jaki sposób dzieło może stać się podstawą empatii w innych czasach, niż powstało. Zagadnienia te miały prowadzić do wypracowania nowych podstaw metodologicznych historii sztuki.

Wymienione problemy podjęte zostały przez szwajcarskiego autora w książce *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, która ukazała się w 1888 r. W tytule zaakcentowana została tematyka historyczno-opisowa, jednak równie istotne dla autora były kwestie teoretyczne. Dlatego rozprawę tę można potraktować jako analizę przypadków empirycznych, na podstawie których wyciągnięte zostaną wnioski ogólne. Punktem wyjścia jest empatyczne podejście do rozważanych dzieł.

Przyjmujemy wszędzie – pisał H. Wölfflin – istnienie cielesne zgodne z naszym; nadajemy sens całości świata zewnętrznego według schematów ekspresyjnych, jakich nauczyliśmy się na przykładzie naszego ciała²¹.

Jednak w dalszych rozważaniach uwzględnione są, opisywane na podstawie konfrontacji naszego ciała z dziełami sztuki, różne rodzaje postaw cielesnych i zachowań. Na przykład dla „postawy gotyckiej”, którą można odczuć w kontakcie i z rzeźbą, i z architekturą tego okresu, charakterystyczne jest „napięcie mięśni, precyzja ruchów, jasność, rozdrażniona dokładność, żadnego niedbalstwa, żadnej uległości, wszędzie wyraz stanowczej woli”²². Wśród cech tych występują zarówno te będące fizycznymi właściwościami człowieka, jak i te, które są psychicznymi cechami jego charakteru. Podczas odbioru dzieł gotyckich istnieje szansa zbliżenia się empatycznie do nich, ale nie oznacza to, że musimy je akceptować. Mogą one być odbierane jako obce. Kontakt z dziełami sztuki oparty na empatii może więc mieć charakter nie tylko emocjonalny, lecz także poznawczy – uświadamiamy sobie wówczas dzięki niemu inne rodzaje postaw i charakterów niż nasze własne. Historia sztuki rozpatrywana w takiej psychologicznej perspektywie polegałaby na określaniu cech stylów historycznych nie jako zbioru wizualnie dostępnych jakości, ale jako charakterystyk typów postaw psychicznych właściwych dla kolejnych epok.

W przeciwieństwie do gotyku – pisał H. Wölfflin – renesans rozwija z kolei wyraz dobrobytu: wszystko to, co było ostre i surowe, uwalnia się i odpręża, staje się spokojną energią ruchu, pełnym wigoru spokojem odpoczynku²³.

²¹ H. Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, tłum. G. Ballangé, Paris 1967, s. 170.

²² *Ibidem*, s. 171.

²³ *Ibidem*.

Inną rolę pojęcia empatii w historii sztuki bierze pod uwagę Wilhelm Worringer. W przeciwieństwie do H. Wölfflina, dla którego podejście empatyczne związane było z realizacją celów odbiorcy i badacza sztuki, W. Worringer odnosi je przede wszystkim do postawy twórczej artysty. Poza tym zwracał on uwagę, że nie we wszystkich okresach dziejów sztuki takie podejście występowało. W swej słynnej rozprawie z 1911 r. *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* pisał:

Rozważania, które następują, mają za cel wykazanie, że hipoteza, według której proces *Einfühlung* we wszystkich czasach i miejscach był założeniem twórczości artystycznej, jest pozbawiona podstaw. Przeciwnie, teoria *Einfühlung* nie stanowi dla nas żadnej pomocy w przypadku twórczości artystycznej wielu epok i wielu ludów. Nie stanowi ona, na przykład, żadnej pomocy w zrozumieniu gigantycznego zespołu dzieł sztuki, które przekraczają wąskie ramy sztuki grecko-rzymskiej i nowoczesnej sztuki zachodniej²⁴.

Worringer zakładał więc, w przeciwieństwie do innych przedstawicieli teorii empatii, że znajduje ona zastosowanie tylko w przypadku tych odmian twórczości artystycznej, u podstaw których występuje „stosunek szczęśliwy i panteistyczny, oparty na zaufaniu między człowiekiem i zjawiskami świata zewnętrznego”²⁵. W takiej sytuacji człowiek nie tylko wykazuje zaufanie wobec wrażeń wizualnych, lecz także odczuwa potrzebę upewnienia się odnośnie do ich cech poprzez dotyk. Kontakt empatyczny z dziełami sztuki łączy więc dane przynależne do różnych zmysłów, stwarzając wrażenie pełnego, żywego kontaktu z tym, co oglądane w świecie zewnętrznym, który wywołuje w nas przyjazne uczucia. Sytuacja taka nie występuje w przypadku nastawienia abstrakcyjnego. Worringer pisał, że

tendencja do abstrakcji jest konsekwencją głębokiego zaburzenia wewnętrznego człowieka spowodowanego przez zjawiska świata zewnętrznego i odpowiada, w dziedzinie religii, zabarwieniu silnie transcendentnemu wszystkich przedstawień²⁶.

Uważał więc, że empatia nie występuje wówczas, gdy widz nie ma zaufania do otaczającego go świata, odczuwa wobec niego lęk, czuje się wciąż zaskakiwany niedającymi się przewidzieć zjawiskami. Nie pragnie wówczas intymnego kontaktu z tym, co obce, a pragnie tylko uspokojenia, które może osiągnąć poprzez zerwanie kontaktu ze wszystkim, co go niepokoi. Wyrzywa

²⁴ W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, tłum. E. Martineau, Paris 1978, s. 45.

²⁵ *Ibidem*, s. 52.

²⁶ *Ibidem*, s. 52.

więc przedmioty świata zewnętrznego z kontekstu naturalnego i poddaje grze opartej na zmianie kolejności układu, oczyszcza je z tego, co nosiło cechy życia, stara się odkryć w nich sens absolutny. Jednym z objawów tej tendencji jest geometryzacja kształtów w dziele sztuki i poddawanie ich ścisłym regułom symetrii i rytmu. Sztuka taka nie rodzi się z postawy empatycznej i stosowanie wobec niej podejścia empatycznego w czasie odbioru jest nieuzasadnione.

Przedstawione założenie stało się dla niemieckiego autora podstawą do stworzenia koncepcji ewolucji dziejowej sztuki. Punktem wyjścia była twórczość artystyczna człowieka prymitywnego, który żył w ciągłym lęku przed arbitralnością i niezrozumiałością zjawisk naturalnych. Dlatego szukał ucieczki w formach abstrakcyjnych, przypisując im związek z tym, co niezmiennie, niezwiązane z życiem, a więc boskie. Abstrakcja zdaniem W. Worringer'a rodzi się zatem nie z siły intelektu, a z poczucia jego słabości, bezradności wobec złożoności świata zewnętrznego. Podobnie jak w przypadku człowieka prymitywnego, w dalszym rozwoju sztuki zawsze, gdy odczuwana była obcość, niezrozumiałość świata, „detronizacja pychy wiedzy” prowadzi do porzucenia danych zmysłowych jako podstawy działań twórczych. Tendencja do abstrakcji ma więc źródła instynktowne. Myśl tę niemiecki autor rozwijał w późniejszej książce *Formprobleme der Gotik* (1927), gdzie pisał, że przez instynkt rozumie

tajemniczy prąd wewnętrzny naszego bytu, wielką irracjonalną warstwę umieszczoną pod mylącą powierzchnią zmysłów, do której dochodzimy podczas największych i najboleśniejszych medytacji²⁷.

U podstaw leży przekonanie, „że poznanie ludzkie jest ograniczone, że świat zjawiskowy jest niezgłębiony i nie poddaje się poznaniu intelektualnemu”²⁸. W przypadku takiego dualizmu wszelkie iluzje antropocentryczne zostają sprowadzone do nicości, a antropomorfizacja właściwa dla empatii nie znajduje uzasadnienia.

W cytowanej przed chwilą książce W. Worringer wprowadził jednak wizję przemian artystycznych zachodzących w dziejach sztuki europejskiej, która polegała na stopniowym wzbogacaniu geometrycznych, abstrakcyjnych elementów wyjściowych składnikami zaczerpniętymi z obserwacji świata zewnętrznego. Człowiek coraz lepiej zaczyna rozumieć rzeczywistość zewnętrzną i wprowadza pochodzące z niej formy do dzieł sztuki. Pogłębia się też jego zdolność do empatycznego odczuwania ich. Rozważana z tego punktu widzenia sztuka gotycka ujawnia w swym rozwoju osłabienie

²⁷ W. Worringer, *L'art gothique*, tłum. D. Decourdemanche, Paris 1967, s. 30.

²⁸ *Ibidem*, s. 30.

pierwotnego dualizmu człowieka i świata, co prowadzi do stopniowego ograniczenia abstrakcyjnego charakteru linii geometrycznych i dopełnienia ich elementami opartymi na kształtach naturalnych²⁹. Założenie to widoczne było jednak u W. Worringera już w pierwszej książce. Niemiecki autor konsekwentnie uznawał więc, że zasada *Einfühlung* nie jest uniwersalna. Stanowi ona podstawę twórczości artystycznej tylko w pewnych okresach i w odniesieniu do nich może być stosowana jako zasada odbioru dzieł sztuki. Worringer nie zajmował się szerzej działalnością artystyczną swoich czasów. Myśl jego podjął natomiast w odniesieniu do sztuki XX w. Herbert Read, który w książce *Art Now* twierdził, że we współczesnym świecie wystąpiły warunki analogiczne do charakteryzujących życie człowieka pierwotnego. Angielski autor tłumaczył w ten sposób pojawienie się tendencji abstrakcyjnych w twórczości plastycznej pierwszej połowy ostatniego stulecia³⁰.

Teoria empatii w refleksji nad sztuką, po okresie szerokiego zainteresowania nią na przełomie XIX i XX w., w czasie kolejnych dekad była albo poddawana surowej krytyce, albo ignorowana. Ograniczę się tutaj do kilku przykładów świadczących o takiej sytuacji. Rudolf Arnheim zaliczał teorię empatii do poglądów asocjacionistycznych i zarzucał jej nieuwzględnianie, lub też niewystarczające uwzględnianie, naturalnej więzi między postrzeganym wyglądem przedmiotu a przekazywaną przezeń ekspresją. Uważał, że kojarzenie obserwowanych cech kolumny i powstających w kontakcie z nią uczuć (takich jak duma, upór) przebiega w akcie empatii analogicznie jak proces poznawania znaczeń słów obcego języka.

Podobnie trzeba się uczyć, jaka ekspresja towarzyszy danemu stanowi ducha – pisał – człowiek bowiem zdolny jest może pojąć, że jedno wytwarza drugie, nie potrafi jednak postrzegać ekspresji równie bezpośrednio, jak kolorów czy kształtów³¹.

Zagadnienia związane z empatią sprowadzone więc zostały do próby rozwiązania problemu ekspresji artystycznej i próby te uznane zostały za nieudane. Nieudane, gdyż w zbyt małym stopniu uwzględniony w nich został związek między występującymi u odbiorcy emocjami a cechami bodźca wzrokowego. Arnheim był zaś zdania, że uczucie należy zobaczyć w samym utworze, gdzie występuje w postaci napięć kierunkowych między kształtami i barwami. Dlatego pisał:

²⁹ Por. *ibidem*, s. 80.

³⁰ Zagadnienie to omawiałem w książce *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, Łódź 2004, s. 9–12.

³¹ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978, s. 446. Nie uważam, żeby zarzut ten był słuszny, nie mogę jednak podjąć tu szerszej polemiki z R. Arnheimem.

Nawet w teorii empatii informacja wzrokowa miała tylko orientować widza w sytuacji, z której musiał wyciągnąć wnioski. „Kolumna dźwiga ciężar” – wiedza ta wystarczała rzekomo do wzbudzenia uczucia obciążenia, które dokładniej widz mógł sobie przypomnieć, odświeżając własne, dawne doznania. Nie umiano jasno zdać sobie sprawy, ile zależy od szczególnych, dynamicznych cech postrzeżenia³².

Z innych powodów krytykował teorię empatii Stefan Morawski. On również rozważał ją w kontekście zagadnień związanych z ekspresją, niepokoiła go zaś występująca podczas procesu *Einführung* zmiana roli dzieła sztuki oraz relacji między artystą i odbiorcą. Pisał, że

teoria empatii kładzie nacisk na duchową projekcję jaźni, podstawiając – w miejsce przeżycia estetycznego – przeżycie para-estetyczne lub doświadczenie twórcze. Teoria ta nadaje arbitralny charakter „sprzężeniu zwrotnemu” odbiorcy z dziełem sztuki, tzn. cała siła ewokacyjna przeżywanego sztuki gwarantowana jest przez odbiorcę-podmiot, nic z tej siły nie przypisuje się samemu przedmiotowi³³.

Morawski uwzględniał w swym artykule różnice między przedstawicielami teorii empatii odnośnie do roli „fizjonomii” odbieranego percepcyjnie przedmiotu. Przyjmował jednak, że w stosunku do innych koncepcji przeżycia estetycznego rola ta jest w tym przypadku zawsze ograniczana. Tym bowiem, czym cieszymy się podczas empatycznego kontaktu z przedmiotem, jest nie tyle on sam, ile my sami (*Ich-Qualitäten* – jak określał to Th. Lipps), tzn. „nasza swobodna witalność duchowa, którą rzutujemy na obserwowany i kontemplowany taniec, dzieło architektury, namalowany pejzaż”³⁴. Właśnie z tego powodu polski estetyk uważał, że empatia w zbyt dużym stopniu przypisuje charakter twórczy odbiorowi, ograniczając równocześnie rolę artysty. Potwierdzeniem tego faktu miało być to, że podobnie przebiega proces wczuwania uczuć w przypadku dzieł sztuki i twórców natury.

Wziąłem pod uwagę tylko dwa przykłady krytyki teorii empatii odwołujące się do problematyki estetycznej, nie uwzględniając argumentacji krytycznej, jakiej teoria ta poddawana była przez psychologów, gdyż tego aspektu koncepcji nie uwzględniam w niniejszym artykule. Warto natomiast zwrócić uwagę na fakt, że także historycy sztuki, którzy na przełomie XIX i XX w. entuzjastycznie odnosili się do możliwości rozwijania swej dziedziny w nawiązaniu do problematyki empatii, w dalszych latach wycofywali się z tego stanowiska. Przykładem może być H. Wölfflin, który w dysertacji

³² *Ibidem*, s. 446.

³³ S. Morawski, *Ekspresja*, „Studia Estetyczne” 1974, nr 11, s. 320.

³⁴ *Ibidem*, s. 320.

doktorskiej opowiedział się za empatycznym ujmowaniem dzieł artystycznych, w książce *Renesans i barok* starał się adaptować teorię empatii do analizy przejścia stylistycznego między epokami, aby następnie w swej najsłynniejszej rozprawie *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst (1915–1933)* odejść od fizjonomicznego modelu (nawiązującego do roli ciała) i skoncentrować się na percepcyjnym ujmowaniu przemian stylistycznych jako modyfikacji autonomicznych, czysto optycznych środków wyrazu³⁵.

W drugiej połowie XX w. teoria empatii miała tak złą opinię wśród estetyków i historyków sztuki, że w niektórych słownikach specjalistycznych słowo to nie było nawet uwzględniane. Sytuacja zaczęła ulegać zmianie na początku XXI w. Juliet Koss w ważnym z tego punktu widzenia artykule pisze, że po całym wieku lekceważenia i oczerniania empatia „podnosi głowę” w anglofonicznym dyskursie kulturalnym³⁶. Nie polega to jednak na ogólnej rehabilitacji teorii, na nowym uzasadnieniu jej naukowej słuszności, lecz na częściowym uwzględnianiu jej w ostatnich dekadach przy omawianiu poszczególnych zagadnień artystycznych. Chcąc wskazać, jak zagadnienia te były różne, autorka wymienia opracowania dotyczące twórczości Edwarda Hoppera i Adolpha Menzela, architektury Franka Gehry, projektu surrealistycznego i całej dziedziny filmu. W żadnym z tych zakresów tematycznych pojęcie empatii nie uzyskało dominacji, nie stało się podstawą stworzenia szkoły naukowej. Nie powstały, o ile wiem, katedry empatii na uniwersytetach³⁷. Natomiast jawna promocja takiego podejścia wystąpiła w działaniach niektórych artystów, np. Karen Finley i Barbary Kruger. Druga z tych artystek kilkakrotnie umieszczała w publicznych miejscach duże napisy głoszące w różnych językach, że empatia może zmienić świat.

Charakteryzując tło współczesnego zwrotu ku problematyce empatii, J. Koss pisała:

Podobnie jak niedawny „powrót do piękna”, odrodzenie się empatii wydaje się sygnalizować gwałtowny sprzeciw wobec opozycyjnej estetyki ostatniej dekady – zdystansowanie się od rygorystycznego intelektualizmu dyskursu poststrukturalistycznego i lojalności polityki tożsamości. Współczesne odwoływanie się do tego pojęcia może też być związane z jego orientacją

³⁵ Warto jednak zwrócić uwagę, że H. Bridge, poddając wnikliwej analizie kolejne etapy rozwoju koncepcji H. Wölfflina, wyraża opinię, że nigdy nie porzucił on „idei sztuki jako ekspresji, a odwrócił się od modelu ekspresji opartej na ciele jako pośredniku między formą a uczuciem” (eadem, *op. cit.*, s. 13). Autorka wskazuje też na analogie między poglądami wyrażanymi w *Podstawowych pojęciach historii sztuki* i twierdzeniami Th. Lippsa.

³⁶ J. Koss, *On the Limits of Empathy*, „The Art Bulletin” 2006, t. 88, nr 1, s. 139.

³⁷ Pod tym względem sytuacja jest odmienna niż w przypadku performatyki, która stymulowała i stymuluje wiele naukowych działań organizacyjnych, takich jak tworzenie jednostek badawczych, wydawanie czasopism i serii wydawniczych.

interdyscyplinarną. Jako dyskusja o zagadnieniach odbioru [*spectatorship*] było stosowane do sztuki, architektury, literatury, filmu i teatru; natchnęło zarówno dyskurs polityczny, jak i estetyczny w Stanach Zjednoczonych, gdzie jeden prezydent żądał, żeby czuć cierpienie swego narodu, a następny był orędownikiem „współczującego konserwatyzmu”. Empatia wydaje się obiecywać konstruktywne teoretyczne podejście doceniające zarówno to, co emocjonalne, jak i to, co racjonalne, uwzględnia rozumienie i dopuszcza możliwość przerzucenia mostu między radykalnie odmiennymi sytuacjami podmiotu, zarówno w obrębie, jak i w poprzek okresów historycznych i sfer geograficznych³⁸.

Nie mogę tu szerzej odnieść się do wielozakresowości przejawów zainteresowania problematyką empatii ani tym bardziej śledzić przyczyny wystąpienia tego zjawiska. Dlatego ograniczę się do wskazania kilku przykładów powrotu do tego zagadnienia w zakresach refleksji nad sztuką nieuwzględnionych w przeglądzie dokonany przez J. Koss.

Wśród odmian empatii analizowanych dawniej przez estetyków, a także wśród zagadnień podejmowanych w związku z nią przez historyków sztuki, istotną rolę pełniła architektura. Współcześnie odniesienia do niej są brane pod uwagę przede wszystkim w kręgu rozważań nad architekturą performatywną. Reprezentujący ten nurt autorzy piszą o „architekturze jako performansie”³⁹, a podstaw dla uzasadnienia tego sformułowania poszukują m.in. w założeniach teorii empatii. Szerszego znaczenia nabiera natomiast zagadnienie empatycznego odbioru malarstwa i rzeźby. Zainteresowanie tą problematyką stymuluje dodatkowo możliwość odniesienia omawianej problematyki do filmu.

Ważnym autorem rozwijającym współcześnie tematykę empatii w zakresie interpretacji wizerunków ludzkich w malarstwie i rzeźbie jest David Freedberg. Nie traktuje on połączenia sztuki ukazującej postacie ludzkie z ideą empatii jako odkrycia. Przeciwnie, wielokrotnie wskazuje, że takie jej traktowanie jest głęboko zakorzenione w tradycji refleksji nad sposobami oddziaływania wizerunków, a poza tym było wielokrotnie problematyzowane przy użyciu innych terminów. Przykładem może być koncepcja *invisibilia per visibilia*. Chodzi w niej o medytację religijną, której formy uzależnione są od przedstawień malarskich lub rzeźbiarskich. Wytwarzane są wówczas wizerunki mentalne. Celem medytacji jest uchwycenie tego, co niewidzialne, nieobecne – czy to w sensie historycznym, czy duchowym. Koncepcja ta zakładała, że aby ów cel osiągnąć, korzystnie jest zacząć od koncentracji na tym, co widzialne. Oglądane wizerunki nie powinny jednak tylko pobudzać naszej pamięci, lecz również skłaniać do empatii.

³⁸ J. Koss, *op. cit.*, s. 139.

³⁹ Por. *Architecture as Performing Art*, red. M. Feuerstein, G. Read, Burlington 2013.

A ponieważ nasze umysły – pisze D. Freedberg – są w przeważającej mierze trywialne i nie wykazują skłonności mistycznych, niezdolne wznieść się na poziom abstrakcji i czystej duchowości, jakaż może być lepsza droga do zrozumienia całości wkładu cierpienia i czynów Chrystusa niż przez wynikające z empatii emocje (w końcu jego cierpienie było konsekwencją wcielenia w postać człowieka)? Staje się nam bliższy i łatwiej jest nam kształtować nasze czyny na wzór jego życia i życia jego świętych, kiedy z nimi cierpimy – a najlepiej robić to z pomocą wizerunków. Dochodzimy do współodczuwania, koncentrując się na wizerunkach Chrystusa i jego świętych oraz na ich cierpieniu. Taki pogląd stoi za całą tradycją medytacji opartej na empatii⁴⁰.

Empatię występującą w przypadku odbioru dzieł malarskich i rzeźbiarskich amerykański autor traktuje jako „starą teorię” o szerokim, pozaartystycznym sensie. Wiąże ją m.in. z praktykami medytacyjnymi, w których pełni ona istotną rolę ze względu na stwarzanie „poczucia bliskości [...] tego, co boskie”⁴¹. Freedberg zwracał jednak uwagę, że empatia taka, mimo istotnego celu duchowego, odnosiła się także do ciała i odczuć z nim związanych. Na przykład w przypadku wizerunków przedstawiających ukrzyżowanie Chrystusa nie trzeba być specjalnie pobożnym, by „odczuć grozę na widok przebitego ciała, które ugina się i rozstępuje jak nasze własne ciało”⁴².

Sposób pojmowania empatii przez D. Freedberga wydaje się pod niektórymi względami różnić od omawianych na początku tego artykułu poglądów R. Vischera, Th. Lippsa czy H. Wölfflina. Należałoby poddać w związku z tym bardziej szczegółowej analizie, czy różnice te są konsekwencją koncentracji na odmiennym materiale badawczym, czy dotyczą innego sposobu pojmowania empatii. Freedberg ma świadomość tej odmienności, choć nie przedstawia szczegółowego spisu różnic. Zwraca jednak uwagę na to, że w swych rozważaniach skupia się na

sposobach mówienia o zachowaniu, które sami widzowie potrafią rozpoznać i dostrzec, a także o zachowaniu i interakcji, które nie zachodzą, jeśli brak jest przedmiotu figuralnego⁴³.

Daje w ten sposób wyraz decyzji, że centralnego przedmiotu jego uwagi nie będzie stanowiło ożywianie poprzez projekcję nieantropomorficznych elementów w dziełach sztuki, np. kolumn⁴⁴. Można uznać, że decyzja ta

⁴⁰ D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, s. 166.

⁴¹ *Ibidem*, s. 171.

⁴² *Ibidem*, s. 203.

⁴³ *Ibidem*, s. 24.

⁴⁴ Freedberg pisze: „Będę więc oczywiście musiał się zająć także »subiektywnymi stanami odbiorcy, projektowanymi na dzieło sztuki [jeśli nie do jego wnętrza – G.Sz.]«” (*ibidem*).

w pewnym stopniu ogranicza formułowane wcześniej wobec teorii empatii zarzuty dotyczące nieuwzględniania „fizjonomii” obserwowanego motywu artystycznego. Jeśli na obrazie widzimy wizerunek człowieka, relacja „wewnętrznej mimikry” czy sympatii wobec przedstawionej osoby rodzi się w sposób bezpośredni. Nie ma potrzeby asocjacji, na których rolę zwracał uwagę R. Arnheim, poddając z tego powodu krytyce teorię empatii. Dlatego D. Freedberg może napisać, że właściwa dla jego rozważań empatia traktowana jest „w rygorystycznie fenomenologiczny sposób”⁴⁵.

Na ważne uzupełnienie powodów doniosłości problematyki empatii D. Freedberg zwraca uwagę w artykule, w którym odnosi interesującą go problematykę doświadczenia estetycznego wizerunków do ustaleń „neuroestetyki”. Określa tak dziedzinę nauki łączącą badania neuroscjentystyczne z refleksją nad sztuką⁴⁶. Sugestie związane z możliwością wykorzystania w tym zakresie wyników empirycznych badań nad funkcjonowaniem mózgu wysuwali już wcześniej prowadzący je naukowcy. Istotną rolę z tego punktu widzenia przypisywali mechanizmom zwierciadlanym (*mirroring mechanisms*).

Ileż to patrzymy – pisał Vilayanur S. Ramachandran – jak ktoś coś robi, uaktywniają się neurony, które nasz mózg wykorzystałby do zrobienia tego samego – jakbyśmy sami to robili. Jeśli widzimy, że ktoś jest kłuty igłą, nasze neurony bólowe reagują tak, jakbyśmy sami byli kłuci⁴⁷.

Często czujemy efekt obserwowanego ukłucia w naszej kończynie. Ciekawe jednak, że podobne odczucia występują u ludzi, których kończyny zastąpione zostały fantomami. Osoby takie, obserwując, jak ktoś gładzi i poklepuje czyjąś rękę, nie tylko widziały, lecz również czuły w swoim fantomie to, co dzieje się z ręką, na którą występowało oddziaływanie.

Moim zdaniem – pisze V.S. Ramachandran – wynika to z tego, że [...] neurony lustrzane uaktywniały się w normalny sposób, ale nie było już sygnału zerowego z ręki, żeby je zawetować. [...] Pomyślcie tylko: być może jedyną rzeczą, jaka oddziela naszą świadomość od cudzej, jest nasza skóra!⁴⁸.

Efekt ten określił jako „hiperempatię nabytą”.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, „Trends in Cognitive Sciences” 2007, t. 11, nr 5, s. 197.

⁴⁷ V.S. Ramachandran, *Neuronauka o podstawach człowieczeństwa. O czym mówi mózg?*, tłum. A. i M. Binderowie, E. Józefowicz, Warszawa 2012, s. 145.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 146.

Freedberg i Vittorio Gallese wyprowadzają daleko idące konsekwencje badań neuroscjentyistycznych. Zwracają oni uwagę na zdolność do preracjonalnego ujmowania sensu działań, emocji i wrażeń innych związaną z cielesnymi symulacjami – funkcjonalnymi mechanizmami, dzięki którym to, co obserwowane u innych, aktywizuje nasze wewnętrzne przedstawienia stanów ciała. Angażujemy się w ten sposób – poprzez działania zachodzące w naszym organizmie – w obserwowane emocje i wrażenia. Gdy patrzymy na *Jeńców* Michała Anioła, reakcja nasza przebiega jako odczuwalna aktywizacja mięśni odpowiadających obserwowanemu napięciu mięśniowemu przedstawionych postaci. Podobnie jest w przypadku *Okropności wojny* Francisca Goi. Empatyczne reakcje polegają na fizycznych odczuciach umieszczone w tych częściach ciała, które są oglądane jako pobudzone czy zagrożone ze względu na stosowany przymus lub bezpośrednie niebezpieczeństwo uszkodzenia. Ta „fizyczna empatia”, jak ją określają autorzy artykułu, ulega łatwo przemianie w „uczucie empatii dla emocjonalnych konsekwencji sposobów, w jakie ciało jest uszkodzane lub okaleczane”⁴⁹.

Dalszą konsekwencję stanowi przeniesienie tej koncepcji doświadczenia estetycznego na obszar recepcji dzieł sztuki, w których nie występują postacie ludzkie. Autorzy wspominają o skręconych kolumnach romańskich, a także o malarstwie nieprzedstawiającym Jacksona Pollocka i Lucia Fontany. U pierwszego z tych artystów układy plam barwnych na płótnie ewokowałyby ruchy ciała wykonywane przez malarza w czasie pracy nad obrazem, natomiast u drugiego nacinane obrazy byłyby zbieżne z odczuciem gwałtownych gestów, w wyniku których powstały otwory.

Ten mechanizm motorycznej symulacji – piszą D. Freedberg i V. Gallese – połączony z emocjonalnym rezonansem, który zostaje wyzwolony, jak było sugerowane przez Lippsa, jest prawdopodobnie decydującym składnikiem estetycznego doświadczenia przedmiotów w dziełach sztuki: nawet martwa natura może być „ożywiona” przez wcieloną symulację, jaką wywołuje w mózgu obserwatora⁵⁰.

Zagadnienie wczucia w odniesieniu do martwych natur i pejzaży podjął Michael Fried w książce nawiązującej do twórczości A. Menzela⁵¹. Praca ta, rozpatrywana z perspektywy współczesnego zwrotu empatycznego, jest istotna zarówno ze względu na podjętą tematykę, jak i sposób badawczego podejścia do problemu. Tekst M. Frieda odbiega od sposobu pisania na temat empatii przyjętego w opracowaniach z przełomu XIX i XX w.

⁴⁹ D. Freedberg, V. Gallese, *op. cit.*, s. 197.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 201.

⁵¹ M. Fried, *Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, New Haven 2002.

Ówcześni autorzy dążyli do zobiektywizowania problematyki, przyjmując odmianę dyskursu analogiczną do wypowiedzi przedstawicieli innych kierunków filozofii, psychologii lub historii sztuki. Tymczasem M. Fried uprawia refleksję wywodzącą się z doświadczenia interakcji między nim jako odbiorcą a dziełami sztuki. Bierze pod uwagę swe własne doznania cielesne w kontakcie z poszczególnymi obrazami. Przyjmuje poetykę nie tyle opartą na twierdzeniach i weryfikowaniu ich, ile na opisie własnych doświadczeń, a także samokwestionowaniu, zwracając się często bezpośrednio do czytelnika, jak gdyby w celu podjęcia konwersacji. Można to uznać za celowy zabieg perswazyjny mający na celu przekonanie do zasadności opisywanych procesów empatycznych. Będą one wówczas, jak pisze Ellen J. Esrock,

retorycznymi strategiami wykorzystywanymi przez Frieda do stworzenia wrażenia szczerej komunikacji, która czyni czytelników otwartymi na jego propozycje, a nawet zachęca ich do podejmowania aktów wcielenia [własnych emocji – G.Sz.]⁵².

Można jednak również (propozycja ta nie wyklucza powyższej) uznać taki sposób pisanie za najbardziej uzasadniony w odniesieniu do problemów empatii, które z trudem poddają się ściśle naukowemu ujęciu. Przy próbach uogólnionej analizy doświadczeń cielesnych, jakie w ich przypadku są podstawą wypowiedzi, umyka wiele aspektów, które M. Fried stara się wziąć pod uwagę w swej książce.

Jedną z takich kwestii jest zmienność cechująca konkretne przypadki obejmowane ogólnym pojęciem empatii. Już wcześniej zwracano uwagę na nieostrość granic tego określenia i różnorodność zjawisk nim obejmowanych. Zabiegiem, który w związku z tym stosowano, było np. wskazywanie na różnice między tym, co oznaczają terminy „empatia” i *Einfühlung*⁵³. Rozwiązywało to jednak problem tylko częściowo. Fried akceptuje tę nieostrość, a nawet uznaje ją za konieczną w sytuacji, gdy samo opisywane przedsięwzięcie obejmuje wiele aktów wyobrażeniowych projekcji cielesnych doświadczeń.

Rozważania prowadzone przez amerykańskiego autora pozwalają subtelniej niż w przypadku wcześniejszego, generalizującego podejścia uchwycić subtelne zagadnienia związane z wcieleniem, projekcją, symulacją, rolą wyobraźni itp. Jednym z opisywanych przez niego problemów jest to, że gdy

przedstawiona scena quasi-hipnotycznie oddziałuje na widza, który od razu zaczyna „przenikać” przestrzeń obrazu i empatycznie odpowiada na

⁵² E.J. Esrock, *Embodying Art: The Spectator and the Inner Body*, „Poetics Today” 2010, t. 31, nr 2, s. 221.

⁵³ Por. na ten temat uwagi zawarte w *Vocabulaire d'esthétique...*, s. 640–641.

jej zawartość, odkrywa on (mówię teraz o sobie), że jest ledwie zdolny do oderwania swych oczu od płótna⁵⁴.

Inna sytuacja, pojawiająca się w czasie aktów empatii, związana jest z

percepcyjnym i imaginatywnym wysiłkiem, jaki jest wymagany od widza w celu spełnienia aktu widzenia (i wywołania tego prawie hipnotycznego stanu), kończąc się ożywieniem lub reanimacją piktorialnego pola za pomocą energii projekcyjnych [...] ⁵⁵.

Różnica między obu sytuacjami dotyczy, z pewnym uproszczeniem, koncentracji albo na tym, co zewnętrzne w stosunku do odbiorcy (rzeczywistości przedstawionej na obrazie i jej składnikach stymulujących akty empatii), albo na stronie wewnętrznej, na wysiłku myślowym, od stopnia aktywizacji którego zależy „ożywienie” tego, co przedstawione. Dokonany przez M. Frieda wybór malarstwa A. Menzela jako przedmiotu rozważań prowadzonych w książce był niezwykle trafny, gdyż w obrazach tych przedstawione są zwyczajne sceny z życia, takie jak dziedziniec z tyłu wiejskiego domu albo pokój z otwartymi drzwiami balkonowymi, przez które wpada światło słoneczne. Wydają się one jednak przepełnione życiem, zdają się oddychać. Czy to poczucie „oddychania” przestrzeni pochodzi z obserwacji cech obrazu, czy zostaje wczute w przedstawioną scenę przez odbiorcę? Rozstrzygającej odpowiedzi na to pytanie nie można udzielić. Można tylko rozważać problem. Fried opowiada się za refleksyjnym podejściem do tego zadania, niestroniącym od uwzględnienia własnych doświadczeń.

Inne rozwiązanie, sformułowane w nawiązaniu do książki M. Frieda, proponuje E.J. Esrock. W obszernym artykule *The Spectator and the Inner Body* sugeruje możliwość połączenia wspomnianego wyżej zagadnienia z psychologicznym problemem eksterocepcji i interocepcji. Pierwszy z tych terminów określa formę czucia, której źródłem jest bodziec położony poza ciałem. W drugim przypadku chodzi o odczucia powstające na skutek pojawiających się w ciele informacji o stanie narządów wewnętrznych (np. temperaturze ciała, odczuciach bólu, głodu, pragnienia, wrażeniach mięśniowych i trzewnych)⁵⁶. W przypadku empatii obydwa rodzaje czynników wchodzi w grę w trudnych do określenia relacjach. Odniesienie do aparatu pojęciowego współczesnej psychologii pozwala jednak, podobnie jak w przypadku wspomnianej wyżej neuroestetyki, wprowadzić rozważania w ramy nowych kontekstów.

⁵⁴ M. Fried, *op. cit.*, s. 225.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 225.

⁵⁶ Por. A.M. Colman, *Słownik psychologii*, Warszawa 2009, s. 187, 281–282.

Jeśli rozumiemy Friedowskiego widza – pisze E.J. Esrock – jako projektującego swoją własną cielesną interocepję, wtedy musimy zapytać, jakich jakości widz doświadcza przez tę projekcję. Proponuję, żeby najbardziej oczywistą jakością, jaką kojarzymy z naszym wewnętrznym ciałem, było uczucie bycia żywym, gdyż interocepcyjna świadomość ciała jest świadomością tego, co ożywione, żywe. Nieodłączna od bycia żywym jest zdolność do samoinicjujących ruchów⁵⁷.

W ten sposób z punktu widzenia współczesnej psychologii zinterpretowana zostaje tradycyjna dla teorii empatii zasada animizacji.

Trudno w tej chwili powiedzieć, czy zwrot empatyczny zauważalny we współczesnej refleksji nad sztuką osiągnie zakres porównywalny z innymi zwrotami w naukach o kulturze, takimi jak zwrot interpretatywny, performatywny, refleksyjny, postkolonialny, przestrzenny, translatologiczny lub ikoniczny. Pisząc o zakresie, mam na myśli z jednej strony liczbę naukowców zainteresowanych problemem, z drugiej liczbę obszarów badawczych, w jakich się ujawni. Uważam jednak, że od tych kryteriów ilościowych ważniejsze jest, czy teoria empatii w nowych interpretacjach ma szansę spełnić w refleksji nad sztuką rolę podobną do wyżej wymienionych rodzajów zwrotów kulturoznawczych. Problem ich doniosłości Doris Bachmann-Medick sprowadzała do zagadnień operacyjnych podejść oraz kategorii analitycznych. W tych zakresach każdy zwrot proponował odmienny sposób ogniskowania i przenoszenia punktów ciężkości, a także metody pozwalające na sprawdzanie założeń badawczych wraz z ich usytuowaniem w określonym dyskursie teoretycznym⁵⁸. Uważam, że teoria empatii spełnia takie warunki zwrotu. Stanowi ona przejaw odwrótu od „wielkich narracji” i „wielkich paradygmatów”, nie dostarcza określonego „obrazu świata”, otwiera natomiast pole dla eksperymentów w postaci „play of ideas free of authoritative paradigms”⁵⁹. W dzisiejszej rzeczywistości nauk humanistycznych zwrot empatyczny okazuje się sposobem mówienia o sztuce, który cechuje wzmożona uwaga skierowana ku jej stronom i aspektom niedocenianym. Uświadamia on też, że jest wiele innych niż zwykle uwzględniane sposobów pojmowania tego samego przedmiotu, co wzbogaca możliwości widzenia, myślenia i przetwarzania⁶⁰.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 229.

⁵⁸ D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 8.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 20.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 30.

BIBLIOGRAFIA

- Architecture as Performing Art*, red. M. Feuerstein, G. Read, Burlington 2013.
- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978.
- Bachmann-Medick D., *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.
- Bayer R., *Histoire de l'esthétique*, Paris 1961.
- Bridge H., *Empathy theory and Heinrich Wölfflin: A reconsideration*, „Journal of European Studies” 2010, t. 41, nr 1, s. 3–22.
- Colman A.M., *Słownik psychologii*, Warszawa 2009.
- Esrock E.J., *Embodying Art: The Spectator and the Inner Body*, „Poetics Today” 2010, t. 31, nr 2, s. 217–250.
- Freedberg D., *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005.
- Freedberg D., Gallese V., *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, „Trends in Cognitive Sciences” 2007, t. 11, nr 5, s. 197–202.
- Fried M., *Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, New Haven 2002.
- Koss J., *On the Limits of Empathy*, „The Art Bulletin” 2006, t. 88, nr 1, s. 139–157.
- Lipps Th., *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, t. 1: *Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg–Leipzig 1903.
- Morawski S., *Ekspresja*, „Studia Estetyczne” 1974, nr 11, s. 315–335.
- Ramachandran V.S., *Neuro nauka o podstawach człowieczeństwa. O czym mówi mózg?*, tłum. A i M. Binderowie, E. Józefowicz, Warszawa 2012.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy*, red. E.N. Zalta, Stanford 2015, <http://plato.stanford.edu/> (dostęp: 18.01.2016).
- Sztabiński G., *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, Łódź 2004.
- Vischer R., *On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics*, [w:] *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873–1893*, Santa Monica 1994.
- Vocabulaire d'esthétique*, red. A. Souriau, Paris 1990.
- Wölfflin H., *Prolegomena to a Psychology of Architecture*, [w:] *Art in Theory, 1815–1900. An Anthology of Changing Ideas*, red. Ch. Harrison, P. Wood, J. Gaiger, Malden–Oxford–Carlton 1998, s. 711–717.
- Wölfflin H., *Renaissance et Baroque*, tłum. G. Ballangé, Paris 1967.
- Worringer W., *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, tłum. E. Martineau, Paris 1978.
- Worringer W., *L'art gothique*, tłum. D. Decourdemanche, Paris 1967.

SUMMARY

Empathy in art: past and present

At the turn of the 19th and 20th centuries, scholars began to include the notion of empathy in their reflections on art; such a perspective was aimed at revaluing basic aesthetic issues. The article summarizes the core principles of the concept of empathy employed in the field of fine arts, and examines its use in the theories of such scholars as Robert Vischer, Theodor Lipps, Heinrich Wölfflin and Wilhelm Worringer. This will be followed by a brief consideration of the reasons why this idea was rejected by the researchers on art in the second half of the 20th century. Against this background, my article will pose the question regarding a return to the concept of empathy in the reflection on the visual arts in this century. Its symptoms have been pointed out by some Anglophone authors (such as Juliet Koss). One should, however, note the differences in the new approach. The former biophysiological background has been replaced with references to contemporary research on brain functioning. Instead of concentrating on the expressive character of architecture, scholars explore e.g. an empathetic response to human images (David Freedberg) or to landscapes and still lifes (Michael Fried).

AGNIESZKA GRALIŃSKA-TOBOREK
Instytut Filozofii
Uniwersytetu Łódzkiego

MIT JAKO PRETEKST DO REFLEKSJI NAD KRYZYSEM KULTURY*

Odkąd starożytny mit stracił swoje kosmogoniczne i kosmologiczne funkcje, a w konsekwencji społeczne i religijne znaczenie, możemy powiedzieć, że pozostaje w stałym kryzysie, ponieważ nie wyraża już fundamentalnych prawd o świecie i ludzkości. Nie oznacza to jednak, że mit jest nieobecny we współczesnej kulturze europejskiej, wręcz odwrotnie, stał się on opowieścią o barwnych postaciach obecną w różnych dziedzinach sztuki także w erze nowoczesności. Mit używany był jako ikonograficzny motyw o zmieniającym się znaczeniu w zależności od prądów kulturowych i politycznych potrzeb. Z jednej strony funkcjonował jako umowny sposób wyrażania idei, koncepcji i zjawisk, a z drugiej strony może stworzyć okazję do ukazania tego, co powinno pozostać w ukryciu.

Badanie obecności starożytnego mitu w sztuce współczesnej polega zwykle na znalezieniu stałych, głębszych jego znaczeń. Często jednak artysta używa tylko zewnętrznej formy mitu, która stanowi zaledwie pretekst do dyskusji zupełnie innej natury. Z pewnością możemy szukać przykładów, kiedy starożytne mity są wykorzystywane i nadużywane, gdy interesują nas tylko jako sposób zobrazowania nagości, scen erotycznych, miłości homoseksualnej, władzy, okrucieństwa, monstrów lub innych hybrydycznych projektów fantazji. Prowadzi to do pochopnych wniosków, że powierzchowne stosowanie starożytnego mitu udowadnia jego kryzys. Można jednak ocenić to zjawisko inaczej i stwierdzić, że mity są używane w celu zainicjowania dyskusji o nowym kryzysie kultury, a zwłaszcza kryzysie wartości. Dlatego proponuję pod tym kątem przeanalizować kilka przykładów, w których kryzys kultury obrazowany jest w sztuce za pomocą mitu.

* Tekst jest skróconą wersją referatu, który wygłosiłam na konferencji „Myth in crisis – crisis of the myth” w Madrycie w 2014 r.

Warto wspomnieć, że jednym z powodów, dla których artyści uciekają się do starożytnego mitu, by mówić o współczesnych kryzysach, jest jego budowa i funkcja w socjologicznym i filozoficznym sensie. Jak zauważa Leszek Kołakowski w książce *Obecność mitu*:

Wszystkie racje, w których zakorzeniona jest świadomość mityczna, zarówno w odmianie wyjściowej, jak w przedłużeniach metafizycznych, są tedy aktami afirmacji wartości. Mogą być płodne, o ile zaspokajają realną potrzebę osławiania świata doświadczenia przez jego rozumiejącą interpretację odnoszącą go do nieuwarunkowanego bytu¹.

Mit pełni funkcje wartościujące i wyjaśniające, dlatego możemy się spodziewać, że gdy napotykamy go w sztuce, to gra będzie się toczyć o wyjaśnienie niezrozumiałego świata, o nadanie mu jakiegoś sensu. Oczywiście mógłby to być współczesny mit, stworzony dla określonego miejsca w czasie. Artyści, których prace wspomnę, nie tworzą jednak nowych mitów, lecz uaktualniają stare. Trzeba też zauważyć, że w historii cywilizacji europejskiej większość zmian wynikających z poczucia kryzysu lub wyczerpania wartości była opisywana poprzez konfrontowanie ich z idealnym modelem antyku.

Nie ma wątpliwości, że renesansowi i oświeceniowi myśliciele, mówiąc o starożytności, tworzyli jej doskonały (i nieprawdziwy) obraz w celu skonstruowania go z niedoskonałą teraźniejszością. Filozofowie tacy jak Friedrich Schiller, Friedrich Schelling, Georg Hegel pisali o starożytnej Grecji okresu klasycznego jako o najszcześniejszym czasie w dziejach ludzkości.

Była to era jedności i harmonii w człowieku, w którym myśli i uczucia, moralność i wrażliwość były jednym, w której forma, na której człowiek wzorował swoje życie, czy moralne, polityczne, czy duchowe, wypływała z jego własnej, naturalnej istoty, a nie była nakładana na niego siłą surowej woli².

Ta harmonia charakteryzująca starożytnego człowieka polegała na zjednoczeniu umysłu, ciała i uczuć. Wedle wizji filozofów antyczny Grek, żyjący w harmonii z samym sobą, z naturą, swoimi bogami i społeczeństwem, stworzył sztukę jednoczącą naturę, religię i ludzi, ponieważ sztuka była podstawowym środkiem ekspresji integralnego człowieka. Taka wizja starożytności była użyteczna do diagnozowania teraźniejszości. Schiller pierwszy pisał o zwyrodnieniu nowoczesnego społeczeństwa i jego kultury. Porównywał ze starożytnym Grekiem współczesnego mu człowieka, wskazując na brak jedności w jego życiu, na jego rozdarcie pomiędzy intuicją

¹ L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Warszawa 2009, s. 19.

² C. Taylor, *Hegel*, Cambridge 1975, s. 26.

a spekulacją³. Dla G. Hegla sztuka w idealnej harmonii łączyła się z religią i stapała w jedną kategorię, zaś dla F. Schellinga greccy bogowie byli syntezą tego, co uniwersalne i jednostkowe, co więcej – silnie podkreślał on, że bogowie greccy byli dla Greków realnością⁴. Sztuka była jedynym sposobem wyrażania się bogów, więc bazą dla sztuki był mit.

Rozpoczęta przez cytowanych myślicieli dyskusja o kryzysie człowieka, sztuki, a wręcz całej cywilizacji toczy się do dziś. Ów kryzys w dalszym ciągu był opisywany w opozycji do starożytności: przez Friedricha Nietzschego, Oswalda Spenglera czy Arnolda J. Toynbee. Podobnie dla artystów ów idealny, a trudny do zweryfikowania model antyku stał się łatwym narzędziem krytyki współczesności. Nie tylko mitologiczna tematyka, lecz także klasyczna, tradycyjna, mimetyczna forma ma wskazywać na uniwersalne, a zagrożone wartości. Nie możemy się jednak spodziewać, że otrzymamy od artysty klarowny przekaz, dlatego niejednokrotnie odnosimy wrażenie, że mamy do czynienia z dziełami prowokacyjnymi i ironicznymi. Nasza interpretacja może być krańcowo różna od odautorskiego komentarza. Tak może się wydarzyć w przypadku instalacji *Wenus ze szmat* Michelangelo Pistoletta, w której kopia *Wenus z Milo* została wstawiona w ogromną stertę starych ubrań. Mogłaby to być najlepsza alegoria kryzysu: sztuki, estetyki, mitu, ale musimy pamiętać, że artysta wskazuje na zupełnie inną funkcję owego posągu: „Jeśli chodzi o mnie – wszystkie formy, materiały, pomysły oraz środki są dostępne i mogą być zastosowane”⁵, służą bowiem wyjaśnieniu, czym jest nurt *arte povera*. *Wenus* jest tu tylko *ready-made* – materiałem gotowym do ponownego użycia.

Wielu artystów, którzy tworzą w stylu klasycznym, chce jednak szczerze zmanifestować swoją niechęć do awangardy i nowoczesnej estetyki⁶. Problem jednak polega na tym, że to my, widzowie, nie możemy uwierzyć, że ktoś jeszcze chce malować w stylu starych mistrzów i opowiadać nam mitologiczne historie. Używając realistycznego obrazowania i klasycznej techniki, artysta zawsze balansuje na granicy kiczu, a jego figuratywne malarstwo traktowane jest jako żart albo trik. Nawet jeśli artysta chce zilustrować kryzys, używając mitu, nasza uwaga skupia się na stylu, rzemiośle

³ F. Schiller, *List VI*, [w:] idem, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. J. Prokopiuk, I. Krońska, Warszawa 1972.

⁴ F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do przyrody. Bruno, czyli o boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 104.

⁵ A. Sanger, *Venus of the rags 1967, 1974. Summary, 2009*, tekst dostępny online: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/pistoletto-venus-of-the-rags-t12200/text-summary> (dostęp: 12.01.2016).

⁶ O nowym klasycyzmie por. Ch. Jencks, *Post Modernism: The New Classicism in Art and Architecture*, New York 1987.

i smaku, a nie na analizie treści. Mając w pamięci Greenbergowskie utożsamienie figuracji z kiczem, nie analizujemy jej jako alegorii⁷.

Amerykańska malarka Patricia Watwood jest właśnie artystką, która stara się za pomocą techniki dawnych mistrzów i mitologicznej tematyki podejmować problemy na wskroś współczesne⁸. Jej przedstawienia Pandory czy Wenus w otoczeniu industrialnego śmietnika mogą być odczytywane jako alegoria kryzysu, ale zestawienie nagiego kobiecego ciała z realistycznie ukazanymi kablami, plastikowymi butelkami i elektronicznymi sprzętami wydaje się niezbyt trafne, nieestosowne, a wręcz groteskowe. I chociaż alegoria zawsze była sztucznym i nienaturalnym zestawieniem tego, co realne i nierealne, przywykliśmy do niej tylko w przypadku dzieł starych mistrzów. Modernizacja alegorii wzbudza nasz brak zaufania do artysty, a technika, która powinna podkreślać treść obrazu, w przypadku takiego eksperymentu wydaje się nieodpowiednia. Co ciekawe, w przypadku instalacji M. Pistoletta nie odczuwamy takiego rozdźwięku pomiędzy klasycznym posągami a górą śmieci jak w przypadku malarstwa olejnego P. Watwood. Dlaczego? Możliwe, że najlepszą odpowiedzią jest koncepcja awangardy Petera Bürgera, który dawne dzieła nazywa organicznymi, a awangardowe – montażami⁹. Z tej perspektywy obrazy P. Watwood wydają się zawołowanym montażem, udającym dzieło organiczne, sztuką nieszczerą. Naga Wenus wzorowana na dziełach Sandra Botticellego przechadzająca się po zaśmieconej plaży w klapkach japonkach obok martwego łabędzia odbierana jest jako niepoważne zderzenie dwu światów. W tym dziele jednak P. Watwood zdradza montażowy charakter swojej pracy, wstawiając obraz w ramę zbudowaną z elektronicznych podzespołów, starych banknotów, resztek papierów itp. Nie mamy pewności, czy taki zabieg miał podkreślić ekologiczny kryzys, czy raczej był tylko pomysłową dekoracją.

Podobnie jak obrazy P. Watwood, malarstwo amerykańskiego artysty Adama Millera może wzbudzać nasze zażenowanie, a przynajmniej zmieszanie¹⁰. Sam nazywa siebie współczesnym mitologistą, który w wielkich społecznych historiach wciąż dostrzega pradawne źródło mitu¹¹. Jednym z wykorzystywanych przez niego archetypów jest łowca w mitologicznej

⁷ C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, [w:] idem, *Obrona modernizmu*, Kraków 2006, s. 3–18.

⁸ Ilustracje można zobaczyć m.in. na stronie internetowej: <http://www.patriciawatwood.com/> (dostęp: 12.01.2016).

⁹ P. Bürger, *Teoria awangardy*, Kraków 2006, s. 94–106.

¹⁰ Ilustracje można zobaczyć m.in. na stronie internetowej: <http://www.adammillerart.com/index.php/paintings> (dostęp: 12.01.2016).

¹¹ J. Seed, *Adam Miller: Towards a Contemporary Mythology*, „HuffPost Arts&Culture” 2013, http://www.huffingtonpost.com/john-seed/adam-miller_b_4054020.html (dostęp: 12.01.2016).

postaci Artemidy. Miller chce powiedzieć, że nasze impulsy i pożądania są wciąż takie same, tylko otoczenie się zmienia. Jednakże owo otoczenie – strzelby, samochody, ubrania – nie nadają wcale uniwersalności jego obrazom. Podobnie jest w przypadku często używanego przez niego tematu Ledy z łabędziem. Ta mitologiczna opowieść przez wieki przywoływana była jako pretekst do wizualizacji swobodnych erotycznych fantazji. Miller pokazuje piękną nagą Ledę karmiącą piersią swoje dzieci na tle czarnych dymiących kominów. Staje się więc ona alegorią natury wypartej ze świata przez przemysł, ale nadal dającą nadzieję na odrodzenie. Te apokaliptyczne wizje P. Watwood i A. Millera wyrafinowanym odbiorcom sztuki wydają się nieprzekonujące, i nie jest to kwestia techniki, lecz idei malarstwa klasycznego powracającego do piękna.

Te prace, świadomie bądź nieświadomie, ilustrują kryzys piękna, jaki obserwujemy w ciągu XX w. Nie jest to kryzys prezentacji piękna, ale brak zdolności jego doświadczenia. Większe wrażenie wywierają na nas przedstawienia piękna zdeformowanego, okaleczonego, niepełnego niż klasycyzujące próby wskrzeszenia ideału. Gdy widzimy niebezpieczne, niepokojące, wstrętne deformacje, jak na fotografiach Joela-Petera Witkina¹², jesteśmy pewni, że artysta nas prowokuje. Wolimy kontestować sztukę, niż ją podziwiać. Stąd tyle kontrowersji (choć często niewypowiedzianych wprost) wzbudza twórczość Igora Mitoraja. Jego postacie bogów i bohaterów przypominają klasyczne rzeźby, ale są zazwyczaj puste w środku, często też brak im atrybutów, które mogłyby pomóc nam je zidentyfikować. Można powiedzieć, że zniszczone posągi I. Mitoraja przedstawiają koniec mitologii. Jednak patrząc na jego rzeźby, dochodzimy do wniosku, że to same posągi, a nie ich pierwowzory, uległy zniszczeniu. Leżący bezpośrednio na piasku obok Świątyni Zgody w Argigento Ikar to alegoria ruiny odwołująca się nie tyle do upadku samego mitycznego Ikara, ile do samej sztuki, która staje się Ikarem. Mit jest pretekstem do opowiedzenia o kryzysie sztuki. To zbliża twórczość I. Mitoraja do koncepcji amerykańskiego krytyka Donalda Kuspita, który w książce *Koniec sztuki* opisuje kryzys nowoczesnej sztuki i zapowiada powrót dawnych mistrzów¹³. Chętnie więc pisze o rzeźbach polskiego artysty i widzi w nich „rekonceptualizację klasycznego ducha w sytuacji nowoczesnego braku duchowości i przygnębienia”¹⁴ oraz

¹² Na fotografii zatytułowanej *Leda* z 1986 r. widzimy hybrydyczne, męsko-kobiece ciało o nieproporcjonalnie dużej głowie, które nie nosi żadnych śladów piękna. Tylko łabędź w tej mitologicznej kompozycji nie został zdeformowany przez artystę.

¹³ D. Kuspit, *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, P. Huelle, Gdańsk 2006, s. 177–194.

¹⁴ Idem, *Classical integrity under the condition of modern loss of integrity*, [w:] idem, G. Testori, *Igor Mitoraj*, Mediolan 1992, s. 16.

sny wyrażające pragnienie klasycznej jedności i całość zniekształconą przez pozorną niemożność całości i rzeczywistość wewnętrznej dezintegracji w nowoczesności¹⁵.

Mityczne figury I. Mitoraja są dla widzów kłopotliwe i wewnętrznie sprzeczne – dla zwolenników nowoczesności zbyt klasyczne, dla miłośników klasycznego piękna zaś niedopełnione, pozostawiające niedosyt. Posągi stojące na placach miejskich, choć zniszczone, niekompletne, popękane, mają niezwykłą godność i wydaje mi się, że najlepiej dowodzą tego, iż sama forma mitu jest w lepszej kondycji niż zjawiska, do których się odnosi. Mit nie jest w kryzysie, za to pojawia się w czasie kryzysu. Warto po raz kolejny zacytować L. Kołakowskiego:

Wiara w celowy ład, utajony w potoku doświadczenia, daje nam prawo sądzić, że w tym, co przemija – rośnie i przechowuje się coś, co nie przemija właśnie, że w nietrwałości wydarzeń kapitalizuje się niewidoczny wprost sens, że więc rozkład i zniszczenie dotyczą tylko widomej warstwy istnienia, nie dotykając drugiej, odpornej na ruinę. Tak samo pokonanie czasowości dochodzi do skutku w mitach, które umożliwiają wiarę w trwałość osobowych wartości, tu również przemijanie i zagłada mogą uchodzić za los zjawiskowej warstwy człowieczeństwa, ale oglądane w perspektywie mitycznej same stają się etapami rośnięcia wartości¹⁶.

BIBLIOGRAFIA

- Bürger P., *Teoria awangardy*, Kraków 2006.
- Greenberg C., *Awangarda i kicz*, [w:] C Greenberg, *Obrona modernizmu*, Kraków 2006.
- Jencks Ch., *Post Modernism: The New Classicism in Art and Architecture*, New York 1987.
- Kołakowski L., *Obecność mitu*, Warszawa 2009.
- Kuspit D., *Classical integrity under the condition of modern loss of integrity*, [w:] D. Kuspit, G. Testori, *Igor Mitoraj*, Mediolan 1992.
- Kuspit D., *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, P. Huelle, Gdańsk 2006.
- Schelling F.W.J., *Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do przyrody. Bruno, czyli o boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983.
- Schiller F., *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. J. Prokopiuk, I. Krońska, Warszawa 1972.

¹⁵ *Ibidem*, s. 17.

¹⁶ L. Kołakowski, *op. cit.*, s. 18.

Seed J., *Adam Miller: Towards a Contemporary Mythology*, „HuffPost Arts&Culture” 2013, http://www.huffingtonpost.com/john-seed/adam-miller_b_4054020.html (dostęp: 12.01.2016)

Taylor C., *Hegel*, Cambridge 1975.

SUMMARY

Myth as a pretext for the reflections on the culture in crisis

As early as in the 19th century, philosophers such as Friedrich Schiller and Friedrich Schelling noted the crisis of contemporary culture contrasting it with idealized model of classical Greece. Contemporary artists who reach both for the mythological content and the classical art form, are not always apologists for antiquity and its values. Usually we do not trust them but suspect them of irony. Also modernizing myths awakens our mistrust and a certain degree of scepticism. It should be noted, however, their art proves that where the myth is used in art, there we can expect discussion about values. So we cannot judge that the myth is in crisis, as it gives rise to a discussion of the foundations of our culture.

PAULINA KURC-MAJ
Muzeum Sztuki w Łodzi

„TEORIA WIDZENIA” WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO I „O NOWĄ ORGANIZACJĘ MUZEÓW SZTUKI” MARIANA MINICHA, CZYLI JAK PATRZEĆ NA SZTUKĘ

Wybierając temat artykułu do tomu pamiątkowego poświęconego prof. Wandzie Nowakowskiej, zdecydowałam się odnieść nie tyle do jej zainteresowań naukowych, ile do początków kariery zawodowej, która rozpoczęła się nie gdzie indziej, jak w Muzeum Sztuki w Łodzi. Działo się to w trudnych latach pięćdziesiątych minionego wieku, gdy sztukę zdominował socrealizm. W tym samym czasie posumowanie swoich poglądów na historię sztuki wobec zaistniałej sytuacji politycznej starały się zdefiniować dwie wybitne postacie ówczesnej sceny kulturalnej miasta – Władysław Strzemiński i dr Marian Minich. Jako że prof. W. Nowakowska przez lata zabiegała o nadanie właściwej rangi temu przedmiotowi na Uniwersytecie Łódzkim, wydaje mi się, że refleksja nad kierunkami rozwoju historii sztuki (w tym muzeów sztuki), jaka wyszła spod pióra innych łódzkich badaczy w początkach jej działań, będzie interesującym kontekstem. Niniejszy artykuł został pierwotnie wygłoszony w nieco zmienionej wersji w Muzeum Sztuki w Łodzi w dniu 21 stycznia 2016 r.

Słynna *Teoria widzenia*¹ Władysława Strzemińskiego i nieco mniej powszechnie znany artykuł M. Minicha *O nową organizację muzeów sztuki*² to dwie publikacje podsumowujące rozważania na temat metodologii historii sztuki, dla których istotne stało się przepracowanie dotychczasowego modelu, także po to, żeby uwzględnić badanie sztuki XX w. Ponieważ obydwie powstały niedługo po zakończeniu drugiej wojny światowej, gdy w Polsce zapanował reżim komunistyczny, dominująca wówczas ideologia stała się w nich również punktem odniesienia. Jednocześnie początki obydwu

¹ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958.

² M. Minich, *O nową organizację muzeów sztuki*, [w:] *Sztuka współczesna*, t. 2: *Studia i szkice*, red. J. Dutkiewicz, Kraków 1966, s. 70–190.

teorii sięgają okresu przedwojennego i ówczesnej fali modernizacji obecnej w kulturze Drugiej Rzeczypospolitej. Z dzisiejszej perspektywy można je więc odczytywać zarówno w kontekście asymilacji panującej po wojnie ideologii, jak i oporu wobec niej. W mojej opinii obie te perspektywy zostały w różnym stopniu w tekstach połączone i choć dzisiaj trudno byłoby obronić aktualność treści zawartych w wymienionych publikacjach, to rozważanie o ich znaczeniu jest o tyle interesujące, że obydwie pozostawały przez pewien czas żywe – w nauczaniu historii sztuki w Łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych oraz w sposobie budowania ekspozycji Muzeum Sztuki w Łodzi. Co więcej, obie publikacje miały na celu włączenie historii awangardy w ciąg narracji o sztuce, a także obronę sztuki jako dziedziny w pewnym zakresie odrębnej, co w owym czasie nie było ani popularne, ani oczywiste. Przyjrzyjmy się zatem najpierw okolicznościom powstania tekstów, a następnie im samym.

Teoria widzenia została pomyślana jako podsumowanie wykładów prowadzonych przez W. Strzemińskiego w Łódzkiej ASP. Szkoła powstała wiosną 1945 r., powołana wówczas jako Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, nakierowana na działalność użytkową, planowana jako swoiste laboratorium dla przemysłu. Skupiała ona ważne dla środowiska łódzkiego postacie artystyczne, w tym osoby aktywne w owym środowisku jeszcze przed drugą wojną światową, a wśród nich znanego ze swoich radykalnych poglądów W. Strzemińskiego. Stąd zapewne w pierwszych latach istnienia uczelni – do końca lat czterdziestych – dominowały w niej działania artystyczne o zdecydowanej awangardowej genzie poszukiwań. O atmosferze, jaka mogła wówczas panować, pisał sam W. Strzemiński do poety Juliana Przybosia:

Powstaje nowy typ plastyka, niespotykany dotychczas w Polsce – typ człowieka inteligentnego. [...] Jeszcze 2–3 lata, a skończy się z tym upadkiem sztuki, w jaki ją wpędzili Pruszkowscy, Skoczylasowie, Jastrzębowscy i inni³.

Można z tego wnioskować, że w szkole panował duch modernizacji, który pozwalał artyście realizować niespełnione, jeszcze przedwojenne plany stworzenia prawdziwie nowoczesnej akademii.

Strzemiński prowadził w szkole zajęcia w latach 1949–1950 – najpierw z historii sztuki, grafiki funkcjonalnej, zasad form, liternictwa, a później, w związku z powstaniem Wydziału Plastyki Przestrzennej, także zajęcia z projektowania przestrzennego, w tym projektowania wnętrza i mebli,

³ List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 15.01.1948 r. – zdjęcie strony manuskryptu, [w:] N. Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa 2001, s. 124.

zasad barw i światła⁴. Już na początku lat pięćdziesiątych został jednak usunięty z uczelni⁵. Jego zwolnienie z pracy poprzedziła zdecydowana krytyka prezentacji krótkiego dorobku łódzkiej PWSSP na Międzyszkolnych Popisach Szkół Artystycznych w Poznaniu w październiku 1949 r. autorstwa ministra Włodzimierza Sokorskiego. Napisał on wówczas, że eksponowane prace cechuje próba ucieczki

w orbitę kuglarskich machinacji wszelkich odmian abstrakcjonizmu i unizmu, poza którymi to artystycznymi kierunkami nie kryło się nic poza rezygnacją z wielkich dydaktycznych i artystycznych wartości sztuki⁶.

Działania artystów związanych z uczelnią zdominowane zostały bowiem przez eksperyment, który znacząco odbiegał od formuły realizmu socjalistycznego, szczególnie w kontekście obowiązkowych już wówczas szkoleń studentów, m.in. z „zagadnień marksizmu-leninizmu”. W zaistniałej sytuacji *Teoria widzenia* miała być podsumowaniem wykładów W. Strzemińskiego, a także – jak wskazują niektórzy – odpowiedzią na zarzuty W. Sokorskiego, który nie widział miejsca dla sztuki nowoczesnej w dobie socrealizmu. Pisana przez artystę do końca jego życia (zmarł pod koniec grudnia 1952 r.), nie została jednak ukończona. Dopiero na fali odwilży, w czasie powrotu Stefana Wegnera do PWSSP (odszedł z uczelni po W. Strzemińskim), reaktywowano niejako stosunek do tej twórczości. W 1956 r. w Łodzi zorganizowano pierwszą powojenną wystawę prac W. Strzemińskiego i Katarzyny Kobro. Wtedy też podjęto starania o wydanie wspomnianej książki, która ostatecznie ukazała się w 1958 r. w Krakowie, przede wszystkim dzięki staraniom J. Przybosia, ale także S. Wegnera, Stanisława Fijałkowskiego, Stefana Krygiera, Lecha Kunki i Jerzego Mackiewicza.

Drugi tekst, *O nową organizację muzeów sztuki* M. Minicha, ukazał się również już po śmierci autora i nawiązywał do jego wcześniejszego dorobku. Minich, lwowski historyk sztuki, został dyrektorem Muzeum Sztuki w Łodzi w 1935 r. Ekspozycja zreorganizowana pod jego kierownictwem stała się swoistym rodzajem wykładu z historii sztuki. Sam prowadził zajęcia z tego przedmiotu na Uniwersytecie Łódzkim od roku akademickiego 1946/1947 do 1951/1952. Jego galeria już w okresie przedwojennym miała na celu

⁴ J. Ładnowska, *Kronika Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945–1994*, [w:] *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945–1995*, cz. 1, red. G. Sztabiński, Łódź 1995, s. 130, 133, 139, 143.

⁵ Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, Teczka Władysława Strzemińskiego, Włodzimierz Sokorski do Rektoratu PWSSP w Łodzi, Zwolnienie prof. Wł. Strzemińskiego z dnia 19 stycznia 1950, s. 24.

⁶ W. Sokorski, *Kryteria realizmu socjalistycznego*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 1–2, s. 6–7, cyt. za: J. Ładnowska, *op. cit.*, s. 147.

prezentację prac istotnych nie tylko z punktu widzenia historyczno-artystycznego, lecz przede wszystkim systematyki stylistycznej. W 1937 r. pisał:

Na podobnie przygotowanym terenie przeprowadzono reorganizację zbiorów sztuki przez usunięcie kilkudziesięciu eksponatów nie stojących na odpowiednim, muzealnym poziomie, posegregowano dział sztuki według epok i prądów artystycznych [...], zastąpiono wreszcie luki eksponatami o poziomie wyższym, rozwieszając całość [...] według zasad optyki⁷.



Ryc. 8. Sala impresjonizmu, ekspozycja Muzeum Sztuki w Łodzi w latach sześćdziesiątych

Takie podejście było niewątpliwie konsekwencją jego zainteresowań – jeszcze na studiach otrzymał nagrodę uniwersytecką za pracę *Koncepcja sztuki u Wölfflina*⁸, co wskazywało na jego inspirację koncepcją dziejów sztuki jako historią przemiany formy. W ten sposób galeria została usystematyzowana chronologicznie w następujące działy⁹: galerię sztuki

⁷ M. Minich, *Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów*, „Studia Polonistyczne” 1937, s. 418.

⁸ J.A. Ojrzyński, *Marian Minich. Dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi*, „Miscellanea Łódzkie” 1994, z. 3, s. 8.

⁹ Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta Muzeum Sztuki w Łodzi, sygn. 5, Odpis sprawozdania dla Ministerstwa Muzeum Miejskiego Historii i Sztuki w Łodzi za okres 1.03.–1.08.1945 z dnia 20.08.1945 r.

gotyckiej, galerię malarstwa obcego, zawierającą dzieła mistrzów włoskich XIV–XVIII w. oraz sztukę flamandzką i holenderską XVII–XVIII w., wreszcie galerię sztuki polskiej XVIII–XX w. oraz Kolekcję Międzynarodowej Sztuki Modernistycznej. Formułę ekspozycji M. Minich dopracował podczas inauguracji galerii muzealnej otworzonej dla publiczności w czerwcu 1948 r. Mieściła się ona już w nowym budynku, obecnie zajmowanym przez ms1, i podzielona była na trzy piętra. W związku z zaleceniami władz w kwestii intensyfikacji doktryny socrealizmu ekspozycja została przeorganizowana jesienią 1950 r. w kierunku prezentacji nurtów realistycznych i zagadnień społecznych uwypuklających historię walk klasowych. Dopiero w 1960 r., w rocznicę powstania Muzeum i z okazji 25-lecia swojej pracy, M. Minich powrócił do interesującego go układu reprezentującego formalne przemiany w sztuce.

„TEORIA WIDZENIA” I KONCEPCJA WIELU REALIZMÓW

W otwierającym *Teorię widzenia* wstępie J. Przybosia czytamy:

Jak wiadomo, katedry malarstwa Strzemińskiemu nie dano. [...] Dano mu przedmiot, który we wszystkich akademiach malarskich był wykładanym przez estetów. Strzemiński tchnął nowy sens i zrewolucjonizował nawet nauczanie tak akademickiego przedmiotu. Zamiast biografii malarzy przytaczanych opisami ich obrazów – analizował ich widzenie malarskie. [...] *Teoria widzenia* Strzemińskiego nie jest podręcznikiem malowania, nie uczy, jak zostać malarzem. Teoria ta uczy zrozumienia ewolucji świadomości wzrokowej człowieka i związanego z tą ewolucją rozwoju sposobów przedstawienia tego, co się widzi. [...] *Teoria widzenia* nie uczy, jak malować, lecz pokazuje, jak patrzono i malowano¹⁰.

Jak wynika z owej opinii, książka miała być też niejako odpowiedzią W. Strzemińskiego na dotychczas wypracowane modele kształcenia akademickiego, efektem jego obserwacji szkolnictwa artystycznego. Przypomnijmy, że w momencie, gdy kiełkowały założenia rozwinięte w omawianej publikacji, czyli na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, wyższe szkolnictwo artystyczne w Polsce to były przede wszystkim dwie szkoły: Akademia Krakowska i Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie (przekształcona w Akademię w 1932 r.). Ważną rolę w zakresie kształcenia plastycznego odgrywała też Politechnika Warszawska. Strzemiński miał plany założenia szkoły artystycznej w Łodzi, ale nie zostały one zrealizowane i pewnym

¹⁰ J. Przyboś, *Przedmowa. Nowatorstwo Władysława Strzemińskiego*, [w:] W. Strzemiński, *op. cit.*, s. 10.

obszarem jego działań były miejsca, gdzie pracował jako pedagog, przede wszystkim Publiczna Szkoła Doksztalcania Zawodowego nr 10 w Łodzi dla drukarzy, którą kierował w latach trzydziestych. W 1928 r. w warszawskim czasopiśmie Stanisława Baczyńskiego „Wiek XX” artysta opublikował artykuł *O tradycję szkół artystycznych*, w którym omawiał modele szkół sztuk pięknych. Zasadniczym jego zarzutem było niedostosowywanie sposobu nauczania do biegu czasu i jedynie utrwalanie zdobytych metod tworzenia lub skupianie się na indywidualności wybitnego profesora. Podstawą teorii W. Strzemińskiego odnośnie sztuki stało się więc przeciwstawienie się nie tylko owej indywidualizacji wybitnych osobowości twórczych, lecz także podsycaniu u artystów wiary w to, że – jak pisał –

rozwiniecie indywidualności własnej malarza można przeciwstawić całemu dorobkowi wiekowej kultury malarskiej, że malarz, o ile czerpie wyłącznie z siebie samego, stworzy więcej, aniżeli stworzyli wszyscy poprzedni razem¹¹.

Według W. Strzemińskiego kulturę plastyczną można było umieścić w ciągu rozwojowym i cechowała ją zmienność, a także do pewnego stopnia postęp. Źródłem sztuki miała być żmudnie zdobywana wiedza i umiejętności, a nie samorodny talent. Żaden z poprzednich etapów rozwoju sztuki nie mógł być w tym kontekście pominięty w owej ewolucji. Podtrzymywanie tradycji wielkich indywidualności prowadzić miało bowiem do epigonizmu. Jak więc W. Strzemiński konstatawał: „Ażeby coś nowego stworzyć, należy sztukę znać”¹². Z tego też względu, jak pisał jeszcze przed wojną, podstawą nauczania sztuki i wiedzy o sztuce powinien być „kurs systematyczny poszczególnych umiejętności, jakie się nagromadziły w ciągu [jej] rozwoju”¹³. Należało studiować nie poszczególnych malarzy, lecz typy rozwiązań zagadnień fachowych. Krótko mówiąc, W. Strzemiński uważał, że twórcze podejście do współczesności może pojawić się jedynie wtedy, gdy „przerobi się” historyczne typy rozwiązań i ich uwarunkowań. Autentycznie żywa współczesność, pozbawiona martwoty wtórności i powtórzeń, miała szansę zaistnieć dopiero wobec historii, wiążąc się z nią i wyrastając z jej nauki. Ten typ myślenia W. Strzemiński rozwinął w kolejnym artykule, który ukazał się cztery lata później w czasopiśmie „Droga” – *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*¹⁴. Zapowiadał on niejako powojenne wykłady i treść *Teorii widzenia*.

¹¹ W. Strzemiński, *O tradycję szkół artystycznych* („Wiek XX” 1928, nr 14, s. 4), przedruk w: idem, *Pisma*, wstęp, komentarze, oprac. Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 69.

¹² *Ibidem*, s. 70.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ W. Strzemiński, *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne* („Droga” 1932, nr 3, s. 258–278), przedruk w: idem, *Pisma...*, s. 147–164.

Jednocześnie był konsekwencją książki *Unizm w malarstwie* (1928)¹⁵. W tym artykule pojawił się też po raz pierwszy istotny później termin „zawartość wzrokowa”. Można go najprościej określić jako zbiór czynników warunkujących percepcję wizualną, która z kolei wpływała na różne sposoby kształtowania form i poszukiwanie nowych środków malarskich, czyli wszystko to, co może przyczynić się do adekwatnego wyrażenia – „nowej treści wzrokowej”. Według artysty to sztuki wizualne odgrywały niepowtarzalną rolę w rozumieniu otaczającej nas rzeczywistości, to „poprzez sztukę sposób patrzenia staje się sposobem patrzenia rozpowszechnionym i powszechnym”¹⁶. Mimo to żaden ze sposobów patrzenia, które wpływają na sztukę, ale także naukę sztuki, nie był sposobem ponadczasowym i niezmiennym.

Tradycja jest rzeczą martwą, gdy jej używamy do naśladowania rzeczy minionych; staje się jednak żywą, gdy otwiera wobec nas postawę czynną wobec sztuki¹⁷

– pisał. I dodawał dalej: „Każdy następujący po sobie okres historii sztuki jest dowodem coraz to obfitszej ilości zjawisk wzrokowych, dostrzeżonych i utrwalonych na obrazie”¹⁸.

Innymi słowy, postulował stopniowe i stałe wzbogacanie „zawartości wzrokowej”, która jednak miała być przynależna do danego czasu. Temat „zawartości wzrokowej” powrócił jeszcze dobitniej w przedwojennym artykule W. Strzemińskiego *Aspekty rzeczywistości*¹⁹, opublikowanym w 1936 r. w czasopiśmie „Forma”. Autor omawia w nim swoją koncepcję widzenia, rozprawiając się – jak pisze – z „nieomylnym, naturalnym [dodajmy: rzekomo naturalnym – P.K.-M.] sposobem patrzenia”²⁰. Koncepcję tę legitymizowały według niego „nauka i życie społeczne”, które miały dowodzić, że „żadne zjawisko nie jest zjawiskiem odosobnionym i że zmiany, jakie w nim zachodzą – powodują odpowiednie reakcje w innych zjawiskach”²¹.

Innymi słowy, poszczególne zjawiska nie były od siebie odseparowane, lecz cechowała je współzależność. Oczywiście widzenie, nawet przy wzięciu pod uwagę poznawczych możliwości człowieka wynikających z danej zawartości wzrokowej, nie było pozbawione aspektów fizjologicznych, na jakie wpływały indywidualne możliwości fizyczne czy w różny sposób rozumiane odczucia i emocje, W. Strzemiński był jednak zwolennikiem

¹⁵ Idem, *Unizm w malarstwie*, Warszawa 1928.

¹⁶ Idem, *Sztuka nowoczesna...*, s. 148.

¹⁷ *Ibidem*, s. 151.

¹⁸ *Ibidem*, s. 152.

¹⁹ Idem, *Aspekty rzeczywistości*, „Forma” 1936, nr 5, s. 6–13.

²⁰ *Ibidem*, s. 6.

²¹ *Ibidem*.

przewycięzania owej biologicznej indywidualizacji. Dlatego, choć intrygująco odwoływał się później w *Teorii widzenia* do „fizjologii odbioru wzrokowego”²², w którym „Wibracje rytmiczne, jakich pełen jest nasz organizm, rytmizują naszą zawartość wzrokową”²³, nie należy z tego wysnuwać wniosków, że owa biologia mogła w jakikolwiek sposób wpływać na indywidualizację widzenia i zmieniać je względem miejsca czy czasu. Biologia była o tyle istotna, że – jak pisał –

dzięki rytmizacji, wtopieniu rytmów biologicznych w obraz widzianego świata – wyczuwamy obecność, żywego, pulsującego, oddychającego, reagującego człowieka w oglądanym świecie²⁴.

Krótko mówiąc, na możliwości percepcyjne wpływały nie tylko stosunki społeczne czy światopogląd danego czasu, lecz także fizyczne możliwości ciała, w tym aparatu widzenia, czyli oka – jednak nie indywidualnego człowieka, lecz typowego przedstawiciela gatunku. W mojej opinii W. Strzemiński przeciwstawiał się nieokiełznanej biologii i indywidualizacji jako źródłu chaosu i braku organizacji, które hamowały rozwój. Jak pisał w *Aspektach rzeczywistości*: „sztuka winna być [przede wszystkim] wynikiem impulsów intelektualnych i racjonalizujących”²⁵.

Teorię widzenia poprzedziły pojedyncze artykuły, jakie artysta opublikował pod koniec lat czterdziestych, jak: *Widzenie Greków*²⁶, *Widzenie gotyku*²⁷ (napisane wspólnie z S. Krygierem), *Widzenie impresjonistów*²⁸ i wreszcie *Rytm sztuki romańskiej*²⁹. Poglądy W. Strzemińskiego na realizm i rolę zawartości wzrokowej zostały zawarte też w odrębnym tekście: *Realizm w malarstwie*³⁰. Wszystkie, podobnie jak *Teoria widzenia*, powstawały w szczególnym momencie historycznym, gdy toczyła się dyskusja na temat sztuki wobec panującego systemu komunistycznego w Polsce powojennej.

²² Idem, *Teoria widzenia...*, s. 257.

²³ *Ibidem*, s. 246.

²⁴ *Ibidem*, s. 250.

²⁵ Idem, *Aspekty rzeczywistości...*, s. 12.

²⁶ Idem, *Widzenie Greków* („Przegląd artystyczny” 1947, nr 4–5, s. 6–8), przedruk w: idem, *Pisma...*, s. 282–295.

²⁷ S. Krygier, W. Strzemiński, *Widzenie gotyku* („Przegląd artystyczny” 1947, nr 9–12, s. 8–10), przedruk w: W. Strzemiński, *Pisma...*, s. 296–311.

²⁸ W. Strzemiński, *Widzenie impresjonistów. Rozdział książki o malarstwie, mającej się nibawem ukazać w druku* („Odrodzenie” 1947, nr 25 (134), s. 4–5), przedruk w: idem, *Pisma...*, s. 312–323.

²⁹ Idem, *Rytm sztuki romańskiej. Problem rekonstrukcji kultury antycznej w wiekach średnich* („Meander” 1948, nr 5–6, s. 312–328), przedruk w: idem, *Pisma...*, s. 398–411.

³⁰ Idem, *Realizm w malarstwie. Czy natura jest jednoznaczna i wyczerpalna* („Wieś” 1948, nr 47 (175), s. 6), przedruk w: idem, *Pisma...*, s. 412–422.

W efekcie – w odróżnieniu od tekstów przedwojennych – istotne stawało się w nich tak wyraziste odniesienie do estetyki marksistowskiej i teorii walki klas jako dominującej wykładni w owym czasie. W pierwszym momencie może wydawać się to zaskakujące wobec losów artysty posądzanego o nadmierny formalizm, należy jednak pamiętać, że nowa doktryna została nałożona na koncepcję widzenia całkowicie wykształconą przed wojną, co dobrze ilustrują cytowane wcześniej artykuły. Niewątpliwie jednak owa „doktrynalność” utrudnia dziś czytanie *Teorii widzenia* i sprawia, że trudno książkę interpretować jednoznacznie. Zanim jednak powołałam się na interakcję owej specyficznej formy i treści *Teorii widzenia*, streszczę pokrótce wykład W. Strzemińskiego.

Cały wywód opierał się na wymienionych niżej założeniach³¹ – część z nich już została omówiona, podsumujmy je jednak w całości. Po pierwsze, przemiany w sztuce trzeba oprzeć na przemianach formy. Po drugie – te wynikają z widzenia, widzenie zaś opiera się na studiach z natury, rozumianych jako studia otaczającej rzeczywistości. Jak pisał J. Przyboś, komentując książkę: „postęp widzenia dokonuje się dzięki studiom z natury”, bo „prawdziwy malarz maluje tylko to, co ujrzał (a nie to, co »czuł«)”³². Po trzecie, widzenie nie jest doświadczeniem czysto biologicznym (choć zależy od aparatu widzenia), lecz opartym na wiedzy (temu służy pojęcie świadomości wzrokowej). Po czwarte, świadomość wzrokowa (wcześniej „zawartość wzrokowa”) generuje określony typ formy. Jak pisał W. Strzemiński: „założmy określony typ świadomości wzrokowej, a będziemy mieli określony typ plastyki”³³. I wreszcie po piąte – wszelkie zmiany formy są wynikiem owej wiedzy i rodzajem realizmu. Nie ma jednego realizmu dla wszystkich czasów. „Każda epoka ma swoje historycznie ograniczone granice realizmu, wynikające z materialnego podłoża bytu”³⁴ – czytamy w książce. Powołując się znowu na J. Przybosia:

Strzemiński głosi więc realizm, ale realizm ustawicznie się rozwijający, realizm dla każdej epoki inny, kubizm rozpatrywany w perspektywie historycznej jest realizmem swojego czasu, podczas gdy malarze impresjonistyczni, tworząc w tym samym okresie, muszą być już uznani za epigonów, a więc nie [za] realistów³⁵.

To nowe rozumienie realizmu dobrze obrazuje też fragment z samej *Teorii widzenia*:

³¹ Idem, *Teoria widzenia...*, s. 17–19.

³² J. Przyboś, *Przedmowa...*, s. 10.

³³ W. Strzemiński, *Teoria widzenia...*, s. 20

³⁴ *Ibidem*, s. 19.

³⁵ J. Przyboś, *Przedmowa...*, s. 10.

Niesłuszne jest przeciwstawienie „realisty” Davida „nierealistycznemu” malarstwu np. Fragonarda. Pytanie należy stawiać inaczej. Nie – kto z nich jest realistą, lecz – na bazie jakiej świadomości widzenia, na podłożu jakich spostrzeżeń wzrokowych rozwija się jego sztuka i jakie klasowo zafałszowane treści społeczne wyobraża on za pomocą tego widzenia. Wówczas otrzymamy odpowiedź: środkami niepełnego widzenia ruchomego usiłuje Fragonard wytworzyć sugestie o trwałej postępowości i o przodującej roli grup społecznych, realizujących epokę oświecenia (grup feudalno-monarchistycznych, opierających się o najbogatsze mieszczaństwo). Natomiast David, operując widzeniem trójwymiarowej bryły (jako odpowiadającym przeciętnemu widzowi tej klasy), wyraża treści ułatwiające mieszczaństwu dokonanie jego oszustwa historycznego – wykorzystania rewolucji ludowej dla ustalenia swego panowania klasowego³⁶.

Rozwój typów realizmów ma być według W. Strzemińskiego nieskończony, a jego celem jest pełne odbicie rzeczywistości świata, co jednak jest utrudnione, bo każdy kolejny „realizm” jest historycznie uwarunkowany i z konieczności historycznie ograniczony³⁷.

Na przestrzeni ponad 250 stron książki W. Strzemiński omawia dzieje sztuki od prehistorii do impresjonizmu, a poszczególne dzieła są dobierane jako egzemplifikacje głównego wywodu. Praca nie jest podzielona epokami czy artystami, ale na rozdziały omawiające kolejne typy widzenia: widzenie konturowe, sylwetowe, bryły, światłocieniowe i pełne widzenie empiryczne, które z kolei omawiane są na podstawie obecnych w przedstawieniach składników formalnych, a autor analizuje je w odniesieniu do historycznie istniejącej sytuacji społecznej. Do definicji poszczególnych rodzajów „widzenia” Strzemiński dołącza w książce termin „architektonizacja”, którą rozumie jako tworzenie „powidoku” jednej formy na drugą. „Architektonizacja” to wpływ jednych wytworów człowieka na inne. Różne techniki – malarstwo, rzeźba, architektura czy nawet ceramika – mogą oddziaływać na siebie wzajemnie, co oznacza z kolei, że artysta ma możliwość kształtowania poszczególnych form na podobieństwo innych, a nie jedynie w oparciu o świadomość widzenia wynikającą z panującego w danym momencie ustroju. Co więcej, „architektonizacja” może oznaczać również oddziaływanie na sztukę dostępnej wiedzy, np. przyrodniczej.

Pierwszym omawianym przez W. Strzemińskiego widzeniem jest „widzenie konturowe”, czyli widzenie epoki kamienia. Najbardziej podstawowym rodzajem widzenia konturowego miało być widzenie oparte na konturze zewnętrznym. W tym widzeniu człowiek winien uświadamiać sobie jedynie granicę zewnętrzną przedmiotów. Według artysty takie podejście miało być związane z naturą funkcjonowania ludzi pierwotnych, gdzie sztuka została

³⁶ W. Strzemiński, *Teoria widzenia...*, s. 184.

³⁷ *Ibidem*, s. 97.

powiązana z walką o byt. Z tej przyczyny używano wyłącznie konturu, jako że miał on oddawać rzeczywistość syntetycznie w rysunku, który pozostawał jedynie stwierdzeniem, czy dany przedmiot istnieje, czy też nie. Kolejnym przejawem widzenia konturowego było zdaniem W. Strzemińskiego widzenie konturu w konturze, co z kolei wiązać się miało z rozwojem kultur pierwotnych, a później także pierwszych neolitycznych cywilizacji Wschodu, bazujących na rolnictwie i hodowli, w których znaczenia nabierało zróżnicowanie i szczegółowość. Pojawiające się wówczas takie zabiegi formalne jak schematyzacja, ornamentyka czy monumentalizacja sztuki miały być przejawem wzmacniania rządów opieranych na kultach magicznych, a wykształcenie perspektywy intencjonalnej – formowania się ustrojów społeczno-politycznych, w których dominowała władza wywodząca się z religii.

Następnym typem widzenia po widzeniu konturowym było według W. Strzemińskiego „widzenie sylwetowe”, łączące się z mniej rozwiniętymi cywilizacyjnie społeczeństwami łowców, w których nie wykształciła się rozbudowana hierarchia władzy, a społeczeństwo cechowały względnie horyzontalne zależności. Ten typ widzenia miał dotyczyć sztuki greckiej. Wiązało się z nim wykształcenie perspektywy rzutu równoległego prostego, opartej nie na hierarchiach (jak perspektywa intencjonalna), lecz odpowiadającej stosunkom istniejącym w naturze (niejako „przekopiowywującej naturę”).

Omawiając powyższe typy widzeń, W. Strzemiński zwraca uwagę na jeszcze jeden istotny aspekt w rozwoju formy – jej formalizację. Jest to według niego moment, który następuje zawsze, kiedy w systemie społecznym panuje taki czy inny ucisk klasowy, i jest końcowym etapem każdego typu widzenia. Także dlatego, że każdy rodzaj widzenia nie tylko odzwierciedla panujące stosunki społeczne, lecz zostaje też użyty do ich utwierdzenia. W ten sposób widzenie w sztuce służy podtrzymaniu *status quo* w społeczeństwie. Formalizm bowiem ma „przesłaniać rzeczywistość” i „uniemożliwiać pełne widzenie”. Dla przykładu – najczystsza formę widzenia sylwetowe miało przybrać w starożytnej Grecji okresu klasycznego i tam też najdobitniej – zdaniem W. Strzemińskiego – widać było jego formalizację, którą upatrywał on w przekształcaniu widzenia na piękno, czyli podporządkowaniu sztuki wartościom czysto estetycznym, bez ugruntowania jej w rzeczywistości. W efekcie sztuka odzwierciedla rzeczywistość zafałszowaną, widzianą jako piękną i harmonijną, bo tego według W. Strzemińskiego miał wymagać interes klasowy greckiej demokracji rzemieślników. Piękno (jak i realizm) nie stanowiło czegoś ponadczasowego, lecz zależało od widzenia. Jak czytamy: „Następstwem zmian formalnych były zmiany ideałów piękna, uwarunkowanych przebiegiem procesu historycznego”³⁸.

³⁸ *Ibidem*, s. 82.

Kolejnym po widzeniu konturowym typem widzenia omawianym przez artystę jest „widzenie bryły”, określone jako „widzenie towarowe okresu rozwijającego się obrotu towarowego”. Powstać ono miało już w okresie helleńskim, w sztuce aleksandryjskiej, a wiązało się z wykształceniem szeregu środków formalnych, takich jak perspektywa ukośna, perspektywa zbieżna, zastosowanie kolorystyki walorowej i wzbogacenie palety barw. Rozwój tego widzenia W. Strzemiński wiązał z narastaniem sił wytwórczych, masowej produkcji towarowej, jaka pojawiła się w czasach helleńskich wraz z nasileniem się niewolnictwa antycznego. „Widzenie bryły” miało mieć też swoje korzenie w rozwoju nauk przyrodniczych, w tym w poznaniu trójwymiarowej geometrii euklidesowej. Miało to jednak znaczenie dodatkowe, gdyż zasadniczą rolę odgrywały wedle artysty konkretne historyczne warunki społeczne, zależności klasowe i ustrojowe oraz ich przepracowywanie w filozofii i sztuce. Wzrost produkcji towarowej i utowarowienie pracy ludzkiej stawało się zdaniem W. Strzemińskiego podstawą nowego widzenia i przedstawiania, w którym „ciało ludzkie [...] staje się teraz biernym towarem, którego piękno można ocenić, kupić i spożywać”³⁹.

Jako że poszczególne rodzaje widzenia są zależne od konkretnych warunków społecznych, W. Strzemiński pozostawał na stanowisku, że pewne typy widzenia, a więc i rozwiązań formalnych, powracają, gdy pojawiają się podobne warunki dla rozwoju sztuki. Z tego też względu, omawiając sztukę średniowieczną, dochodził do wniosku, że cofała one widzenie do koncepcji konturowej i sylwetowej. „Europa środkowa i północna [*sic!*] żyła w typie widzenia odpowiadającym mniej więcej początkowym okresom Egiptu”⁴⁰ – dodawał. Przyczyn zastosowania analogicznego sposobu widzenia dopatrywał się, zgodnie ze swoją koncepcją, w podobnej sytuacji historycznej, którą dostrzegał w relacjach religijno-hierarchicznych i feudalizmie. Co ważne, konsekwencją tego stanowiska była rezygnacja z pojęcia stylu jako wyodrębnionych, niepowtarzalnych kompleksów formy, mogących pojawić się w historii tylko raz. Typy widzenia miały bowiem powracać w odpowiednich warunkach. Czasem nawet w nieco zmienionej formie, ale tylko dlatego, że wpływało nań wspomniane już zjawisko architektonizacji – powidoku. Owe nawroty różnych typów widzenia mogły według W. Strzemińskiego następować wiele razy, zawsze wtedy, gdy tylko ujawnią się te same warunki. Z tych przyczyn „widzenie bryłowe”, jakie cechowało sztukę helleńską, powróciło zdaniem autora książki w renesansie, w którym wzrosła produkcja towarowa i obrót towarowy.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 95.

Kolejnym po widzeniu konturowym i bryły omawianym przez W. Strzemińskiego było „widzenie światłocieniowe”, charakterystyczne dla czasów baroku. Miało być wynikiem widzenia empirycznego opartego na doświadczeniu naukowym, ale także wzrostu roli mieszczaństwa. Malarstwo światłocieniowe miało bowiem dążyć do pokazania klasowego interesu tej grupy społecznej jako zgodnego z prawami natury.

Wreszcie czwartym i ostatnim typem widzenia opisanym w książce było tzw. „pełne” widzenie empiryczne, powstałe na bazie całkowitego rozwoju mieszczaństwa w XIX w. Cechować je miała refleksja nad widzeniem jako czynnością fizjologiczną, w którym spojrzenie jest ruchome, a kolor ulega zmianie. To właśnie widzenie warunkowało realizm impresjonizmu jako realizm widzenia ruchomego, czyli opartego na doświadczeniu. Widzenie impresjonistów było też dla W. Strzemińskiego przykładem wpływu rozwoju nauki na rozbudowywanie świadomości wzrokowej, bowiem „każdy empirycznie odkryty fakt widzenia wpływał na przebudowę świadomości wzrokowej”⁴¹. Przy czym pozostawało ono odzwierciedleniem popularnych w mieszczańskim społeczeństwie poglądów. Podłoże „klasowe” owego widzenia wyjaśniał szeroko we wcześniejszym artykule *Wyjaśniam impresjonizm*⁴², w którym twierdził, że u podstaw powstania tego widzenia leżały republikańskie ideały mieszczaństwa i utopijny socjalizm, z czasem przejęte przez burżuazję, co z kolei prowadziło do sformalizowania impresjonizmu w koloryzm.

Teoria widzenia kończy się analizą prac Paula Cézanne’a i „deformacji” będących kolejnym etapem pogłębiania widzenia empirycznego. Według W. Strzemińskiego historycznie wyznaczoną granicą impresjonizmu jest pełne widzenie fizjologiczne, rozwinięte na podstawie metody empirycznej. Zmiany dalsze mogą jednak nastąpić wraz ze zmianą świadomości wzrokowej – po materializmie mieszczańskim następną fazą rozwoju winien być więc według niego oczywiście aktualny w ówczesnej politycznej sytuacji Polski materializm dialektyczny.

Z chwilą, gdy klasa robotnicza wchodzi do historii – realizm mieszczański upada. Dzieje się to w różnych krajach w różnym czasie, zależnie od stopnia rozwoju, lecz zjawisko to jest stałe⁴³

– zauważa. Z *Teorii widzenia* nie dowiemy się jednak, jak miałoby to wyglądać. Książka bowiem nie omawia sztuki XX w. ani okresu sobie współczesnego. Prawdopodobnie dlatego, że nie została dokończona z powodu śmierci autora. Sztuka awangardy omawiana była jednak przez W. Strzemińskiego

⁴¹ *Ibidem*, s. 179.

⁴² W. Strzemiński, *Wyjaśniam impresjonizm* (1948), przedruk w: *idem, Pisma...*, s. 417–422.

⁴³ *Idem, Teoria widzenia...*, s. 192.

na jego wykładach⁴⁴. Co ważne, choć zasadniczym celem była w nich nauka teorii widzenia bazująca na czynnikach formalnych, to pozbawiona już została rozbudowanej analizy świadomości wzrokowej opartej na teorii marksistowskiej, podobnie zresztą jak w przedwojennych artykułach.

Zależności między ideologią komunistyczną a teorią W. Strzemińskiego pojawiły się ostatnio w polu zainteresowań różnych badaczy. Rozbudowaną interpretację przeprowadziła m.in. Luiza Nader⁴⁵. Podkreślała ona, że ów rys ideologiczny był u W. Strzemińskiego nie tylko sztafażem, lecz także świadomym zapisem, w którym autor łączył analizę marksistowską z analizą formalną. Autorka przychyliła się przy tym do stwierdzenia, że można było to zrozumieć jako próbę rehabilitacji sztuki awangardowej w oczach ówczesnej władzy (np. W. Sokorskiego). Jako że zgodnie z estetyką marksistowską „człowiek jest całokształtem warunków społecznych”, a „byt społeczny ludzi określa ich świadomość”, istotnym dla nowego systemu było uwypuklenie wpływu klas społecznych na świadomość artystyczną. Tymczasem pojęcie zawartości wzrokowej pozostawało według niej bardziej złożone i przede wszystkim oparte na humanizmie obecnym w doświadczeniu widzenia. Badaczka konkluduje:

Historia sztuki Strzemińskiego to historia świadomości wzrokowej odbijającej historię cywilizacji, napędzona jest antagonizmem realizmu i formalizmu oraz powstająca na bazie tego antagonizmu akumulacją świadomości wzrokowej, widzenia, rozpoznania prawa reprezentacji, a wraz z tym prób ucieczek przed ideologią w utopię⁴⁶.

W efekcie jej analiza – choć autorka sama tego nie artykułuje – przyznaje w pewnym zakresie również rację głosom (m.in. dawnych współpracowników), wedle których estetyka marksistowska jest tak naprawdę jedynie figurą dorzuconą do tekstu w konkretnej epoce historycznej, a na plan pierwszy wychodzi eklektyzm pomysłu W. Strzemińskiego, jego eksperymentalny charakter. Według L. Nader propozycja W. Strzemińskiego, bazując na materialistycznym podejściu do sztuki i uzależniając ją od konkretnej sytuacji społeczno-politycznej, nie odrzuca indywidualizmu, konkretnego jestestwa i mocy sprawczej artysty, a także neurofizjologii i biologii, co miało tłumaczyć, dlaczego została źle przyjęta przez ówczesne władze – nie nadawała treści dzieł sztuki istotnego znaczenia w kontekście walki klasowej o spełnienie ideałów komunistycznych. Warto jednak dodać, że *Teoria*

⁴⁴ Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, Teczka Władysława Strzemińskiego, Historia Sztuki (program nauczania), s. 15.

⁴⁵ L. Nader, *Strzemiński i marksizm*, wykład wygłoszony 8.01.2014, <https://vimeo.com/84544122> (dostęp: 18.01.2016).

⁴⁶ *Ibidem*.

widzenia, choć ewidentnie odwoływała się do marksizmu i w sumie traktowała sztukę w sposób uproszczony, pozbawiając ją całej głębi i ograniczając się jedynie do badania konsekwencji doświadczeń społecznych i fizjologii widzenia, niosła także za sobą echo koncepcji, którą artysta posłużył się w książce o unizmie z 1928 r., czyli teorii H. Wölfflina. Jak wiemy, ukazywała ona historię sztuki w kontekście zmienności form i nadawała jej status autonomicznej nauki. Ów rys obecny w *Teorii widzenia* zauważają w swoich tekstach Agnieszka Rejniak-Majewska⁴⁷ oraz Grzegorz Sztabiński, który podkreślał, że choć W. Strzemiński przejął z marksizmu „przeświadczenie o obowiązywaniu w sztuce prawa przyczynowości i historycznego determinizmu”, a „Rozwój sztuki zostaje więc powiązany [...] [ze] zmianami zawartości wzrokowej w poszczególnych epokach”, a także, że „Dzieła artystyczne są ujawnieniem tych zmian”, to

sztuka zachowuje autonomię wobec innych zjawisk kulturowych i przejawów życia społecznego. Ujawnia ona poprzez swe cechy formalne przemiany, które znajdują odrębny wyraz w innych dziedzinach⁴⁸.

Innymi słowy, zachowuje „choćby częściowo przekonanie o swoistości sztuki”⁴⁹. Owa swoistość to wewnętrzne zasady rządzące jedynie sztuką, czyli wartości formalne, które wprawdzie są u W. Strzemińskiego odbiciem zmiennych warunków historycznych, ale dzięki metodzie architektonizacji mogą powstawać niezależnie, a także oddziaływać na otoczenie. Takie ujęcie wymykało się preferowanemu w socrealizmie traktowaniu sztuki przedmiotowo, jako narzędzia propagandy i umacniania ideologii. U W. Strzemińskiego na odwrót – istotne jest znalezienie i dostrzeżenie zmienności sposobów widzenia i formowania kształtów plastycznych w zależności od zmieniających się warunków. Nie jest to jednak „ucieczka w utopię”, o jakiej mówi cytowana wcześniej L. Nader, lecz konstrukcja pluralistycznego systemu służącego do badania dziejów sztuki. Dla W. Strzemińskiego wszystkie kolejne przejawy twórczości są do pewnego stopnia interesujące jako przedmiot refleksji i istotny etap w rozwoju sztuki. Co więcej, teoria zmienności realizmów i różnych zasad widzenia odzwierciedlała przemiany, które niekoniecznie musiały przebiegać progresywnie – każdy z realizmów jest bowiem równoprawny – po prostu oddaje panującą w danym momencie

⁴⁷ A. Rejniak-Majewska, *A Curious materialist history: Władysław Strzemiński's Theory of Vision*, http://www.academia.edu/5164120/A_Curious_materialist_history_Wladyslaw_Strzeminskis_Theory_of_Vision (dostęp: 18.01.2016).

⁴⁸ Cyt. za: G. Sztabiński, *Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława Strzemińskiego*, [w:] W. Strzemiński. *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006, s. XXXIX, XLI.

⁴⁹ *Ibidem*.

sytuację społeczną, a wobec jej radykalizacji – formalizuje się. Taka definicja formalizmu zupełnie rozmijała się z obowiązującą wówczas socrealistyczną estetyką, mogła bowiem wykazać, że to właśnie sztuka socrealizmu, a nie awangardy, była sztuką formalistyczną. Strzemiński odrzucał też kategorie realizmu, abstrakcji i deformacji na rzecz tezy o wielości różnych realizmów. Tym samym kładł dobry grunt pod legitymizację postrzeganej jako burżuazyjna, formalistyczna i zmanierowana sztuki abstrakcyjnej. Na wykładach w PWSSP głosił dobitnie: „mylny jest pogląd, jakoby do pewnego punktu w rozwoju sztuki był realizm, a dalej zaczyna się nierealizm (abstrakcjonizm i formalizm)”⁵⁰.

Historia sztuki abstrakcyjnej XX w. była według W. Strzemińskiego tak samo jak wcześniejsza historią zmagania w polu widzenia, ale umożliwiała także kształtowanie owego widzenia, zmienianie świadomości wzrokowej, a co za tym idzie, zapewne i architektonizację życia – temat omówiony przez artystę już w *Kompozycji przestrzeni. Obliczeniach rytmu czasoprzestrzennego*⁵¹, książce wydanej z żoną w 1931 r. Jak artysta zauważa,

W impresjonizmie miernikiem realizmu jest zgodność z naszym widzeniem.
W abstrakcjonizmie realizacja w życiu, przydatność do wzmocnienia energii
wznoszącej w życie nowe wartości⁵².

Takie wartości nawet w owych latach czterdziestych niósł zdaniem W. Strzemińskiego funkcjonalizm – „organizowanie życia według szyn wyznaczanych przez plastykę”⁵³. Początkiem owej zmiany miał być według niego kubizm analityczny, ale jako lekcja plastyki, którą trzeba zrozumieć i odrzucić, aby mógł zaistnieć pełen realizm sztuki abstrakcyjnej. W notatkach z wykładów czytamy więc dalej:

Pełny realizm sztuki abstrakcyjnej występuje dopiero teraz, na podstawie dawnych prób, poszukiwań, bardzo bezwzględnej i odważnej pracy badawczej. Kubizm analityczny wyrósł na podstawie doświadczeń całych wieków [...] i na olbrzymiej kulturze europejskiej, i to wszystko odrzucił Mondrian jako nieistotne. Realizm poznawczy to realizm nieubłagany, twardy, antyzdobniczy, antyestetyczny⁵⁴.

⁵⁰ Muzeum Sztuki w Łodzi (dalej MS), Dział Dokumentacji Naukowej (dalej DDN), Sztuka w świetle analizy, cz. 2, Notatki z wykładów prof. Władysława Strzemińskiego, skompletował K. Kędzia, student PWSSP w Łodzi (dalej Notatki z wykładów), maszynopis, s. 1.

⁵¹ K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, „Biblioteka a.r.”, t. 2, Łódź 1931.

⁵² MS, DDN, Sztuka w świetle analizy, cz. 2, Notatki z wykładów, s. 19.

⁵³ *Ibidem*, s. 20.

⁵⁴ *Ibidem*.

I to właśnie ów „realizm sztuki abstrakcyjnej”, a nie „socrealizm”, mógł według W. Strzemińskiego nadal nadawać tempo zmian. Z tego powodu, opowiadając w 1947 r. o idei miasta sfunkcjonalizowanego, przytacza on schemat obrazu neoplastycznego i dodaje:

Estetyką funkcjonalizmu jest jednolity plan całości, kontrast regularnych prostokątów dzielnic i rytm proporcji wynikający z podziału płaszczyzny kompozycyjnej⁵⁵.

„O NOWĄ ORGANIZACJĘ MUZEÓW SZTUKI” I NOWA EKSPOZYCJA W MUZEUM SZTUKI W ŁODZI

Podobnie dydaktyczną i historiozoficzną rolę jak wykłady W. Strzemińskiego pełniła galeria Muzeum Sztuki, a wspomniany artykuł *O nową organizację muzeów sztuki* dyrektor M. Minich miał uznać za swoją najważniejszą pracę teoretyczną⁵⁶. Powołując się na wspomnianą już metodę szwajcarskiego historyka H. Wölfflina, ówczesny dyrektor Muzeum włączał dzieła w opowieść o rozwoju sztuki z punktu widzenia systematyki stylistycznej. Jak czytamy we wspomnieniach jego córki, Agnieszki Minich-Scholz: „W ten sposób zostaje zorganizowana ekspozycja wskazująca jak najprzejrzyściej rozwój elementów stylu”⁵⁷.

Koncepcja M. Minicha miała wiele wspólnego z koncepcją W. Strzemińskiego. Przede wszystkim co do zasady opracowywania dzieła sztuki na podstawie zestawu cech jemu tylko właściwych – czyli warunków formalnych, raczej bez uwzględnienia jego treści. Mimo to zdecydowanie silniejsze zakorzenienie jej w teorii H. Wölfflina generowało też potencjalne różnice. Wprawdzie już sam H. Wölfflin zwrócił uwagę, że tak naprawdę zajmował się „formą widzenia”, a w efekcie „rozwojem widzenia”, które znajdować miały analogię w wyrażeniach „oko artysty” czy „widzenie artysty”. Nie oznaczało to jednak próby odpowiedzi na pytanie o naturę sposobów widzenia. Zadając sobie pytanie „Czy ludzie zawsze jednakowo widzieli?”, H. Wölfflin odpowiada jedynie krótko: „Nie wiem i uważam to za nieprawdopodobne”⁵⁸. Dla tego badacza historia sztuki była historią widzenia, ale oderwaną od historii kultury czy społeczeństwa. Za Jakubem Burckhardtem zdecydowanie powtarzał: „sztuka ma swoje własne życie i swoją własną historię”⁵⁹ oraz

⁵⁵ W. Strzemiński, *Łódź sfunkcjonalizowana*, [w:] idem, *Pisma...*, s. 338.

⁵⁶ A. Minich-Scholz, *Marian Minich – pod wiatr*, Warszawa 2015, s. 135.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, tłum. D. Hanulanka, Wrocław 1962, s. 295–296.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 300.

„Porównywanie sztuki do zwierciadła odbijającego »zmienny obraz świata« jest błędne”⁶⁰. Minich do pewnego stopnia próbował jakoś połączyć teorię szwajcarskiego historyka sztuki z wymogami czasu. W tekście *O nową organizację muzeów sztuki* czytamy więc:

W okresie powojennym na próżno próbowałem go [czyli H. Wölfflina – P.K.-M.] zdradzić na rzecz zniewalającej swą logiką i szczerością spojrzenia dialektyki marksistowskiej. Pełen wewnętrznych konfliktów, postanowiłem w końcu przystosować idealistyczne doktryny Wölfflinowskie do nauki Marksa⁶¹.

I dodaje:

Jeżeli materializm historyczny ujmuje w sposób nieschematyczny prawa rozwoju społecznego jako uogólnioną, a więc abstrakcyjną treść konkretnego rozwoju społeczeństw – to rozwój form sztuki uwarunkowanych przez prawa rozwoju społecznego będzie również rozwojem konkretnych, uogólnionych treści formalnych, obrazujących reakcję artystów na zmiany, jakie zaszły w życiu społecznym⁶².

Teoretycznie M. Minich odrzucił więc poniekąd autonomię sztuki w formie, w jakiej widział ją H. Wölfflin, a artykuł zakończył wnioskiem:

Nie istnieją w twórczości żadne, nawet najbardziej „szalone” doświadczenia eksperymentalne, które by nie były sejsmografem określonych stosunków, wynikiem i manifestacją mknących i ścierających się ze sobą zdarzeń współczesności, rezultatem jej nacisku oraz presji podążających w ślad za nią lub wyprzedzających ją konglomeratu różnorodnych zjawisk życia artystycznego⁶³.

Jakby na przekór tym słowom w praktyce podążał wiernie za formalistyczną teorią szwajcarskiego historyka sztuki, a jego galeria była przeciwieństwem powyższych stwierdzeń. Muzealna ekspozycja pozostawała też świadomym zerwaniem z powszechną w wielkich galeriach sztuki metodą historyczno-chronologiczną, opartą na eksponowaniu wielkich indywidualności twórczych, odrzucała stosowanie klucza estetycznego czy łączenie sztuki z plastyką użytkową, wreszcie odchodziła od bardzo ważnego w dobie socrealizmu sposobu budowania ekspozycji bazującego na odpowiednich treściach historycznych czy problematyce społecznej. Kluczowe

⁶⁰ *Ibidem*, s. 9.

⁶¹ M. Minich, *O nową organizację muzeów sztuki...*, s. 91.

⁶² *Ibidem*, s. 155.

⁶³ *Ibidem*, s. 176.

dla dyrektora M. Minicha stało się pokazanie ciągu rozwoju form, zmienności i różnicowania się elementów plastycznych. Tylko takie podejście pozwalało według niego zrozumieć zmiany w sztuce, a także właściwie je przeżyć, pozostawał to też jedyny jego zdaniem możliwy sposób „obiektywnego udokumentowania rozwoju myśli artystycznej”⁶⁴.

Niechęć do syntetycznego rozwiązywania zagadnień stylistycznych jest świadomie czy nieświadomie skierowana przeciw idei humanistycznego stosunku do człowieka, przychodzącego do galerii sztuki po racjonalne przeżycie artystycznych wzruszeń⁶⁵

– dodawał.

Systematyczne uporządkowanie zjawisk formalnych, jakie proponował M. Minich, wymagało według niego także dodatkowych czynników – po pierwsze dużej dozy krytycyzmu, pozwalającej wybrać najważniejsze prace i ułożyć je w ciągu rozwojowe, a po drugie konsekwencji, która nie była możliwa bez wykorzystania reprodukcji faksymilowych. Bez wypełnienia bowiem luk w postaci prac nieobecnych w zbiorach niemożliwym stało się pokazanie w pełni procesu przemian stylistycznych. Koncepcja M. Minicha nie opierała się też różnego rodzaju didaskaliom – proponował on nawet daleko idące przekroczenie formuły chronologicznej poprzez łączenie zjawisk odległych czasowo, lecz pokrewnych formalnie (np. pokazanie związków malarstwa Piotra Michałowskiego z Rembrandtem czy Jana Matejki ze sztuką renesansu i baroku), ale w praktyce tego nie zastosował.

Jak już zostało wspomniane, zaproponowany przez M. Minicha nowy układ ekspozycji zyskał realny kształt jeszcze przed wojną, a następnie został rozbudowany w 1948 r., aby potem, z pewnymi zmianami, powtórzyć się w roku 1960. Choć galeria obejmowała sztukę od średniowiecza do XX w., w pracy *O nową organizację muzeów sztuki* M. Minich skupiał się przede wszystkim na ekspozycji międzynarodowej sztuki nowoczesnej, która mieściła się w owym czasie na drugim piętrze budynku Muzeum Sztuki przy ul. Więckowskiego 36. Przyczyną mógł być fakt, że ekspozycja sztuki dawnej była opracowywana przez innych kustoszy, a także to, że sztuka najnowsza budziła najwięcej kontrowersji i wymagała dodatkowych objaśnień.

Przyjrzyjmy się teraz temu, na czym w szczegółach polegała propozycja M. Minicha i jak uzasadniał on wybór kolejnych składowych owego ciągu rozwoju stylistycznego. Zwiedzanie zaczynało się od sal pleneryzmu, symbolizmu i secesji oraz postimpresjonistycznego realizmu, które kończyły opowieść o dawnej sztuce polskiej (Jacek Malczewski, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Władysław Ślewiński, Józef Mehoffer, Stanisław Wyspiański,

⁶⁴ *Ibidem*, s. 89

⁶⁵ *Ibidem*, s. 62.

Witold Wojtkiewicz, Romuald K. Witkowski). Szczególny nacisk został w nich położony na wątki ekspresjonistyczne – jak pisał M. Minich: „chodziło tu o wywołanie u widza dyspozycji psychicznej do percepcji pokrewnej sztuki ekspresjonizmu”⁶⁶.

Po tych pierwszych salach, już w ekspozycji z 1948 r., pojawiały się sale impresjonizmu i neoimpresjonizmu, bazujące głównie na reprodukcjach faksymilowych dzieł Édouarda Maneta, Alfreda Sisleya, Augusta Renoira, Claude’a Moneta, Camille’a Pissarra, Georges’a Seurata, Vincenta van Gogha, Paula Gauguina i P. Cézanne’a, z nielicznymi oryginałami w postaci obrazu Paula Signaca, Konstantina Korowina i brązowej rzeźby A. Renoira. Prace V. van Gogha, P. Cézanne’a i P. Gauguina ilustrowały przy tym przejście do kolejnych tematów: ekspresjonizmu, fowizmu oraz formizmu i kubizmu. W ekspozycji z 1960 r. jedną odrębną salę impresjonizmu zastąpił postimpresjonistyczny koloryzm, a impresjonizm został połączony z postimpresjonizmem. Sala miała

zademonstrować modyfikacje w stopniowym rozluźnianiu się plamy barwnej pod wpływem nowego stosunku artystów do światła i gry barw, aż do rozbicia przestrzennej ciągłości obrazów na szereg izolowanych rytmów⁶⁷.

Z pierwszych pomieszczeń można było również przejść do sali ekspresjonizmu, gdzie mieściły się prace Maksymiliana Feuerringa, Zygmunta Menkesa, Emila Noldego, Jankiela Adlera, a potem także Stanisława Witkiewicza i Tytusa Czyżewskiego. W tej części ekspozycji znajdowały się

dzieła, które obok symbolów pośrednich zawierały egzageracje form, plam i płaszczyzn barwnych jako wyrazów bezpośrednich symbolów spirytualistycznego mistycyzmu⁶⁸,

nawiązujące

bądź to do postimpresjonistycznej, dynamicznej plamy barwnej [...], bądź to do bardziej wizyjnych typów sztuki, zatracających kolejno w coraz większym stopniu kontakt z przedmiotem⁶⁹.

Z niej z kolei można było przejść do sali z ekspresjonizmem i fowizmem, wyrażonych przez prace Maurice’a de Vlamincka, R. K. Witkowskiego, Józefa Pankiewicza, a dalej także twórców prezentujących pogłosy fowizmu

⁶⁶ *Ibidem*, s. 179.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 98.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

i postimpresjonistyczny koloryzm: Jana Cybisa, Eugenisza Eibischa, Jerzego Fedkowicza, Zygmunta Waliszewskiego, Piotra Potworowskiego i innych. Sala fowizmu miała pokazywać, jak kierunek ten

był nastawiony na uproszczenie form przedmiotowych, na osiągnięcie intensywnych, zmysłowych konstrukcji barwnych, rozwijających w swych kontrastach ciągłość obrazu dla uzyskania nowej przestrzenności⁷⁰.



Ryc. 9. Sala ekspresjonizmu, ekspozycja Muzeum Sztuki w Łodzi w latach sześćdziesiątych

Później, w 1960 r., koloryzm został zamieniony na salę neoekspresjonistycznego abstrakcjonizmu, m.in. z pracami świeżo sprowadzonymi przez dyrektora M. Minicha z Paryża, jak obrazy Jeana Revola, Sergia D'Angelo, Claude'a Georges'a, Claude'a Viseux, Karla Ottona Götza i Jerzego Kujawskiego, ale też z dziełami Teresy Tyszkiewicz, Alfreda Lenicy, Aliny Szapocznikow i L. Kunki. Z sali neoimpresjonizmu można było też przejść do sali formizmu, a za nią kubizmu, gdzie pokazywano reprodukcje obrazów P. Cézanne'a, a także obrazy W. Strzemińskiego, S. Wegnera, Bolesława Hochlingera

⁷⁰ *Ibidem*, s. 102.

i reprodukcje martwych natur Pabla Picassa, Georges'a Braque'a oraz obrazy Enrica Prampoliniego, Louisa Marcoussisa, Williego Baumeistera, Marii Ł. Nicz-Borowiakowej, Stanisława Grabowskiego i Serge'a Charchoune'a. Celem sali kubizmu było zaprezentowanie

fazy rozluźniających się związków z przedmiotem ku abstrakcji geometrycznej, od rozbudowy wartości konstrukcyjnych w kierunku planimetrycznego wyrażania głębi⁷¹.

Po tych pomieszczeniach następowała sala prezentująca wyjście kubizmu w konstruktywizm za pomocą prac Amédée Ozenfanta, Fernanda Légera, Georges'a Valmiera, Hendrika Werkmana, Zbigniewa Pronaszki, Karola Hillera i K. Kobro, które odzwierciedlały napięcia „form zapożyczonych z mechaniki i życia codziennego”⁷².



Ryc. 10. Sala formizmu z widokiem na salę kubizmu-konstruktywizmu, ekspozycja Muzeum Sztuki w Łodzi w latach sześćdziesiątych

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ibidem.*

W latach sześćdziesiątych ta część ekspozycji została włączona do sali kubizmu, a na jej miejscu znalazła się sala – jak to określił M. Minich – „postkonstruktywistycznego koloryzmu” z pracami L. Kunki, Jonasza Sterna, Leny Kowalewicz, Marii Jaremy, Victora Vasarely’ego, Richarda Mortensena i Wacława Kondka. Z tego pomieszczenia w obydwu rozwiązaniach ekspozycyjnych przechodziło się już do Sali Neoplastycznej, gdzie prezentowane były obrazy neoplastyczne lub nawiązujące do neoplastycyzmu (Georges Vantongerloo, Sophie Taeuber-Arp, Jean Hélion, Henryk Stażewski, Theo van Doesburg, Vilmos Huszár), meble W. Strzemińskiego oraz kompozycje przestrzenne K. Kobro. Sala ukazywać miała kolejny etap rozwoju sztuki – styl neoplastyczny, wywiedziony przez M. Minicha z suprematyzmu, zmierzający „do podziału rytmów określonych przez proporcje i uaktywnionych kolorem dla wypełniania przestrzeni”⁷³. Tak rozumiany neoplastycyzm miał być konsekwencją bezprzedmiotowości kubizmu, który

zerwał z przedmiotem i podjął wyprawy w dziedzinę architektury, budowy wnętrza i sztuki użytkowej, operujące epizodami czystek dialektyki form geometrycznych, których stosunek do przestrzeni określał charakter i istotę poszczególnych typów tej sztuki⁷⁴.

Następna w kolejności była sala z pracami architektonicznymi i unistycznymi W. Strzemińskiego (później tzw. Mała Sala Neoplastyczna).

Pierwsze z tych kompozycji miały ukazywać „problem neutralizacji wartości energetycznych formy i koloru we wzajemnych stosunkach elementów geometrycznych”⁷⁵ – kolejny etap po suprematyzmie i neoplastycyzmie – a drugie zniwelowanie wszelkich wartości dynamicznych, dające obraz „pozaczasowy, antygeometryczny, [...] najdalej posunięte osiągnięcie pokubistycznego abstrakcjonizmu”⁷⁶. W ostatniej sali mieścił się surrealizm, reprezentowany przez prace Hansa Arpa, Jeana Lurçata, Romana i Margit Sielskich, Henryka Strenga, Maxa Ernsta, Hansa Rudolfa Schiessa i Paula Klee, jak również pejzaże morskie W. Strzemińskiego czy niektóre prace K. Hillera. W 1960 r. w sali tej pojawiły się też kompozycje powidokowe W. Strzemińskiego, a także pokrewne im prace S. Wegnera, S. Fijałkowskiego i Romana Modzelewskiego. Dyrektor Minich podobnie jak W. Strzemiński miał kłopot z surrealizmem, dlatego uznał po prostu, że różnorodnych elementów tego kierunku nie da się powiązać z całością ekspozycji. Pisał, że:

⁷³ *Ibidem*, s. 119.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 102, 119.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 119.

⁷⁶ *Ibidem*.

towarzysząca im swoboda fantazji twórczej, negacja świata rzeczywistego na korzyść niezwykłości wyobraźni, brak jednolitego programu i różnorodność typów formalnych⁷⁷

sprawiają, że trzeba je potraktować inaczej – powracając w tym wypadku do metody tematycznej, a nie stylistycznej.



Ryc. 11. Sala Neoplastyczna, ekspozycja Muzeum Sztuki w Łodzi w latach sześćdziesiątych

Tak ukształtowana galeria była spójna z drogą rozwoju sztuki nowoczesnej prezentowaną w wykładach i przedwojennych artykułach W. Strzemińskiego. Jak zauważył Marcin Szeląg, analizując tekst *O nową organizację muzeów sztuki*, istotną rolę w zrozumieniu stosunku do opowiadania o sztuce, zarówno W. Strzemińskiego, jak i M. Minicha, odgrywała Sala Neoplastyczna⁷⁸ – kulminacyjny punkt międzynarodowej galerii sztuki. Była ona niejako autonomicznym obiektem, abstrakcyjnym dziełem sztuki mieszczącym inne abstrakcyjne dzieła sztuki – laboratorium nowoczesności, kwintesencją pomysłu na prezentowanie sztuki, lecz także podsumowaniem postulatów artysty i muzealnika. Jak bowiem teoria zmiennej

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ M. Szeląg, *Testament muzealny Mariana Minicha*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, red. A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska, Łódź 2015, s. 286, 295.

świadomości wzrokowej W. Strzemińskiemu, tak M. Minichowi metoda stylistyczna służyła w rezultacie również do rehabilitacji sztuki nowoczesnej. To również druga oprócz podejścia formalnego płaszczyzna, na której obie koncepcje się spotykały. Co istotne, o ile u W. Strzemińskiego teoria widzenia wymykała się czasem linearności, a zapomniane sposoby widzenia powracały, o tyle w galerii M. Minicha działo się na odwrót – wbrew H. Wölfflinowi, który zakładał wahadłowy powrót poprzedniego stylu – tu rozwój odbywał się kierunkowo i w progresie. Przechodząc przez kolejne sale uporządkowane linearnie, nie tylko jedna po drugiej, ale także ściana po ścianie, widz miał ujrzeć klarowny, uzupełniony brakującymi reprodukcjami rozwój w kierunku coraz to nowych zdobyczy sztuki – zobaczyć ciągłość rozwoju form plastycznych, w których każdy kolejny artysta dokłada do dzieła poprzedników ważny element. W ten sposób stylistyczna analiza M. Minicha, tak jak analiza sposobów widzenia na podstawie poszerzania świadomości wzrokowej, prowadziła w prostej linii do sztuki nowoczesnej, zbierającej doświadczenia przeszłości i odpowiadającej wymogom współczesności. Dlatego zapisał on:

Ujrzymy prawidłowość rozwoju funkcji współczesnej sztuki jako wypadkowej licznych dialogów artysty z narastającym dynamizmem zdarzeń historycznych, z komplikacjami współczesnego życia, których plastyczny wyraz często nie może się zmieścić w ramach dawnej, rzekomo komunikatywnej twórczości tradycyjnej. [...] Nonsensem byłoby przypuszczać, że rzeczywistość artystyczna ostatnich dziesiątków lat, która wyrosła z innego, daleko bardziej skomplikowanego życia, może posiadać intelektualne oraz emocjonalne cechy epoki minionej. Zdecydowały tu, jak w każdym innym okresie, odmienne warunki historyczne, polityczne, ekonomiczno-gospodarcze, inna baza rozwoju techniki i nauki⁷⁹.

Można przypuszczać, że po trudnej lekcji socrealizmu, kiedy galeria Muzeum Sztuki musiała być przeformułowana zgodnie z nową doktryną, dyrektor M. Minich otwierający ekspozycję w 1960 r. wiedział już, że nie tylko wymaga ona wyjaśnień, lecz będzie także swego rodzaju deklaracją. Sala Neoplastyczna odnowiona i poszerzona o Małą Salę Neoplastyczną, stanowiąc punkt kulminacyjny w rozwoju sztuki, była też egemplifikacją owego myślenia. Tak interpretował ją M. Szeląg, mówiąc o „skoku w przód” poprzez skupienie się na sztuce przedwojennej lewicy. Należy jednak dodać, że „skok” w kierunku socjalistycznych tendencji w kulturze, jaki rzeczywistość mógł nastąpić w odniesieniu do 1948 r., w momencie pisania artykułu był już postulatem nadania sztuce awangardowej szczególnej roli także w nowych czasach. Jak pisał M. Minich:

⁷⁹ M. Minich, *O nową organizację muzeów sztuki...*, s. 161.

Jeśli weźmiemy pod uwagę sztukę kubizmu i konstruktywizmu, to skonstatujemy, że uwzględnia ona w coraz większym stopniu to, co ogólne, kolektywne, obliczalne, że zwalcza indywidualizm liczbą. Opiera się na geometrii. Łączy naukę ze sztuką, czyniąc zadość nowej społecznej strukturze i ekonomii. Socjalizm buduje się głównie na zhumanizowanej wiedzy i technice. Jeżeli oceni się tedy ujemnie owe kierunki sztuki – należałoby ocenić [ujemnie] również i dynamiczny, złożony progres współczesnej cywilizacji⁸⁰.

* * *

Na obie omawiane koncepcje – historii sztuki i wystawiennictwa – można spojrzeć jako na rodzaj historiografii powstałej, jak to zostało już podkreślone, w bardzo specyficznym momencie. Zarówno *Teoria widzenia*, jak i artykuł dyrektora M. Minicha, choć w różnym stopniu czerpały lub przynajmniej szły na kompromis z aktualnie panującą ideologią marksistowską, tak naprawdę rozmijały się z jej wykładnią, która była wówczas istotna. Zgodnie z założeniami socrealizmu omawianymi na konferencji w Nieborowie (12–13 lutego 1949 r.) w sztuce najważniejszy był realizm bliski życiu i propagowanie obowiązujących założeń politycznych. Historia sztuki była więc postrzegana jako pole zmagania tendencji rewolucyjnych, postępowych z konserwatywnymi, wstecznymi, i tak należało konstruować galerie sztuki w muzeach. O tych założeniach można przeczytać w rządowym wówczas czasopiśmie „Muzealnictwo”, gdzie Wanda Załuska opisuje je wnikliwie w artykule *Malarstwo współczesne w galeriach muzealnych*⁸¹. Według owych programowych postulatów w sposób szczególny należało zajmować się również awangardową sztuką XX w., wskazując na jej manieryzm i nieaktualność oraz brak realnego znaczenia – co najwyżej mogła mieć „urok kabały”⁸². W tym kontekście odwołanie się do wartości formalnych można odczytywać zarówno w przypadku W. Strzemińskiego, jak i M. Minicha – którego teoria przecież, choć opublikowana w połowie lat sześćdziesiątych, powstawała wcześniej – jako swoistą próbę odzyskania prawa do niezależności sztuki (w tym sztuki współczesnej) od propagandy politycznej, przynajmniej na tyle, na ile było to możliwe w przypadku oparcia się na wyróżniającą ją specyfice, czyli tej wyprowadzonej z widzenia samej formy. Zwrócenie się ku analizie widzenia i formy mogło być więc w tej sytuacji niczym innym, jak swoistą strategią oporu i próbą odzyskania choćby ułomnego zakresu autonomii dla sztuki.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ W. Załuska, *Malarstwo współczesne w galeriach muzealnych*, „Muzealnictwo” 1953, nr 3, s. 5–6.

⁸² *Ibidem*, s. 8.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA ARCHIWALNE

Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi

Teczka Władysława Strzemińskiego, Historia Sztuki (program nauczania).

Teczka Władysława Strzemińskiego, Włodzimierz Sokorski do Rektoratu PWSSP w Łodzi, Zwolnienie prof. Wł. Strzemińskiego z dnia 19 stycznia 1950.

Archiwum Państwowe w Łodzi

Akta Muzeum Sztuki w Łodzi, sygn. 5, Odpis sprawozdania dla Ministerstwa Muzeum Miejskiego Historii i Sztuki w Łodzi za okres 1.03.–1.08.1945 z dnia 20.08.1945 r.

Muzeum Sztuki w Łodzi

Dział Dokumentacji Naukowej, Sztuka w świetle analizy, cz. 2, Notatki z wykładów prof. Władysława Strzemińskiego, skompletował K. Kędzia, student PWSSP w Łodzi, maszynopis.

LITERATURA

Kobro K., Strzemiński W., *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, „Biblioteka a.r.”, t. 2, Łódź 1931.

Ładnowska J., *Kronika Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945–1994*, [w:] *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945–1995*, cz. 1, red. G. Sztabiński, Łódź 1995, s. 124–331.

Minich M., *Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów*, „Studia Polonistyczne” 1937, s. 414–421.

Minich M., *O nową organizację muzeów sztuki*, [w:] *Sztuka współczesna*, t. 2: *Studia i szkice*, red. J. Dutkiewicz, Kraków 1966, s. 70–190.

Minich-Scholz A., *Marian Minich – pod wiatr*, Warszawa 2015.

Nader L., *Strzemiński i marksizm*, wykład wygłoszony 8.01.2014, <https://vimeo.com/84544122> (dostęp: 18.01.2016).

Ojrzynski J. A., *Marian Minich. Dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi*, „Miscellanea Łódzkie” 1994, z. 3, s. 8–15.

Rejniak-Majewska A., *A Curious materialist history: Władysław Strzemiński's Theory of Vision*, http://www.academia.edu/5164120/A_Curious_materialist_history_Wladyslaw_Strzeminskis_Theory_of_Vision (dostęp: 18.01.2016).

Strzemińska N., *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa 2001.

Strzemiński W., *Aspekty rzeczywistości*, „Forma” 1936, nr 5, s. 6–13.

Strzemiński W., *Pisma*, wstęp, komentarze, oprac. Z. Baranowicz, Wrocław 1975.

Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Kraków 1958.

Strzemiński W., *Unizm w malarstwie*, Warszawa 1928.

Szeląg M., *Testament muzealny Mariana Minicha*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, red. A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska, Łódź 2015.

Sztabiński G., *Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława Strzemińskiego*, [w:] W. Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006, s. VII–LXVI.

Wölfflin H., *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, tłum. D. Hanulanka, Wrocław 1962.

Załużska W., *Malarstwo współczesne w galeriach muzealnych*, „Muzealnictwo” 1953, nr 3, s. 5–9.

SUMMARY

Władysław Strzemiński's *The Theory of Vision* and Marian Minich's *For the New Organization of Art Museums*, or How to Look at Art

The theme of the article is a new methodology for art history studies proposed in Władysław Strzemiński's book *The Theory of Vision* and Marian Minich's *For the New Organization of Art Museums*, the texts which are still valid today and were actively used for many years – in teaching of art history at the Academy of Fine Arts in Lodz and in the permanent exhibition of the Art Museum in Lodz. Both publications have their roots in pre-war activities of their creators, but have been refined after World War II, during reign of social realism. Thus they can be seen in the context of assimilation of the dominant ideology as well as a resistance to it. The author discusses the circumstances of writing both texts and the texts themselves, and analyzes the strategies they used, trying to find their disjoint elements to the dominant ideology as well as their reference to the theory of Heinrich Wölfflin. This leads to the conclusion, that the fact that both authors were focused on formal aspects can be understood as their strategy to regain the independence of the art from political propaganda, as well as their attempt to legitimize the existence and emphasize the importance of avant-garde art.

DOMINIKA ŁARIONOW
Katedra Historii Sztuki
Uniwersytetu Łódzkiego

SZTUKA W PRZESTRZENI, CZYLI O TWÓRCZOŚCI LESZKA MĄDZIKA

Spektakl Sceny Plastycznej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego *Lustra* zaczyna się, gdy publiczność wchodzi do wąskiej przestrzeni spowitej, a raczej opakowanej, w czarne kotary. Nie widać żadnych architektonicznych konstrukcji typowych dla teatru. Mający tylko jeden reflektor, świecący nad oknem sceny. Jego blask oślepia widzów, którzy dzięki temu zabiegowi nie rozpoznają, gdzie zaczyna się sfera proscenium. Gdy publiczność usiadzie, agresywne źródło światła zostanie wyłączone, zapadnie mrok. Jego intensywność jest tak głęboka, że widz nie dostrzega swojego sąsiada. Następuje wyizolowanie psychiczne odbiorcy z jego rzeczywistości. Dzięki takiemu działaniu Leszek Mądzik, reżyser przedstawienia, dokonuje pierwszej ważnej manipulacji na widzu – osiąga jego skupienie na ciągu obrazów.

W ten sposób rozpoczyna się większość spektakli Sceny Plastycznej, teatru autorskiego L. Mądzika, który powstał w 1970 r. Funkcjonował w ramach ruchu teatrów studenckich, będącego w latach PRL specyficznie rozumianą odmianą teatrów offowych, inaczej zwanych alternatywnymi względem władzy w czasach komunistycznych. Przedstawienia realizowane przez studentów w obrębie uniwersytetów były częściowo wyłączone z kontroli cenzury, która inwigilowała wydarzenia kulturalne w Polsce przez dekady funkcjonowania systemu totalitarnego¹. Legendarne widowiska stworzone w nuncie posługiwały się tekstami literackimi, budując na ich

¹ Ruch teatrów studenckich zapoczątkowany w latach sześćdziesiątych XX w. jest bardzo ważnym nurtem dla rozwoju kultury niezależnej czasów PRL. Przedstawienia w nim realizowane nie podlegały ścisłej ocenie cenzury, która dopuszczała do realizacji teksty zakazane w oficjalnym obiegu. W połowie lat siedemdziesiątych część zespołów została upaństwowiona, np. STU, Kalambur. W latach osiemdziesiątych wiele zespołów emigrowało (Teatr 8 Dnia). Ruch odrodził się w latach dziewięćdziesiątych jako ruch teatrów alternatywnych, zwanych też teatrem off. Por. A. Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Warszawa 1986; M. Gołaczyńska, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989*, Wrocław 2002.

bazie przedstawienia często bogate w metafory o charakterze opozycyjnym wobec zastanej rzeczywistości. Wspomnieć można w tym miejscu m.in. *Jednym tchem* na podstawie poezji Stanisława Barańczaka (Teatr 8 Dnia, 1971) oraz *Koło czy tryptyk* według scenariusza autorskiego Zdzisława Hejduka i Ryszarda Bigosińskiego z wykorzystaniem tekstów przemówień premiera Józefa Cyrankiewicza oraz poezji romantycznej (Teatr 77, 1971).

Mądzik zaproponował inne narzędzie ekspresji. Już w trzecim spektaklu wystawionym w Lublinie (*Wieczera*, 1972) wyeliminował słowo jako czynnik kreacyjny poetyki widowiska. Jego przedstawienia stały się ciągami obrazów wzbogaconymi o muzykę, która nie pełni tylko funkcji ilustracyjnej, jest także aktywnym elementem nadającym obrazowi emocjonalnej ekspresji. Estetyka L. Mądzika odniosła sukces nie tylko ze względu na uznanie na forum krajowym i międzynarodowym, lecz również w wymiarze historycznym. Scena Plastyczna przetrwała wszystkie kryzysy polityczne, ekonomiczne czy społeczne, jakie wystąpiły w Polsce w ciągu ostatnich 45 lat. Należy zaznaczyć, że jest to jedyny teatr wywodzący się z nurtów kultury studenckiej PRL cechujący się ciągłością pracy. Swą vitalność zawdzięcza również sposobowi organizacji pracy. Mądzik prowadzi do nowych projektów i przedstawień rekrutację aktorów wśród studentów KUL. Nigdy nie stworzył stałej grupy, która funkcjonowałaby w strukturach ekonomicznych opartych na dotacji państwowej, jak teatry repertuarowe. Jego działalność jest cały czas prowadzona w ramach uczelni.

Osobą spajającą Scenę Plastyczną i zapewniającą jej ciągłość pracy jest L. Mądzik. Artysta urodził się w 1945 r. w Bartoszowinach w Górach Świętokrzyskich. W 1965 r. ukończył Liceum Plastyczne w Kielcach ze specjalnością tkactwo artystyczne. W końcu lat sześćdziesiątych XX w. zaczął studiować historię sztuki na KUL. Uczelnia wówczas słynęła z postępowego myślenia, jej profesorowie nie poddawali się naciskom politycznym. Mądzik rozpoczął swoją fascynację teatrem od spektaklu *Wanda* według Cypriana K. Norwida w reżyserii Ireny Byrskiej (1967), wystawionego przez Teatr Akademicki KUL. Szybko jednak zaczął budować własny zespół i poetykę.

Pojęcie teatru autorskiego jest charakterystyczne dla historii teatru polskiego XX w. Wówczas pojawiło się wiele osobowości reżyserów, których wizja przedstawienia obejmowała nie tylko sferę literacką, lecz również scenografię czy grę aktorską, tworząc wagnerowski *Gesamtkunstwerk*². Ukształtowana przez L. Mądzika estetyka była osobna, gdyż wyróżniała jego prace na tle innych przedstawień ważnych dla teatru polskiego drugiej połowy XX w. Reżyser od początku tworzył obrazy malarskie, sytuując

² W pierwszej połowie XX w. można wymienić nazwiska związane z pojęciem teatru autorskiego, czy raczej autorskiej wizji spektaklu: Stanisław Wyspiański, Juliusz Osterwa, Leon Schiller. Teatr zyskał najwięcej osobowości tworzących autorskie widowiska po drugiej wojnie światowej, byli to m.in. Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Józef Szajna, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa.

je w przestrzeni trójwymiarowej. Jednocześnie kondensacja mroku i dość skąpe oświetlenie sprawiały, że widz bardziej sobie widowisko wyobrażał, niż je widział. Sferą narracji była plastyka pozbawiona słowa. Jej kompozycja opierała się na prostych zasadach wywiedzionych z dynamiki dramaturgii antycznej. Przeważnie występował jasno określony początek, sekwencje rozwijające oraz zamykające, końcowe obrazy. Cały seans nie był długi, trwał 45–50 minut. Po zapadnięciu mroku i wyciszeniu muzyki nad proscenium ponownie zapalał się reflektor jako jawny sygnał dla publiczności do opuszczenia widowni. Reżyser pozostawiał widza samego, gdyż ani on, ani aktorzy nie wychodzili nigdy do oklasków, jak dzieje się to w tradycyjnie rozumianym teatrze.

W 1988 r. Paweł Konic, krytyk i wierny obserwator dokonań L. Mądzika, domagał się dookreślenia pojęcia teatru plastycznego, które wówczas było dość popularne wśród badaczy.

Teatr plastyczny – gdy nikt nie pyta, wiem, gdy mam wyjaśnić pytającemu, nie wiem. Pożyczam zdanie od świetnego myśliciela, by zdać sobie sprawę z własnych wahań i niepewności. Cóż to bowiem właściwie jest ów teatr plastyczny [podkreślenia w oryginale – D.Ł.]³

W dalszym toku analizy krytyk wywodził etymologię plastycznego myślenia o przestrzeni scenicznej m.in. od przeobrażeń w obrębie teatru, jakich dokonały awangardy XX w. Chodziło nie tylko o wprowadzenie gry z przedmiotem i jego znaczeniem, metaforyką, zapoczątkowane przez dadaistów i surrealistów, lecz również o nowe rozumienie funkcji przestrzeni, jej głębi i koloru, widoczne dość dobrze w działaniach np. Oskara Schlemmera i zainicjowanego przez niego studenckiego teatru w niemieckiej szkole Bauhausu w latach dwudziestych ubiegłego wieku. Chronologicznie nieco wcześniej Zbigniew Taranienko⁴ estetykę m.in. L. Mądzika określił mianem „teatru narracji plastycznej”, sytuując ją również w kontekście awangardy malarskiej pierwszej połowy XX w.

Od tych wniosków upłynęło prawie 30 lat. Świat uległ zmianie, a wyobraźnię ludzką zdominowały najpierw komputery, potem Internet. Obraz fotograficzny jest wciąż udoskonalany, można go również dowolnie przetwarzać. Technologia dała artystom potężne narzędzie kreacyjne do konstrukcji w obecności widzów niezwykle obrazów, otwierających nowe rzeczywistości. Mimo wzbogacenia teatru za pomocą nowych mediów tradycyjna w sposobie konstrukcji estetycznej obrazu Scena Plastyczna ciągle zdobywa rzesze fanów. Dlatego sądzę, że w nowym millenium ponownie

³ P. Konic, *Teatr plastyczny i jego przedmiot*, „Dialog” 1989, nr 10, s. 126.

⁴ Por. Z. Taranienko, *Teatr bez dramatu*, Warszawa 1979.

pytanie o miejsce dla estetyki L. Mądzika jest w pełni uzasadnione. Uważam, że nie wywodzi się ona z tradycji wielkich awangardowych ruchów XX w., jakkolwiek niewątpliwie w jakimś stopniu korzysta z ich dorobku. Czerpie nie tyle z ich osiągnięć artystycznych, ile mentalnych. Hal Foster kiedyś stwierdził, że choć wszystkie „izmy” rozwinęły się przed drugą wojną światową, to publiczność dorosła do odbioru nowej sztuki dopiero w drugiej połowie XX w.⁵ Mądzik jest beneficjentem tego społecznego przyzwolenia na sztukę inną, odmienną, pozacodzienną. Krytycy też już wiedzą, że teatr może dziać się wszędzie, a artysta swoim gestem wyznacza początek, rozwinięcie i koniec teatralnego widowiska, rytuału twórczego.

Mądzik po zamknięciu widza w ciemnym pudełku niczym w black boksie dokonuje uobecnienia w ciemnej przestrzeni obrazów pełnych nierozpoznanych kształtów, aktorów: żywych ludzi oraz drewnianych manekinów. Sztuka L. Mądzika specyficznie działa na odbiorców. Brak tekstu, fabuły literackiej, konfliktu bohaterów stanowił zawsze największy problem interpretacyjny. Kiedy przed laty badałam recepcję Sceny Plastycznej⁶, zadziwiający był fakt, że każdy oglądał odmienne przedstawienie. Widz ciąg obrazów „przefiltrowuje” przez własne doświadczenie, odczytując inne treści, charakteryzujące się silnym zabarwieniem autoemocjonalnym. Warstwa słowna była i jest artyście zbędna. Gdy sięgnął po poemat Tadeusza Różewicza *Matka odchodzi*, zrobił na jego podstawie widowisko *Odchodzi* (2003), które jest ikonograficznym komentarzem do tekstu poety. W *Lustrze* Jerzy Radziwiłowicz, aktor Teatru Narodowego w Warszawie, głosem z offu czyta fragment z *Samotności* Brunona Schulza. Jednak wypowiedziane są dwa lub trzy zdania, co jedynie naprowadza widza na możliwą interpretację obrazów. Z całą stanowczością można stwierdzić, że L. Mądzik używa słów ostrożnie. W większości ogranicza ich liczbę jedynie do tytułu – hasła stanowiącego wskazówkę dla widza. Gdy zestawimy wszystkie razem, a jest ich 21, dostrzeżemy, że układają się w ciąg semantyczny⁷, który sugeruje, że autor nieustająco drąży tematy dotyczące miłości, śmierci, odchodzenia, przejścia pomiędzy sferą witalności a umierania. Mylne byłoby jednak stwierdzenie, że L. Mądzik cokolwiek narzuca odbiorcy. W stosunku do swojego dzieła zachowuje się niczym malarz wieszający obrazy w galerii. Zarówno one, jak i widz zyskują obszar wolności, rozpoczynając samodzielne życie poza artystą. Mądzik usuwa się w cień. Spektakl po premierze zaczyna wieść byt

⁵ Por. H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2012.

⁶ Por. D. Łarionow, *Przestrzenie obrazów Leszka Mądzika*, Lublin 2008.

⁷ *Ecce Homo* – 1970; *Narodzenia* – 1971; *Wieczera* – 1972; *Włókna* – 1973; *Ikar* – 1974; *Piętno* – 1975; *Zielnik* – 1976; *Wilgoć* – 1978; *Wędrownie* – 1980; *Brzeg* – 1983; *Pętanie* – 1986; *Wrota* – 1989; *Tchnienie* – 1992; *Szczelina* – 1994; *Kir* – 1997; *Całun* – 2000; *Odchodzi* – 2003; *Bruzda* – 2006; *Przejście* – 2010; *Lustro* – 2013; *Cień* – 2013.

samodzielny mimo obecności twórcy na wszystkich reprezentacjach. Ten bowiem zamienia się w reżysera światła, który mając kontakt z osobą siedzącą na zewnątrz w stosunku do przestrzeni scenicznej, za pulpitem pełnym przycisków dozjuje na bieżąco światło w każdym przedstawieniu.

Wielokrotnie akcentowane przez L. Mądzika w jego wypowiedziach *Myślenie obrazami*⁸ jest immanentną cechą wrażliwości wywiedzionej ze sztuki scenografii jako odrębnej dziedziny artystycznej. Scenografia jest bowiem obrazowym przełożeniem w przestrzeni trójwymiarowej znaków budujących metaforyczne znaczenie sztuki teatru. Komponowanie jej elementów nie opiera się na zasadach zaczerpniętych z malarstwa, jak dotychczas chętnie sądzono. Jej przestrzeń jest waloryzowana za pomocą światła i głębi, a dodatkowo odbiera się ją odmiennie z różnych punktów dostępnych dla widza. Aby zatem uzyskać jej pożądane znaczenia, autor musi wziąć pod uwagę o wiele więcej wypadkowych niż artysta malarz. Dlatego jej rozwój jest ściśle związany z historią teatru. Współcześnie scenografia wyszła poza obszar budynku teatralnego, różnie rozumianego, gdyż ikonograficzne myślenie o przekazie medialnym jest jedną z najważniejszych cech charakteryzujących działania artystów tworzących w obrębie różnych obszarów. Wydaje się, że L. Mądzik wyczuł już w latach siedemdziesiątych XX w., że ikoniczność stanie się celem sztuki.

O tym, że scenografia wiąże się z tworzeniem obrazów o silnym oddziaływaniu na widza, wiedział już Arystoteles, który w swej *Poetyce* przestrzegał przed tworzeniem widowisk bazujących na działaniach scenographa. Miałyby one zaburzać obcowanie z dziełem poety. Przyznaje jednak, że dobra oprawa dekoracyjna może podobnie jak treść tragedii wywołać najbardziej wzniosłe greckie uczucie – *katharsis*, czyli litość i trwogę. Dla niego osiągnięcie owego magicznego oczyszczenia dzięki obcowaniu z malowanym obrazem jest czymś nie do końca pochlebnym. I choć dziś wiemy, że zaprezentowane poglądy Artystotelesa w większości zawierają myśli teoretyczne, które niekoniecznie miały swoje odzwierciedlenie w ówczesnej realności, wydaje się, że intuicyjne Stagiryta przeczuwał w niej drzemającą siłę oddziałującą na wyobraźnię odbiorcy.

Jon McKenzie⁹, znany przede wszystkim jako twórca teorii wszechogarniającego performansu, w jednym ze swoich tekstów pisze o ikoniczności współczesnego, globalnego świata. Gdy myślimy o pewnych wydarzeniach

⁸ Por. L. Mądzik, *Myślę obrazami*, „Teatr” 1983, nr 6, s. 7–8; także w: *Teatr bezsłownej prawdy. „Scena Plastyczna” Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, red. W. Chudy, Lublin 1990, s. 101–103; fragmenty w: *Leszek Mądzik. Scena Plastyczna KUL* [album], red. P. Zieliński, Lublin 1995; por. *Leszek Mądzik i jego teatr*, Warszawa 1998; por. także programy spektakli Sceny Plastycznej.

⁹ Por. J. McKenzie, *Global Feeling: (Almost) all you need is love*, [w:] *Performance Design*, red. D. Hannah, O. Harsløf, Copenhagen 2008, s. 127–141. Por. także idem, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Kraków 2011.

– politycznych, ekonomicznych czy społecznych – odwołujemy się w naszej podświadomości do konkretnych obrazów zaczerpniętych z kultury medialnej. Dominuje ona nad naszą wyobraźnią. Dla badacza przykładem są samoloty wbijające się 11 września 2001 r. w wieżę WTC w Nowym Jorku czy wizerunek świętego Mikołaja z puszki Coca-Coli, jak również pierwszy globalny koncert multimedialny grupy The Beatles, jaki odbył się 27 czerwca 1967 r. w Londynie. Był on transmitowany przez radio i ówczesną telewizję. Zespół zaśpiewał *All You Need Is Love* dla milionów odbiorców. Ikony wytwarzają hasła, do których odwołujemy się niczym do cytatów z wielkich dzieł literatury. Zbigniew Libera wykorzystał tę cechę współczesnego świata niejako w poprzek w swoim cyklu *Pozytywy* (2002–2003), gdzie posłużył się zdjęciami o silnym związku z historią XX w. Na swoich bohaterach dokonał pewnego zabiegu, polegającego na odwróceniu znaczenia ze skojarzeń negatywnych, jak widok wyniszczenia więźniów nazistowskiego obozu Auschwitz ze słynnego zdjęcia z 1945 r., na odbiór pozytywny: podobny w kompozycji kadr przedstawia anonimowych sąsiadów przy drucianym płocie. Kultura wydaje się grać coraz bardziej podświadomością swojego odbiorcy.

Mądzik to wiedział, gdy tworzył swoje wysublimowane w formie obrazy, które miały związek z jego fascynacjami artystycznymi. Jednakże nigdy w widowiskach Sceny Plastycznej nie odnajdziemy jawnych, dosłownych cytatów m.in. z Hieronima Boscha czy z Rembrandta. Widzimy jedynie efekt artystycznego przetworzenia, jakim uległy w wyobraźni artysty. W publiczności z pewnością budził strach wielki walec, który toczył się wprost na nią z nieokreślonej dali w pierwszych sekwencjach spektaklu *Wrota*. W finale *Wilgoci* zaskakiwała wisząca postać z długimi włosami, oświetlona reflektorem punktowym, ze słyszalnym dźwiękiem kapiącej wody, przypominała bowiem płachty materiału wiszące na sznurze do suszenia. W *Szczelinie* drażniły stopy ludzkie, które kontrastowały z drewnianymi częściami nóg manekinów. W *Wędrownych* porывały łany zboża rozciągające się po horyzont. Mądzik odwołuje się do skojarzeń wywiedzionych z ogólnie znanych ikon kultury europejskiej, jak np. często pojawiające się koło fortuny (*Ikar*, *Wilgoć*). Jest to znany z ikonografii średniowiecza symbol losu ludzkiego, jego przemienności. Mądzik nigdy go nie definiuje, jedynie pokazuje. Pozostawia widzowi wolność analizy znaczenia.

Gdy reżyser wprowadza odniesienie plastyczne, bywa nawet przewrotny względem jego interpretacji. Przykładem może być nawiązanie do *Zielnika*, ostatniego cyklu rzeźbiarskiego Aliny Szapocznikow z 1972 r, który był silnie nacechowany śmiercią, odchodzeniem. Chora na raka rzeźbiarka zapisywała w odlewach z żywicy syntetycznej ciało Piotra Stanisławskiego, swojego syna. Jej dzieło wyraża chęć zatrzymania momentu witalności, piękna młodego mężczyzny, oparcia się przemijaniu i unicestwieniu.

Artystka konstruowała również rzeźby będące odlewami elementów jej ciała, jak piersi czy brzuchy, aby ich kształt zatrzymać przed nowotworową degradacją. Pod koniec życia stworzyła cykl przestrzenny *Tumory/Nowotwory* (1970), w którym niemalże personifikowała chorobę jako przeciwnika do oswojenia. Kiedy L. Mądzik realizował swój *Zielnik* w 1976 r., pominął aspekt śmierci. Sam był wtedy młody i witalny. Szapocznikow interesowała go zatem jako triumfatorka życia i miłości, co również krytyka przypisuje jej sztuce. Nie dotyczy to jednak *Zielnika*, lecz raczej rzeźb wcześniejszych: *Pierwsza miłość* (1954), *Trudny wiek* (1956) lub prowadzonej zabawnie gry z płciowością kultury: *Goldfinger* (1965) czy *Noga* (1962–1965). *Zielnik* Sceny Plastycznej był pełen niewymuszonego erotyzmu, ferii barw, ostrej muzyki. Stanowił pochwałę życia, nie śmierci. Bohater – bezimienny młody mężczyzna – miotał się pomiędzy kobietami o różnych kolorach. Finał pokazywał spadające z góry szczątki jakieś materii przy ostrym rozcinającym dźwięku. Było to jak do tej pory jedyne tak wielobarwne i żywe widowisko wykreowane przez L. Mądzika.

Scenografia obecnie coraz chętniej posługuje się nowymi mediami. Ekrany wydają się być już wszechobecne. Ich funkcja niejednokrotnie jest sprowadzona do prozaicznej chęci kierowania percepcją odbiorcy. Wyświetlany obraz ma przyciągnąć uwagę publiczności do wybranego przez twórcę elementu. Czasem jest to scena znajdująca się poza uobecnioną przestrzenią przedstawienia, ale często ekran ingeruje bezpośrednio w grę aktora. W obecności widzów kamera kadruje twarz lub inne części ciała bohatera. Skrajnym przykładem może być spektakl K. Lupy *Factory 2* zrealizowany w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie (2008). Opowiadał historię tzw. fabryki Andy'ego Warhola. W trakcie monologu jednego z bohaterów jego genitalia były filmowane w czasie bieżącym i wyświetlane na wielkim ekranie wiszącym nad kanapą, na której siedział. Mądzik nigdy nie był tak opresyjny wobec swoich aktorów. Stał się natomiast prekursorem w umiejętności kadrowania przestrzeni za pomocą gablot, czyli miniekranów. Pożądany efekt uzyskiwał dzięki budowie drewnianych skrzyń pozbawionych jednej części. Wprowadzał je do przestrzeni mroku i oświetlał ich wnętrza. Tak stworzone dla Sceny Plastycznej gabloty mieściły czasem całego człowieka, stając się kadrem zawieszonym w Mądzikowej przestrzeni. Widz skupiał się na zaprezentowanym fragmencie niczym na ekranie. Reżyser niejednokrotnie nadbudowywał grę z widzem, gdyż obraz najpierw był lekko widoczny, a dopiero po paru minutach uzyskiwał pełną ostrość. Narracja L. Mądzika była wysublimowana nawet wtedy, gdy wykorzystywał nagie ciało aktora umieszczone w gablocie-ekranie (*Szczelina*). Oświetlone było ono wiązką światła, uwypuklającą jedynie plecy i męskie pośladki niczym na barokowych obrazach, na których cielesność zyskuje doskonałe, pełne kształty.

Różnica między scenografami multimedialnych a L. Mądzikiem jest zasadnicza. Scena Plastyczna KUL nigdy nie posługiwała się medialnymi technikami. Mądzik jest tradycjonalistą, wszystkie efekty potrafi osiągnąć przy użyciu papieru pakowego, lin, światła, czarnej folii i sprawnego aktora. Dzięki temu jest prawdziwy. Z pewnością można powiedzieć, że jego sztuka zapowiadała nadejście nowej ery narracji scenograficznej. Dla historyka scenografii jest jasne, że lubelski artysta umiejętnie wykorzystał wielowiekowy dorobek teatru. Dekoracje już nie raz dominowały nad całym oknem scenicznym, wypełniając je malowanymi kulisami, prospektami, a potem także parawanami. Mądzik, czerpiąc z tradycji, stał się prekursorem względem współczesnej awangardy technologicznej, która dopiero teraz wydaje się odkrywać wszystkie znaczenia zmultiplikowanej za pomocą ekranów przestrzeni. Doskonałym przykładem może być wykorzystanie projekcji m.in. przez Heinera Goebbelsa w przedstawieniu *Eraritjaritjaka* według prozy Eliasa Canettiego (2004). Scenografia stała się tam obrazem-ekranem, ale nie o tradycyjnych prostokątnych kształtach, lecz o prozaicznym obrysie domu. Akcję wyświetlano na nim niczym projekcję z wnętrza mieszkania, po którym w czasie rzeczywistym w stosunku do rozgrywanego przedstawienia poruszał się aktor-bohater. Teatralny aspekt widowiska został zachowany, gdyż było ono spotkaniem człowieka na scenie i ludzi na widowni. Akcja działa się bowiem w głębi przestrzeni scenicznej, znajdującej się za owym domem-ekranem. Mądzik swoimi obrazami również zajmuje całą przestrzeń okna scenicznego, zabudowuje je na tyle szczelnie, że wzrok widza nie dostrzega nawet technicznych zmian, jakie są dokonywane w trakcie spektaklu. Przekaz ikonograficzny płynie niczym projekcja filmowa. Sugestia jest tak silna, że czasem odbiorcy chętnie ulegają złudzeniu obcowania z nierealną rzeczywistością. Publiczność niejednokrotnie po przedstawieniu chce wejść w przestrzeń sceniczną, by jej dotknąć, sprawdzić, czy była realna, a nie filmowa.

Mądzik lubi mylić nie tylko oko widza, lecz także jego poczucie przestrzenności. W swej historii usiłował go poruszyć, przenieść w inną przestrzeń, jak stało się w końcowych sekwencjach spektaklu *Piętno*. Przesuwano wówczas platformę z siedzącymi widzami w pobliże dołu. Było to możliwe, gdyż przedstawienie realizowano w trakcie rozbudowy głównego gmachu KUL. Sceny finałowe rozgrywane zatem były w wykopie przygotowanym pod wylew betonu dla fundamentów nowego frontonu centralnego budynku uczelni. W *Brzegu* L. Mądzik chciał osaczyć publiczność obrazami. Ustawił podest dla widowni centralnie, a akcja sceniczna działa się wokół niego oraz ponad nim. Reżyser wiedział, że plastyka teatralna jest potężnym narzędziem, które – umiejętnie użyte – ma wielki wpływ na człowieka obcujecego z jego sztuką. Od L. Mądzika mogą się dziś uczyć artyści multimedialni chcący przyciągnąć, osaczyć i zaskoczyć swojego odbiorcę.

Problem obecności bohatera wydaje się najciekawszym zagadnieniem w sztuce L. Mądzika. W widowiskach Sceny Plastycznej jest on przysłowio-
wym everymanem. Nie dosyć, że nigdy nie zyskał życiorysu – on też nigdy nie
miał twarzy. Dziś, po 45 latach istnienia teatru, możemy powiedzieć, że jest
raczej mężczyzną niż kobietą. Mądzik obsesyjnie wręcz unikał utożsamienia
jakiegokolwiek aktora ze względu na jego warunki zewnętrzne z teatrem.
Słynnym przykładem może być mężczyzna, który zagrał w premierze *Tchnie-
nia* głównego bohatera, prowadzącego cały ciąg obrazów. Jego ciało było
medialne, gdyż z łatwością skupiał na sobie publiczność. To znany przymiot
dobrych aktorów, który nie jest przydatny w działalności Sceny Plastycz-
nej. Mądzik boi się przekierowania uwagi widza z całej kompozycji obrazów
na tylko jeden ruchomy element, niewskazany przez niego jako zasadniczy.
Wspomniany aktor szybko został zastąpiony przez innego. Scena Plastyczna
gra większość swoich spektakli przez wiele lat przy wciąż zmieniającym się
składzie zespołu. Ciało aktora ma być jak najbardziej anonimowe, jedynie
użytkowe. Mądzik przy dość drastycznym z artystycznego punktu widzenia
sposobie traktowania aktorów nigdy nie narusza ich tożsamości. Traktuje
ich godnie, jako członków zespołu w czasie, gdy nimi faktycznie są, jak rów-
nież wtedy, gdy się kończy ich teatralna przygoda. Reżyser się z nimi zaprzy-
jaźnia, a oni chętnie przyjeżdżają do Lublina na kolejne rocznice istnienia
Sceny Plastycznej. Krytycy teatralni w latach osiemdziesiątych XX wieku
uznali, że L. Mądzik „pasożytuje” na żywej tkance, gdyż często człowiek
jest zestawiany z drewnianym manekinem. Zastanawia również powielanie
w kilku widowiskach sekwencji tzw. zdejmowania masek. Na scenie są one
zawsze gipsowe, o kształcie ludzkiej głowy, przeważnie zamknięte w cha-
rakterystycznej gablocie niczym w dokładnie oświetlonym kadrze. Przy
dźwiękach muzyki anonimowe dłonie zdejmują materiał, ujawniając twarz
aktora. Współistnienie dwóch światów, żywego i martwego, stanowi najbar-
dziej niepokojący moment wszystkich egzegez dotyczących spektakli Sceny
Plastycznej. Sądzę, że w obliczu mediów elektronicznych praca L. Mądzika
ma charakter prekursorski, gdyż pozwala wprowadzić w przestrzeń gry
przedmiot: lalkę, manekina, które uczestniczą w spektaklu na równych pra-
wach z aktorem, nawet gdy ten ostatni dzięki kostiumowi również zostaje
upodobniony do kukły.

Artyści współcześni coraz chętniej eksperymentują z wirtualną rze-
czywistością. Dziś już na scenę wprowadzane są hologramy. Ciekawie do
problemu podszedł belgijski artysta Kris Verdonck z A Two Dogs Company
– w 2012 r. zrealizował pracę pt. *M, a reflection*, w której na scenę wpro-
wadził aktora i jego hologram. Spektakl był monodramem, a widzowie
musieli zgadnąć, która z tych postaci jest żywa. Nieco dalej poszli twórcy
kultury popularnej: w trakcie wręczania Billboard Music Awards w 2014 r.

w budynku MGM Arena w Las Vegas na scenę wkroczył Michael Jackson. Król popu, zmarły w 2009 r., zaśpiewał i zatańczył. Wykreowana za pomocą hologramu postać była niezwykle realna, towarzyszyło jej blisko 60 prawdziwych tancerzy, którzy uwiarygodnili show. W Polsce Boris Kudlička, scenograf stale współpracujący z Mariuszem Trelińskim w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie, również skorzystał z nowych możliwości technicznych i w spektaklu *Jolanta / Zamek Sinobrodego* (2013) wprowadził dekoracje holograficzne, które wywarły ogromne wrażenie na widzach i krytykach. Sądzę, że L. Mądzik jako pierwszy udowodnił, iż teatr o ludziach, dla ludzi, jednocześnie może się bez nich obejść, nie posługując się konwencją teatru lalek.

Problemem godnym osobnej analizy jest fakt, że bohaterowie Sceny Plastycznej nie mają twarzy. Niekiedy mają włosy, piękne, długie, zalewające kadry, czasem brodę, przeważnie jednak są to postaci łyse, w większości aseksualne. Na potrzeby jednej czy dwóch sekwencji w kilku momentach pojawił się biust kobiety lub męski pośladek. Czasem sceny zyskują niebywale erotyczny charakter. W spektaklu *Lustro* jest scena rozegrana w gablocie-ekranie. Nagi mężczyzna miota się w miłosnym uniesieniu pomiędzy nogami kobietami. Widza poraża fizyczne ożywienie manii, fetyszy seksualnych znanych z rysunków B. Schulza. Jednakże postaci wykreowane przez lubelskiego reżysera nie mają koloru oczu, mimiki czy jakichkolwiek rysów indywidualnych. Jediną twarzą Sceny Plastycznej jest Leszek Mądzik. Można powiedzieć, że stał się głównym bohaterem własnej sztuki. Raz wystąpił jako aktor w spektaklu *Bruzda*, który prowadził w niemej roli głównego bohatera. Wyjątkowość przedstawienia dotyczyła jawności nie tylko reżysera, który obnażył się przed swoim widzem, lecz również przestrzeni огоłoconej z mroku. Sztuka L. Mądzika jednak do tej pory nie powieliła tego doświadczenia.

Everyman Mądzikowego świata jest znakiem jego samego tylko częściowo. Świadczy o tym odrębność, odmienność spojrzenia na rzeczywistość lubelskiego artysty jako fotografa. On kocha fakturowość, kolor świata, które zapisuje niczym w szkicowniku w zdjęciach dokumentujących podróże. Dużą część albumów L. Mądzika stanowią wizerunki napotkanych ludzi, artystów ulicznych, postaci pełnych fantazji. Hans Belting, niemiecki historyk sztuki, w jednej ze swoich publikacji analizował rolę, jaką odegrał w kulturze portret¹⁰. Doszedł do ciekawego wniosku, że kryzys w tej sferze malarskiej dotyczy wszechobecnych postaci na billboardach, w kanałach telewizyjnych itd. Powiększenie zaprzeczyło sensowi spotkania osoby na obrazie z odbiorcą przed obrazem. Mądzik przeczuł, że współczesny

¹⁰ H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, tłum. Tadeusz Zatorski, Gdańsk 2015.

świat został zdominowany przez selfie, które codziennie wrzucane są na Facebooka lub inne media społecznościowe. W tych zmultiplikowanych twarzach nie widzimy już ani rysów, ani koloru skóry, ani żadnych oznak indywidualności. Człowiek współczesny stał się anonimowym everymanem niczym bohater Sceny Plastycznej KUL. Obu towarzyszy narracja obrazowa, która tworzy ikonologiczny charakter współczesnego świata.

Twórczość L. Mądzika nie ogranicza się tylko do Sceny Plastycznej – jest ona, co prawda, głównym obszarem jego działalności, ale nie jedynym. Od początku swojej kariery współpracował z teatrami państwowymi, repertuarowymi, realizując scenografię do spektakli innych reżyserów, m.in. do *Iwanowa* Antoniego Czechowa w reżyserii Ignacego Gogolewskiego (Teatr Osterwy w Lublinie, 1981); *Legendy* S. Wyspiańskiego i *Pornografii* Witolda Gombrowicza w reżyserii Andrzeja Maja (Teatr Nowy w Łodzi, 1984 i 1985). Scenografie L. Mądzika jako pracownika artystycznego zawsze budziły zachwyt krytyki, która nigdy nie przechodziła wobec nich obojętnie. Jednak najlepiej czuje się on, gdy panuje nad całością widowiska, stąd szereg jego późniejszych realizacji w teatrach lalkowych i dramatycznych, a nawet operowych¹¹. Ten ostatni gatunek wydawał się najodpowiedniejszy dla jego działalności, bowiem obrazy Sceny są nierozzerwalnie połączone z muzyką. Mądzik zatrudnia najlepszych polskich kompozytorów drugiej połowy XX w., takich jak Zygmunt Konieczny, Stanisław Radwan, Jacek Ostaszewski, Przemysław Gintrowski, Jan A.P. Kaczmarek. Tworzą muzykę, nie widząc spektaklu, pracując pod imaginacyjny ciąg obrazów zasugerowany w rozmowach przez reżysera. O swoich doświadczeniach opowiadał J.A.P. Kaczmarek, laureat Oscara za muzykę do filmu *Marzyciel* (reżyseria Marc Forster, 2004), który w Lublinie we wrześniu 2015 r. wziął udział w sesji na temat połączenia muzyki z obrazem. Zaznaczył, że jest ona podległa obrazowi, jej narracja nie może go nigdy zdominować ani sprowadzić do funkcji ilustracyjnej.

Na początku 2015 r. L. Mądzik przekroczył próg Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, by zrealizować *Cavaleria Rusticana* (Rycerskość wieśniaczka) Pietra Mascagniego. Spektakl pokazał, że reżyser bardzo dokładnie wykorzystuje przestrzeń sceniczną. Stworzył monumentalne, poruszające się bloki, które jednym kojarzyły się z płytami kamiennymi, innym z wielką fakturą ciężkich tkanin. Okazało się, że dominująca osobowość L. Mądzika nie potrafi się dostosować do potrzeb teatru operowego i jego aktora. Scenografia poznańska górowała nad przekazem muzycznym. Krytyka doceniała walory dekoracyjne widowiska, ale uważano, że

¹¹ Por. m.in.: *Skrzydła Anioła*, reżyseria i scenografia L. Mądzik, Teatr Lalki i Aktora im. Hansa Ch. Andersena w Lublinie, 1999; *Strumień*, reżyseria i scenografia L. Mądzik, Lubuski Teatr w Zielonej Górze, 2006; Pietro Mascagni, *Cavaleria Rusticana*, reżyseria i scenografia L. Mądzik, kostiumy Zofia de Ines, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, 2015.

wysmakowany plastycznie spektakl przeszkadza śpiewakom¹². Mądzik, choć ciągle eksperymentuje i poszukuje, co niewątpliwie świadczy o jego witalności twórczej, najlepiej czuje się jako reżyser spektakli niekonwencjonalnych, wymykających się krytykom chcącym je zaszufładować. W 2014 r. zaprezentował swój spektakl *Passage de l'ombre à la lumière – Partie 2* na terenie opuszczonego opactwa cysterskiego w Pontigny we Francji. Ożywił przestrzeń na potrzeby jednorazowego widowiska, które odbyło się w ramach festiwalu poświęconego Andrzejowi Tarkowskiemu. Twórcom imprezy zależało na pokazaniu duchowego aspektu sztuki. Obrazy L. Mądzika pełne bezimiennych postaci w maskach i czarno-szarych płaszczach przyczyniły się do ożywienia kruzganków i ogrodów opactwa. Reżyser podobnie postąpił w 2015 r., gdy na terenie warszawskiego pałacu w Łazienkach w ramach Festiwalu Światła zrealizował plenerowe widowisko *Z mroku*. Ożywił architekturę dzięki aktorom, którym kazał wejść na posągi znajdujące się w królewskim parku. Postacie poruszały się wraz z narastającą muzyką, nadając rzeźbom aspekt życia. Łazienkowski staw stał się elementem scenografii dzięki kolorowemu światłu, formom z materiału zanurzonym w wodzie i pływającym łodziom pełnym tajemniczych bohaterów. Mistycznej atmosfery wydarzeniu nadał księżyc, znajdujący się w fazie pełni, który świecił nad naturalną przestrzenią sceniczną niczym reflektor wywiedziony ze spektakli Sceny Plastycznej.

Reżyser jest obdarzony wrażliwością na dźwięki, czego dowodem są spektakle realizowane na KUL. Z okazji swoich 70. urodzin i jednocześnie 45-lecia Sceny Plastycznej L. Mądzik podjął nowe wyzwanie i wykreował koncert-widowisko Anny Marii Jopek w Teatrze Starym w Lublinie. Artystka słynąca z jazzowego repertuaru poddała się twórcy lubelskiemu. Powstało przedstawienie *Czas kobiety*, w którym na tle dużych, ruchomych, pionowych, fakturowych struktur A.M. Jopek nie śpiewa, lecz oddaje dźwięki swojego głosu muzyce skomponowanej przez nią samą oraz Roberta Kubiśzyna. Linia melodyczna utworu na głos i kontrabas staje się ciągiem pełnym ekspresji. Artystka jest prawie niewidoczna na tle wielkich bloków dekoracji, które ją przytłaczają. Przedstawienie lubelskie stało się seansem dźwiękowo-obrazowym. Mądzik skonstruował obraz współgrający z melodią A.M. Jopek. Widowisko nęci, choć wielbicieli talentu artystki mogą być rozczarowani, gdyż nie śpiewa w sposób, do jakiego są przyzwyczajeni. *Czas kobiety* pokazał nie tylko nową sferę możliwości kreatywnych L. Mądzika – sądzę, że wokalistka odkryła niebanalną siłę dramaturgiczną głosu.

¹² Por. J. Marczyński, *Mrok zamiast włoskiego słońca*, „Ruch Muzyczny” 2015, nr 24; A.S. Dębowska, „Rycerskość wieśniacza” i „Pajace”. *Dobre śpiewanie w Poznaniu*, „Gazeta Wyborcza”, 7.02.2015.

Reżyser z pewnością nadal przyciąga swych starych fanów, jak i nowych odbiorców. Jego sztuka jest wypadkową całej historii teatru oraz scenografii. Teatr plastyczny w jego rozumieniu stał się seansem urody wywiedzionej z mroku i światła, bazującej na możliwościach percepcji oka ludzkiego. Artysta w ciągu 45 lat swojej aktywności zawodowej stał się mistrzem ujarzmiania trójwymiarowej przestrzeni scenicznej za pomocą tradycyjnych teatralnych środków wyrazu. Możemy powiedzieć, że jego twórczość była awangardą nowych czasów, artystów, którzy za pomocą multimediiów chcą pokazać mistyczny wymiar sztuki. Jemu udało się to bez elektroniki.

BIBLIOGRAFIA

- Belting H., *Faces. Historia twarzy*, Gdańsk 2015.
- Chudy W., *Teatr bezsłownej prawdy. Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, Lublin 1990.
- Dębowska A.S., „Rycerskość wieśniacza” i „Pajace”. *Dobre śpiewanie w Poznaniu*, „Gazeta Wyborcza”, 7.02.2015.
- Foster H., *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków 2012.
- Gołaczyńska M., *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989*, Wrocław 2002.
- Jawłowska A., *Więcej niż teatr*, Warszawa 1986.
- Konic P., *Teatr plastyczny i jego przedmiot*, „Dialog” 1989, nr 10, s. 126–134.
- Łarionow D., *Przestrzenie obrazów Leszka Mądzika*, Lublin 2008.
- McKenzie J., *Global Feeling: (Almost) all you need is love*, [w:] *Performance Design*, red. D. Hannah, O. Harsløf, Copenhagen 2008.
- McKenzie J., *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, Kraków 2011.
- Marczyński J., *Mrok zamiast włoskiego słońca*, „Ruch Muzyczny” 2015, nr 24, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/197653.html> (dostęp: 11.06.2016).
- Taranienko Z., *Teatr bez dramatu*, Warszawa 1979.

SUMMARY

Art in a space that is about the work of Leszek Mądzik

The article presents the work of Leszek Mądzik, founder of Scena Plastyczna (Visual Stage), the theater existed since the 70^s of the 20th century, at the Catholic University of Lublin. Performances of the theater are not based on literary texts, they limit the acting to a minimum. Mądzik shows a sequence of images that are created with poor materials: wrapping paper, ropes, cords, and wooden dummies. The illusion is achieved through the valorization of darkness and light.

ELEONORA JEDLIŃSKA
Katedra Historii Sztuki
Uniwersytetu Łódzkiego

NAMIĘTNOŚCI DUCHA, CZYLI SZTUKA NARODOWA NA POWSZECHNEJ WYSTAWIE ŚWIATOWEJ W PARYŻU W 1900 R.

Wystawa 1900 r. była swoistą paradą prezentującą utopijną wizję ogólnej harmonii między narodami i państwami w świecie egzystującym bez wrogów i konfliktów. Pamiętajmy jednak, że XIX w. był eksplozją poszukiwania i odnajdywania narodowych identyfikacji, walki o niezależność narodów wchłoniętych przez potężne gospodarczo i militarnie państwa, kolonizacji świata i agresywnego europocentryzmu.

Powszechne w tamtym czasie było przekonanie, że wobec Francji cały cywilizowany świat ma dług, ponieważ właśnie ten kraj był u swych początków źródłem kultury, nauki, „tchnął namiętności i impuls życia w stary świat”, jak pisał w latach dziewięćdziesiątych XIX w. angielski arystokrata sir Almeric William Fitzroy (1851–1935), sekretarz diuka Devonshire. Dramat przełomu Wielkiej Rewolucji Francuskiej powrócił ze szczególną mocą w latach 1897–1899, kiedy to Francja, rozdarta wewnętrznymi emocjami, wyzwającymi zadawnione konflikty, wprowadzającymi rozłam w społeczeństwie, angażując potencjał myśli, energię i dumę Francuzów, pogrążyła się w chaosie, jednym z najdramatyczniejszych w historii¹. Leon Blum, wówczas dwudziestokilkuletni, przyszły premier Francji (w latach 1936–1937, 1938, 1946–1947), żywo zaangażowany w tzw. sprawę Alfreda Dreyfusa, która „wprowadziła” go w świat polityki, pisał:

Przez te dwa niekończące się lata walki o uzyskanie rewizji procesu jednego niewinnie skazanego człowieka, życie zostało jakby zawieszone. Było to tak, jakby w latach wzburzenia, prawdziwej wojny domowej [...] wszystko skupiło się na jednej jedynej sprawie, jakby wszystko w najintymniejszych uczuciach

¹ Por. B.W. Tuchman, *Wyniosła wieża. Świat przed pierwszą wojną światową 1890–1914*, tłum. J. Zawadzka, Warszawa 1966, s. 215 i nast.

i osobistych stosunkach zostało przerwane, odwrócone do góry nogami, przeklasyfikowane [...] Sprawa Dreyfusa stała się kryzysem społeczeństwa [...]².

Skazanie oficera armii francuskiej – Żyda za zdradę na rzecz Niemiec (jak się okazało w wyniku rozstrzygnięć ostatecznie wznowionego procesu – człowieka niewinnego) nabrało wymiaru ostatecznej walki o sprawiedliwość. Jedni toczyli batalię o wznowienie procesu, inni – o powstrzymanie wszelkich działań.

Spółczesność francuskie dekadencję końca wieku zostawiło pięknoduchom, samo pogrążając się z jednej strony w aktach ofiarności, bezinteresowności i odwagi, z drugiej – nienawiści, strachu, ksenofobii i zła. Kierując się szlachetnymi pobudkami, skonfliktowane frakcje (zwolenników niewinności A. Dreyfusa i przeciwników, zwolenników rewizji skazującego procesu sądowego i przeciwników tej weryfikacji) ścierały się z sobą w przekonaniu, że od tej bitwy zależą losy republiki. Oba obozy walczyły o własną wizję Francji – pierwsza o Francję kontrrewolucji, druga o Francję 1789 r.;

jedna o swą ostateczną szansę zahamowania postępowych tendencji społecznych i przywrócenia dawnych wartości; druga o oczyszczenie honoru republiki i uchronienie jej od szponów reakcji³.

Trzecia Republika, postrzegana jako źródło wolności, kraj oświecenia, cywilizacji, równości i braterstwa, ustawodawcy prawa w oczach tych, którzy oczekiwali uniewinnienia skazanego za domniemaną działalność szpiegowską A. Dreyfusa, przede wszystkim chcieli sprawiedliwości. Francja nacjonalistów, twierdzących, że toczą bitwę w imieniu ojczyzny o zachowanie armii jako przedmurza i opiekunki narodu, oraz Kościoła jako orędownika i przewodnika domagała się „oczyszczenia honoru republiki i uchronienia jej od szponów reakcji”⁴. Około 1900 r. idee nacjonalistyczne rozbrzmiewały w całej Europie, potęgą Rosji i Prus, wzrastająca siła zjednoczonych Niemiec, dążenia niepodległościowe państw wchłoniętych przez ówczesne potęgi, wyzwalające chęć walki o własną przynależność narodową, przekształcały Europę w przepełniony napiętnościami wrzący tygiel zarzewia nadciągającej katastrofy. Francuski rząd mimo zewnętrznego dobrobytu czuł się słaby, w obliczu międzyspołecznego konfliktu rodaków stanął po stronie swych domniemyanych przeciwników. Był to rząd niepewny, niecieszący się powszechnym zaufaniem, lekceważony i defensywny.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, s. 216.

⁴ *Ibidem*.

Dwa razy od 1789 roku – pisze B.W. Tuchman – republika musiała ustąpić odradzającej się monarchii. Wynurzywszy się po roku 1871 jako Trzecia Republika, Francja odżyła, rozkwitła, stała się imperium⁵.

Ta Francja troszczyła się o rozwój sztuki, była internacjonalistyczna, szczyliła się najpełniej rozwiniętą i najświetniejszą kulturą, stanowiła wzór dla świata. Paryż ze swymi muzeami, galeriami, atelier i szkołami artystycznymi był miastem otwartym dla najnowszych tendencji twórczych tamtego czasu, stolicą sztuki, do której pielgrzymowali młodzi malarze z całego świata – i wszyscy malowali tak, jak nauczali francuscy mistrzowie sztuki. W 1889 r., w rocznicę wybuchu Wielkiej Rewolucji Francuskiej, wzniesiona została w Paryżu najwyższa budowla świata – zuchwała, wspinała wieża Eiffla. Stała się symbolem geniuszu i energii życiowej Francji.

W życiu politycznym, od wewnątrz, naród zmagał się z własną przeszłością, z niezadowoleniem nadal próbujących powrócić zwolenników *ancien régime'u* i Drugiego Cesarstwa; od zewnątrz niepokojony przez dominującą siłę Niemiec i świadomość niezakończonych wojen z tym mocarstwem w latach 1870–1871, domagał się zadośćuczynienia. Sfrustrowana prawica, niezadowolona, odsunięta arystokracja, rojaliści, Kościół, rodziny wielkich interesów w tym samym 1889 r. próbowały dokonać pod wodzą generała Georges'a Boulanger'a (1837–1891) zamachu stanu, który zakończył się przegraną. Nastroje nacjonalistyczne zdawały się sięgać wyżyn w obliczu wydarzeń poprzedzających katastrofę, jaką miały przynieść kolejne lata.

Tłem Powszechnej Wystawy Światowej w Paryżu w 1900 r. były: industrializacja, narastające na świecie nastroje patriotyczno-nacjonalistyczne, militarizm, gwałtowny rozwój wielkich aglomeracji, upadek wsi, wzrastająca potęga pieniądza i maszyny, frustracja robotników, schyłek arystokracji, nasilenie antysemityzmu. Wszystkie te moce zdawały się wrzeć z niepokoju, w oczekiwaniu na wielki wybuch, który byłby zdolny je uwolnić.



Ryc. 12. Panorama Paryża w 1900 r.
z wieżą Eiffla

⁵ *Ibidem*, s. 217.

Powszechna zabawa, ów wielki jarmark, jakim była wystawa 1900 r., jawił się jako próba chwilowej ucieczki przed dramatem przemocy, od którego świat dzieliło 14 lat niejasnego przeczucia, że dawny, kosmopolityczny, oparty na własności porządek agrarno-feudalny umarł.

Na przełomie stulecia odczuwano lęk, „jakby karta ludzkiego losu obrócona została ręką Boga”⁶. Dobrodziejstwa cywilizacji, postęp, energia mechaniczna, dobra materialne stawały się coraz bardziej dostępne, ale jednocześnie stawiano sobie pytanie, czy w istocie są to dobrodziejstwa? Czy i jakie zagrożenia są ich udziałem? Na wystawie światowej w 1900 r. wprawdzie sztuce przyznano miejsce w okazałych budowlach Grand i Petit Palais, lecz Niemcy obok porcelany, srebra, najcieńszego szkła, najlepszego malarstwa demonstrowały działa o dalekim zasięgu i szybkostrzelne karabiny maszynowe.

Ochroną przed tym strachem wydawał się zwrot ku poszukiwaniu własnego narodu, tożsamości, korzeni sięgających dalekiej przeszłości. Sztuka stała się ekranem tych obaw i złych przeczuć, na którym można było rozpoznać, gdzie tkwią tłumione namiętności zwycięzców i pokonanych, szczęśliwców reprezentujących własne państwa i tych, którzy o prawo do samostanowienia swojej nacji walczyli.

* * *

Z dzisiejszego punktu widzenia aspekt narodowy w istocie był jednym z najważniejszych problemów, którego zwierciadłem była ekspozycja sztuki w Grand Palais. Autorzy opracowania *1900. Art at the Crossroads* przywołują obraz *Kupiec i jego rodzina w XVII wieku* (1896) Andrieja Rabuszynskiego, jednego z 283 malarzy rosyjskich pokazujących swe prace w Paryżu. Twórca przedstawił bogatą rodzinę rosyjskiego kupca, której euroazjatyckie korzenie uwidocznione są w charakterze wnętrza (będącego kombinacją tradycji azjatyckich i europejskich) oraz strojów sportretowanych osób. Hieratyczne twarze postaci inspirowane są wizerunkami świętych przedstawianych na ikonach. Matka trzymająca na kolanach dziecko przypomina wizerunki Matki Boskiej Hodigitrii⁷.

Poszukiwanie i umacnianie narodowych tożsamości było zjawiskiem dominującym w XIX w. Jego tło stanowiło powstawanie jedn narodowościowych państw, wojny, powstania narodowe, ekonomiczna i mocarstwowa rywalizacja oraz nacjonalizm. Sztuka stała się narzędziem promocji ideologii narodowych. Państwo otaczało kulturę opieką – literatura uchodziła za sztukę wiodącą, kształtującą duchowość i światopogląd społeczeństw

⁶ *Ibidem*, s. 333.

⁷ R. Rosenblum, M.A. Stevens, A. Dumas, *1900. Art at the Crossroads, 16 January – 3 April 2000* [katalog wystawy, Solomon R. Guggenheim Museum], New York 2000, s. 11.

XIX w. Do artystów należało przełożenie na obraz (dzieło) owych przewodnich koncepcji literacko-pojęciowych. Mieli więc określone zadania do wypełnienia i często robili to z upodobaniem. Sale wystawowe pełne były pejzaży i przedstawień pokazujących lokalne tradycje czy sceny mitów narodowych wpisanych we współczesną rzeczywistość. „Wystawa Powszechna i Wystawa Dziesięciolecia umożliwiły zbudowanie trybuny dla narodowych sentymentów”⁸. Uszeregowane wzdłuż Quai des Nations pawilony narodowe tworzyły miasto zbudowane z żeliwa i gipsu; zbiorowisko tymczasowych budynków powstałych po to, by propagować charakterystyczne dla danego państwa cechy architektoniczne, dające się utożsamić z tym państwem i reprezentujące rozpoznawalne zdobycze każdego z krajów. Podczas Wystawy Powszechnej w 1889 r. akcentowano prezentację najświetniejszych osiągnięć współczesnej architektury, natomiast wystawa w 1900 r. przede wszystkim reprezentowała siebie jako apoteozę tożsamości narodowej, czyniąc to za pomocą odniesień do historycznych wzorów. Podkreśleniu narodowej identyfikacji służyła architektura pawilonów poszczególnych nacji i tematyka dzieł prezentowanych na wystawach. Mity narodowe inspirowały prace artystów z Francji, Anglii, Szwecji, ziem fińskich, islandzkich i polskich.

Chłopi w strojach narodowych zapełniali płótna rosyjskich, szwedzkich, polskich, duńskich, węgierskich, francuskich i niemieckich artystów; sceny rodzajowe były łatwo rozpoznawalne i także służyły podkreśleniu cech narodowych, nawet gdy posługiwano się tak modnym wówczas stylem japońskim przefiltrowanym przez styl pseudozachodni⁹.

Nastroje nacjonalistyczne towarzyszyły artystom, którzy wywodzili się z krajów walczących o swą niezależność (np. Finlandia, Polska, Litwa, Estonia, kraje bałkańskie itd.), a także tym, którzy reprezentowali państwa ciszące się stabilną sytuacją geopolityczną. Fiński malarz Akseli Gallén-Kellala (1865–1931), autor fresków do pawilonu prezentującego jego ojczyznę, przedstawiających sceny odnoszące się do sytuacji politycznej Finlandii, zależnej od Imperium Rosyjskiego, w ramach wystawy w Grand Palais pokazał obraz tematyką odwołujący się do fińskiego eposu narodowego *Kalevala*¹⁰. Twórczość A. Gallen-Kalleli przypadła na szczególnie ważny moment

⁸ *Ibidem*, s. 62.

⁹ *Ibidem*, s. 63.

¹⁰ *Kalevala* – zbiór tzw. pieśni runicznych, poezji przekazywanej ustnie, stanowiącej częściowo historyczny, częściowo legendarny epos spisany przez Eliasa Lönnrota, wydany w 1849 r. Opowiada o bohaterach żyjących w mitycznej krainie Kalevie (obecna Karelia). *Kalevala* stała się dla Finów źródłem ich historii, języka i mitów, odmiennych od kultury Szwedów i Rosjan. Por. E. Lönnrot, *Kalevala*, tłum. J. Litwiniuk, Warszawa 1998.

w historii Finlandii. Przełom XIX i XX w. był także dla jego kraju czasem kształtowania się narodowej tożsamości, okresem poszukiwania odrębności i wyjątkowości własnej kultury. Artysta wywodził swą twórczość z realizmu. W 1884 r. wyjechał do Paryża na studia w Académie Julian (do 1889 r.) i – zapoznawszy się ze współczesnymi tendencjami sztuki, takimi jak symbolizm, ekspresjonizm, secesja – przekształcił swe malarstwo, nadając mu z jednej strony cechy typowe dla dzieł modernizmu końca XIX w., z drugiej – nasycając je elementami związanymi z tradycją i kulturą fińską. Po latach zmagania się ze zilustrowaniem *Kalevali* przeszedł drogę od akademizmu do stylu dekoracyjnego, dzięki któremu mógł wyrazić mitologiczny aspekt eposu. Zyskał pozycję artysty głęboko związanego z tradycją i kulturą swego narodu, a zarazem tworzącego odrębny, własny styl. W roku 1890 Gallen-Kallela wrócił do Finlandii i zamieszkał w zaprojektowanym przez siebie domu w Ruovesi¹¹. Tu powstały kolejne obrazy cyklu *Kalevali*, ich konwencja stylistyczna wskazywała niezależność wobec tendencji poznanych i przyjętych w czasie studiów w Paryżu. Niemniej owo monumentalne malarstwo bliskie jest poszukiwaniom Pierre’a Puvisa de Chavannes’a (1824–1898), posługującego się uproszczoną warstwą malarską wyobrażenia postaci i przedmiotów obrysowywanych mocnym konturem, linearnością, płaskością – są to wyraźnie cechy znamionujące sztukę francuskiego symbolisty. Te cechy znalazły oddźwięk w dziełach wielu artystów końca XIX i początku XX w. Malarstwo to fascynowało także A. Gallen-Kallelę – na wystawie w Paryżu w 1900 r. pokazał on obraz *Matka Lemminkäinen* (1897) przedstawiający scenę ilustrującą historię jednego z bohaterów *Kalevali* – moment, gdy matka (do obrazu pozowała matka malarza) scala poćwiartowane zwłoki syna i przywraca mu życie. Jest to symboliczne wyobrażenie jednego z epizodów oralnej legendy opowiadającej o prehistorii fińskiego ludu: śmierci i wskrzeszeniu poety Lemminkäinen. Jego ciało leży pośród porzuconych czaszek, fragmentów ludzkich kości, na zbroczonym krwią kamienistym brzegu rzeki Tuoneli, gdzie chciał zgłębić tajemnicę wiecznego życia. Według mitu tajemnicy Królestwa Śmierci strzeże biały łabędź; tylko uśmiercenie dumnego ptaka umożliwiłoby wykradzenie sekretu życia po śmierci. Pozornie realistyczny obraz, z dokładnie odtworzonym przez artystę każdym detalem, jest ucieleśnieniem mistycznego symbolizmu. Matka wpatruje się w schematycznie wyobrażone promienie słońca, otwarta puszka na żywiczne balsamy do namaszczenia ciała, sugerująca jej pierwotne pogodzenie się ze śmiercią dziecka, kontrastuje z wyobrażeniem białych pąków krokusów (?), symbolizujących odrodzenie i tłącą się w jej sercu

¹¹ Por. K. Varnedoe, *Northern Light*, New Haven, London 1988, s. 90; P. Wageman, *Fired by Passion. The life and work of Akseli Gallen-Kallela*, [w:] *Akseli Gallen-Kallela. The spirit of Finland*, red. D. Jacobson. P. Wageman, Rotterdam 2007, s. 10–21; W. Król, *Między realizmem*

nadzieję, że syn powstanie z martwych. Kobieta wysyła ku słońcu pszczołę, by zebrała nektar ze „źródła promieni goryczy” – z kamienistej ziemi pośród wątłych białych pąków, wokół martwego ciała mężczyzny wynurzają się chorobliwe czarne kwiaty¹². Twórca wykorzystuje cechy charakterystyczne dla malarstwa symbolistycznego, bliskiego właśnie P. Puvisowi de Chavannes’owi, łącząc pogański mit z tradycją ikonografii chrześcijańskiej (matka opłakująca syna). Posługuje się stylistyką typową dla secesji: ujęciem dekoratywnym, monumentalnymi, uproszczonymi formami, wyrazistymi konturami, płaskością, jasną, lecz przygaszoną gamą kolorów. Głównymi motywami tego obrazu są śmierć, miłość matki i tajemnica życia, ucieleśniona w postaci białego łabędzia pływającego po wodach Tuoneli, mitycznej rzeki świata umarłych.



Ryc. 13. Akseli Gallen-Kallela, *Matka Lemmikäinena*, 1897

Choć przez polityków Finlandia i Rosja na wystawie 1900 r. traktowane były jako jedna sekcja, to wyraźnie zainteresowanie krytyków i publiczności skupiło się na obecności Finów. Architekturę fińskiego pawilonu

a symbolizmem. *Twórczość Akseli Gallen-Kalleli*, 2009, http://www.kul.pl/files/564/public/ARTykuly/ARTykuly003/ARTykuly_003_2009_WK_23str.pdf (dostęp: 19.01.2016).

¹² Por. S. Sarajas-Korte, *Lumière du Nord* [katalog wystawy, Petit Palais], Paris 1987, s. 124.

ozdobionego malarstwem A. Gallen-Kalleli, fińskie rzemiosło, obrazy Pekki Halonena (1865–1933), Rabbego Enckella i Eero Järnefelta (1863–1937) przedstawiano jako przykłady sztuki odpowiadającej najnowszym tendencjom współczesności, z talentem i smakiem łączącej cechy narodowe z najlepszymi osiągnięciami sztuki francuskiej XIX w. Znamiennym jest to, że Finowie odnaleźli w malarstwie P. Puvisa de Chavannes'a źródło własnych poszukiwań twórczych, przesycając przy tym własną sztukę niepowtarzalnym klimatem i realiami Północy¹³. Halonen eksponował płótno *Pranie w przerebłu* (1900), E. Järnefelt *Palenie chrustu* (1893) – obrazy wyobrażające życie ubogich mieszkańców Finlandii, zmagających się z surowym klimatem i trudami codziennej egzystencji.

Bywało, że mniej uważni obserwatorzy – jak zaznaczono wyżej – łączyli sztukę fińską z rosyjską, co również wynikało z faktu, że artyści fińscy często studiowali w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, a to wpływało na styl i formę ich malarstwa. I jakkolwiek wystawę sztuki fińskiej uważano za ciekawszą i bardziej oryginalną, doceniono rolę sztuki rosyjskiej, podkreślając odrębność narodową obu nacji i kładąc nacisk na mistrzostwo takich twórców rosyjskich jak Ilja Repin (1844–1930), Walentin Sierow (1865–1911), Filipp Andreevich Malyavin (1869–1940). Na tle innych artystów rosyjskich ich dzieła wprawdzie wyróżniały się nowatorskim podejściem do malarstwa, lecz nadal w impresjonizmie znajdowali miejsce dla swej wizji sztuki nowoczesnej. Rosjanie pokazali w Paryżu kilkaset dzieł swoich artystów – były to akademicko doskonale realistyczne obrazy, wpisujące się tematyką w ideologię demonstrowania przynależności narodowej, tak znamiennej dla etosu wystawy powszechnej w Paryżu w 1900 r. Malarze z upodobaniem podejmowali motywy odnoszące się do historii Rusi, przedstawiali wiejski folklor i obyczaje ludu rosyjskiego – wątki zawsze dla Zachodu atrakcyjne. Na tym tle wyróżniała się twórczość Isaaka Lewitana (1860–1900), rosyjskiego malarza pochodzenia żydowskiego, który pokazał bliski poszukiwaniom impresjonistów obraz *Jesienny dzień. Sokolniki* (1879). Sierow zaprezentował piękny portret Wiery, dwunastoletniej wówczas córki przyjaciela i kolekcjonera sztuki Sawwy Mamontowa (*Dziewczyzna z brzoskwiniami*, 1887). Krytyka zwróciła uwagę na impresjonistyczne, bliskie dociekaniom Auguste'a Rodina rzeźby Pawła Trubieckiego (1866–1938), który zdobył Grand Prix. Taką samą nagrodę otrzymał Mark Antokolski (1842–1902)¹⁴ za rzeźby *Pax* oraz *Uśpione piękno*.

¹³ Por. B. Guinaudeau, *La Décennale russe*, „L'Aurore”, 27.07.1900.

¹⁴ Mark Antokolski reprezentował Rosję, ale korespondenci prasowi i krytycy (Antoni Potocki, Liebekowa) polscy włączali go do rozproszonej w różnych pawilonach reprezentacji polskich artystów.

Bernard Guinaudeau pisał:

Artysci rosyjscy potrafią wyrazić siłę, urok i piękno swego kraju, skupić naszą uwagę na portretach myślicieli, ludzi aktywnych, na obrazach wyobrażających kobiety i dziewczyny malowanych w sposób miękki i melancholijny, rozległych panoramach stepów i tajgi¹⁵.

Rzeźbiarz M. Antokolski, urodzony w Wilnie w ubogiej rodzinie żydowskiej, reprezentował Rosję, zapewne język i kultura rosyjska były mu bliższe niż dziedzictwo polskie. Jerzy Malinowski zwraca uwagę, że żydowskie środowisko Wilna oraz litewsko-ruskich ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej (zachodnich guberni Cesarstwa), w związku z rusyfikacją administracji, szkolnictwa oraz – po 1864 r. – zakazem druku w języku polskim i używania tego języka w miejscach publicznych, stopniowo przyswajało sobie język rosyjski i rosyjskie obyczaje, co dawało możliwość awansu. Po latach samodzielnej nauki rzemiosła artystycznego i pracy w warsztatach snycerskich, w roku 1862, na dwa miesiące przed wybuchem powstania styczniowego, z listem polecającym od A. Nazimowej, żony wileńskiego generała-gubernatora, wyjechał do Petersburga, by studiować w Akademii Sztuk Pięknych¹⁶. Rzeźby M. Antokolskiego pod względem tematyki i przesłania ideologicznego związane są zarówno z kulturą żydowską, jak i rosyjską. Tworzył dzieła historyczne, przedstawienia władców Rosji i dawnych osobistości (np. Iwana Groźnego – 1871, Piotra I – 1872, Jarosława Mądrego – 1890, pomnik Katarzyny II w Wilnie z 1902 r., który wywołał ostre protesty polskiego społeczeństwa). Rzeźby prezentowane w Paryżu były refleksem filozoficznych i religijnych przemyśleń artysty rozdartego między tradycją żydowską a egzystencją w nowym, nieżydowskim świecie. Rzeźbę *Pax* interpretowano jako odpowiedź na coraz gwałtowniej wzmagające się nastroje antysemickie w Europie.

Liebekowa, korespondentka „Bluszczu”, zaznacza, że spośród 28 rzeźbiarzy rosyjskich każdy wystawiał po kilkanaście dzieł:

i tak rzeźb Antokolskiego jest przeszło dwadzieścia, z których statuy Piotra Wielkiego, Aleksandra II-go i III-go, biusty panującej Pary Cesarskiej, wreszcie Spinoza i Ermak zasługują na wyróżnienie [pisownia oryginalna – E.J.]¹⁷.

¹⁵ B. Guinaudeau, *op. cit.*, s. 48.

¹⁶ Por. J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX w.*, Warszawa 2000, s. 22–25.

¹⁷ D. Liebekowa, *Z wystawy Paryskiej, „Bluszcz”* 1900, nr 28, s. 231.

Obraz Nikołaja Dubovskiego (1859–1918) *Cisza* z 1890 r. zachwyił wyobrażeniem natury symbolizującej ludzkie nastroje i namiętności. Porzucając sztafaż i ograniczając paletę barw, Dubovski namalował pejzaż ukazujący naturę w jej pierwotnej, nietkniętej działaniem człowieka formie. Krajobraz jest tu skondensowanym symbolem ludzkiego losu, stanu myśli, tęsknot i lęków. Artysta, stosując monochromatycznie niemal zestrojoną harmonię kolorów, zatrzymał w ramie obrazu dziewiczy obraz natury jako wyobrażenie utraconego raju. Symbolistyczne malarstwo N. Dubovskiego nie operuje „symbolami”, lecz elementami plastycznymi najtrafniej „opowiadającymi” treść, której nie sposób „opowiedzieć”. W tak odczuwanej naturze Arthur Schopenhauer widział

smak, swobodę, naturalną grację i niewymuszone zestawienia jako znaki, że nie wyrosła pod różgą wielkiego egoisty, lecz władała tu wedle swej woli.

Tak pojmowali symbol krajobrazowy, obok działających we Francji Paula Gauguina (1848–1903), Émile Bernarda (1868–1941), Paula Sérusiera (1864–1927), także James McNeill Whistler (1834–1903), Edvard Munch (1863–1944) czy Giovanni Segantini (1858–1899).

Anglicy pozostali wierni kunsztowi artystów ideowo i twórczo wywodzących się ze wspólniejszej tradycji Arts and Crafts i owego szczególnie intensywnego odczuwania natury, tak znamiennej dla Williama Morrisa (1834–1896). Przedstawiono dzieła, których tematyka odnosiła się do narodowych mitów i legend. Edward Burne-Jones (1833–1898), jeden z czołowych przedstawicieli prerafaelityzmu, wystawił obraz przedstawiający *Lancelota w kaplicy Świętego Graala*, będący ilustracją legend arturiańskich. W ramach prezentacji sztuki z Wielkiej Brytanii przeważały dzieła z okresu jej dominacji, tzn. z XVIII i początku XIX w. Eksponowano prace dobrze znanych osiemnastowiecznych portrecistów: sir Joshuy Reynoldsa (1723–1792), Thomasa Gainsborougha (1727–1788), Johna Hoppnera (1758–1810), George’a Romneya (1734–1802) i sir Henry’ego Raeborna (1756–1823). Pośród pejzażystów nie mogło zabraknąć tak uznanych artystów jak William Turner (1775–1862) i John Constable (1776–1837). Malarstwo rodzajowe reprezentował George Morland (1763–1804). Tymczasem uwagę zwiedzających skupiła grupa sześciu gobelinów *Święty Graal*, zaprojektowanych przez E. Burne’a-Jonesa, które zostały zamówione przez Williama Knoxa D’Arcy do jadalni domu Stanmore Hall. Tapiserie zostały wykonane w manufakturze Morris and Co. w 1890 r.

Niewątpliwie polityczny wymiar miała skromna wystawa towarzysząca sekcji amerykańskiej, poświęcona twórczości artystów reprezentujących społeczność afroamerykańską Stanów Zjednoczonych, nazwana „Negro

Exposition / American Negro Exhibit". Jej komisarzem był Thomas J. Calloway – czarnoskóry działacz na rzecz równouprawnienia ludności murzyńskiej w Ameryce Północnej¹⁸. Wystawa „American Negro Exhibit” została zorganizowana w niewielkim białym pawilonie wydzielonym z amerykańskiego. Pokazano przede wszystkim fotografie autorstwa Frances „Fannie” Benjamin Johnston (1864–1952)¹⁹ wraz z opisami, przedstawiające czarnoskórą ludność zamieszkującą południowe stany Ameryki, manufaktury, periodyki, materiały edukacyjne, książki i mapy. Prezentowane obiekty i sama wystawa miały zaświadczać o postępującym procesie równouprawnienia ludności, jej emancypacji, przedstawić Amerykę jako kraj pragnący wejść w nowe stulecie po wprowadzeniu radykalnych reform społecznych i ekonomicznych²⁰.

Antoni Potocki na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” oceniał dzieła artystów amerykańskich jako niedopracowane, amatorskie, zdominowane przez

niezliczoną liczbę kobiet uprawiających martwą naturę (ser i owoce), i gdzie Jankes rodzaju męskiego niechętnie rzuca *business* dla malarstwa, jeśli zaś porzuca, to uprawia na pewno – pejzaż morski²¹.

Japończycy, gotowi przyjąć konwencje kultury i sztuki europejskiej, zdawali sobie sprawę, że narodowa sztuka japońska w stylu *nihongo* powinna być obecna i że kultywowana tradycja będzie podstawą obecności Kraju Kwitnącej Wiśni w dominującej w świecie kulturze europejskiej. Hayashi uważał, że japońska tradycja malowania na jedwabiu, tematyka tych przedstawień, przekazywanie kolejnym pokoleniom artystów tajników kunsztu przyczyni się do wzbogacenia sztuki europejskiej, a Japończykom pozwoli zachować ich narodową i kulturową tożsamość oraz utrwalić świetność dorobku przodków.

¹⁸ Thomas J. Calloway (?–1930) był wybitnym prawnikiem, dziennikarzem, jednym z pierwszych aktywistów na rzecz praw ludności afroamerykańskiej. Był także wiceprezydentem i generalnym zarządcą Lincoln Land Improvement Company.

¹⁹ Frances Benjamin Johnston (1864–1952) była jednym z pierwszych fotografików i fotoreporterów amerykańskich; studiowała m. in. w Académie Julian w Paryżu.

²⁰ Por. USA: 1900 Commission to the Paris Exposition, United States, [w:] *Catalogue of Exhibitors in the United States Sections of the International Universal Exposition*, red. Exposition universelle internationale, Paris 1900, s. 468; T.J. Calloway, US, Commission to the Paris Exposition of 1900, *The America Negro Exhibit*, Washington DC, 21.12.1889, Carver Papers, Reel 2; Anonim, *Negro Exhibit at Paris*, „New York Times”, 3.11.1899.

²¹ A. Potocki, *Sztuka na wystawie paryskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 36.

* * *

Przegląd dzieł, które pokazano na wystawie powszechnej w 1900 r., wskazuje, jak istotny dla poszczególnych krajów był aspekt narodowy, na przełomie wieków kształtowany przez potrzebę umocnienia tożsamości narodowych dla jednych, walki o odzyskanie niepodległości dla drugich czy utrwalenia swej niedawno zdobytej niezależności dla kolejnych nacji. Dzieło sztuki stało się zwierciadłem dążeń politycznych, przekonania o własnej mocarstwowości, wyrazem pragnienia, by włączyć się w aktualne, nowoczesne działania ówczesnego świata. Wciąż żywa i bliska sprawie niepodległości Polski była kwestia irlandzka i grecka, o niezawisłość walczyły narody Półwyspu Bałkańskiego, Włosi cieszyli się niepodległością zaledwie od 1861 r., Francuzi wciąż w pamięci mieli wojnę z Prusami.

Problemy narodowościowe angażowały zatem myśli oraz serca artystów i ta kwestia zapewne była powodem powstawania dzieł wzniosłych, ale mogła być także przyczyną ograniczenia i zawężenia perspektywy. Dociekania artystyczne *par excellence* – wobec powinności narodowych – wydawały się czasami nieistotne bądź odsuwano je na drugi plan. Impresjonistycznie czy symbolistycznie namalowany pejzaż bywał refleksem historii i świadomości politycznej twórcy; miał ukazywać piękno, trud życia i losy ludzi zamieszkujących dane ziemie. Pokazanie dzieła na powszechnej wystawie w kulturalnej stolicy świata było także swego rodzaju demonstracją polityczną. Szczególna rola przypadła artystom polskim reprezentującym w Paryżu państwa zaborcze.

* * *

W 1897 r. w Paryżu powstało Koło Polskie Artystyczno-Literackie, którego sekretarzem był Antoni Potocki (1867–1939), pisarz i krytyk literacki, ambasador kultury polskiej we Francji. Podstawowym zadaniem Koła było organizowanie życia kulturalnego Polonii mieszkającej w Paryżu oraz piecza nad nim. Z inicjatywy literatów, działaczy politycznych, dziennikarzy, krytyków, a także artystów mieszkających we Francji urządzano konferencje, prelekcje i spotkania z polskimi pisarzami, koncerty, wieczory dyskusyjne, zajmowano się publikacjami zbiorów polskiej poezji, albumów pamiątkowych (wydano np. album ku czci Fryderyka Chopina i zbiór pieśni polskich w wersji francuskiej w 1899 r.). Sekcja artystyczna utworzona została w 1898 r. jako jedna z gałęzi działalności Koła. Najważniejszym zadaniem wobec zbliżającej się wystawy światowej w 1900 r. było zorganizowanie pawilonu sztuki polskiej. Ze sprawozdania zarządu Koła z 1901 r.

dowiadujemy się o niepowodzeniu planu zgromadzenia dzieł w jednym miejscu²².

Nie mógł być zrealizowany [plan] z powodów politycznych i administracyjnych: regulamin wystawy światowej pozwalał na urządzenie osobnych sekcji tylko i wyłącznie w przypadku państw, które brały w niej oficjalny udział

– pisze Ewa Bobrowska-Jakubowska, powołując się na tekst sprawozdania z 1889 r. (s. 5). Polacy nie uzyskali nawet zezwolenia na przedstawienie swych dzieł w sekcji międzynarodowej²³.

Katalog wszystkich dzieł artystów narodowości polskiej wystawiających na wystawie powszechnej, rozproszonych po pawilonach trzech państw zaborczych oraz w sekcji międzynarodowej, gdy artyści mieszkali we Francji, Włoszech czy w innych państwach, miał złagodzić decyzję, która była decyzją polityczną. Przypomnijmy nadzieje, jakie Francja pokładała wówczas w sojuszu francusko-rosyjskim, wykluczającym tak demonstracyjną postawę Polaków w ich dążeniach niepodległościowych na wystawie odbywającej się w Paryżu.

Autorka książki *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918* przytacza fragment wypowiedzi Léona Gredera, francuskiego krytyka, który przy okazji sprawozdań z wystawy światowej wyraził solidaryzującą się z Polakami postawę:

Polska nie jest rosyjska ani w zakresie jej malarstwa, ani w żadnym innym, nie jest też niemiecka. Jest i pozostanie łacińska, ponieważ jest i pozostanie polska. Można rozproszyć lud, można zmienić kolory jego flagi, uniformy jego celników, zmienić granice polityczne, ale nie zmieni się jego moralności ani religii, dopóki lud ten chce zachować tożsamość. Będzie się zawsze mówiło po polsku w Warszawie, po francusku w Metz, po włosku w Trieście, wbrew carom, Bismarckom i wszystkim traktatom świata. Czy to oznacza, że jest polska sztuka? Nie. Widzieliśmy, że naród ma sztukę tylko wtedy, kiedy jest wolny. Artyści polscy rozproszeni po całej Europie należą do rozmaitych szkół, a to, co ich charakteryzuje, to właśnie brak charakteru, ponieważ czerpią od wszystkich, nie pozostając w tyle, brakuje im jedynie spójności i jedności, by utworzyć odrębną szkołę²⁴.

²² Sprawozdanie zarządu Koła Polskiego Artystyczno-Literackiego w Paryżu za 1900 roku (istnienia Towarzystwa rok czwarty), Paryż 1901; *Variétés artistiques*, „Bulletin polonais” 1900, nr 147, s. 315–316.

²³ E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918*, Warszawa 2004, s. 81.

²⁴ L. Greder, *Loisirs d'art. Mélanges. La peinture étrangère à l'Exposition de 1900 à Paris*, Paris 1901, s. 151, cyt. za: E. Bobrowska-Jakubowska, *op. cit.*, s. 81.

Niemożliwość zorganizowania pawilonu, w którym można by zademonstrować światu polską sztukę w całości, została zrekompensowana wydaniem przez Koło Polskie Artystyczno-Literackie katalogu dzieł wszystkich artystów narodowości polskiej prezentujących prace na wystawie powszechnej w ramach ekspozycji trzech państw zaborczych. *Catalogue des artistes polonaise à l'Exposition internationale universelle de 1900 à Paris. Avec deux plans indiquant la disposition de sections étrangères dans le grand Palais des Beaux-Arts; édité par Société polonaise artistique et littéraire de Paris* zawierał dwa plany wystaw wskazujące rozlokowanie sekcji zagranicznych w Grand Palais, spis dzieł Polaków według sal oraz alfabetyczną listę artystów²⁵. Skromna broszura z okładką w barwach narodowych była jedyną udaną publiczną manifestacją polskiej obecności na wystawie powszechnej w 1900 r., stanowiła wyraz dążeń do zjednoczenia Polaków, wskazania wspólnoty ich działań mimo przeciwności politycznych i historycznych. Bobrowska-Jakubowska przypomina niewielką retrospektywną wystawę malarstwa polskiego w Paryżu w 1900 r. urządzoną przez Cypriana Godebskiego (1835–1909). Wystawę otwarto 1 kwietnia w Galerie Georges Petit, pokazano ok. 100 obrazów wypożyczonych od prywatnych kolekcjonerów. Dzieła pochodziły z lat 1800–1900. Celem organizatorów była prezentacja polskiego malarstwa w XIX w. od Aleksandra Orłowskiego (1777–1832), Piotra Michałowskiego (1800–1858), Artura Grottgera (1837–1867), Jana Matejki (1838–1893), Juliusza Kossaka (1824–1898), Henryka Rodakowskiego (1823–1894), Aleksandra Gryglewskiego (1833–1879), Kazimierza Pochwalskiego (1855–1940), poprzez Józefa Chełmońskiego (1850–1914), Aleksandra (1849–1901) i Maksymiliana (1846–1874) Gierymskich, po malarzy mieszkających w Paryżu: Teofila Kwiatkowskiego (1809–1890), Józefa Szermentowskiego (1833–1876), Annę Bilińską (1857–1893); artystów związanych ze środowiskiem monachijskim: Alfreda Wierusz-Kowalskiego (1849–1915) i Józefa Brandta (1841–1915). Pokazano także obrazy najmłodszej generacji malarzy: Olgi Boznańskiej (1865–1940), Józefa Pankiewicza (1866–1940), Ignacego Łopieńskiego (1865–1944), Leokadii Ostrowskiej (1875?–1952).

Wystawa niestety nie została dobrze przyjęta zarówno przez krytyków polskich, jak i francuskich. Jej twórcom zarzucano nadmierne wyeksponowanie artystów starszego pokolenia oraz brak jasnych kryteriów doboru prac, co zaowocowało wystawieniem obrazów słabych, niedających rzeczywistego wglądu w polską sztukę mijającego stulecia. Wystawa nie wzbudziła zainteresowania Francuzów, a miejscowa prasa, poza pojedynczymi głosami, nie odnotowała jej.

²⁵ *Catalogue des artistes polonaise à l'Exposition internationale universelle de 1900 à Paris. Avec deux plans indiquant la disposition de sections étrangères dans le grand Palais des Beaux-Arts*, red. Société polonaise artistique et littéraire de Paris, Paris 1900.

Można sądzić, że małe zainteresowanie ekspozycją Polaków wobec nadmiaru innych atrakcji oferowanych widzom w trakcie trwania wystawy powszechnej 1900 r. było spowodowane jej lokalnym charakterem, zapewne skromnym źródłem finansowania (organizatorzy nie dysponowali funduszem oficjalnym), co z kolei sprawiło, że zabrakło fachowców, którzy dokonaliby wyboru dzieł i odpowiednio je zaprezentowali. Wedle komentarza dotyczącego wystawy w galerii Georges'a Petita, zamieszczonego w „Bulletin polonais”, prace zostały pożyczone od prywatnych kolekcjonerów, zatem nie zawsze musiały mieć wartość muzealną²⁶.

Polacy chcą udowodnić, że ich naród, nawet jeśli wydarto mu w tym stuleciu wszelkie prawa, nie stał się jednak ani rosyjski, ani austriacki, ani pruski, utracił jedynie osobowość polityczną. [...] kolekcjonerzy, którzy zechcieli udostępnić komitetowi wystawy zespół dzieł polskich malarzy naszego wieku, dali okazję do zmanifestowania, że w dziedzinie sztuk plastycznych Polska także stworzyła dzieła, które świadczą o jej narodowej żywotności²⁷.

Niepowodzenie wystawy, surowa krytyka, brak uznania dla działalności sekcji artystycznej w 1900 r., zapewne także rezygnacja Cypriana Godebskiego z funkcji prezesa Koła sprawiły, że sprawy dotyczące sztuk plastycznych zostały odłożone na rok następny.

Udział artystów polskich w ramach wystaw zorganizowanych przez kraje, które reprezentowali, pozostał zatem propozycją warunkującą ich uznanie, nagrody, uczestnictwo w międzynarodowym życiu artystycznym.

Największym sukcesem Polaków były dwa złote medale wręczone przedstawicielom Austrii wystawiającym w Pawilonie Secesji: Józefowi Mehofferowi (1869–1946) za obraz olejny *Śpiewaczka. Portret Wandy Janakowskiej* (1896) i projekt do witraża *Męczennicy* (1889), wykonany dla gotyckiej kolegiaty pod wezwaniem św. Mikołaja w szwajcarskim Fryburgu, oraz drzeworytnikowi Feliksowi Stanisławowi Jasińskiemu (1862–1901) – za serię składającą się z pięciu prac graficznych. Ten ostatni reprezentował Francję.

* * *

Niemal wszystkie biografie ówczesnych artystów zawierają daty ich studiów bądź pobytu w Paryżu, który w czasach Drugiego Cesarstwa koncentrował najważniejsze instytucje artystycznego życia Francji. Nowoczesne miasto, jakim stał się Paryż przebudowany i przekształcony przez barona Georges'a-Eugèna Haussmanna (1809–1891), szczyliło się instytucjami

²⁶ *Variétés artistiques*, „Bulletin polonais” 1900, nr 141, s. 109. Cyt. za: E. Bobrowska-Jakubowska, *op. cit.*, s. 83.

²⁷ *Ibidem*.

o międzynarodowym prestiżu, by wymienić: Instytut Francji, Szkołę Sztuk Pięknych, Luwr, regularnie odbywające się Salony, liczne galerie sztuki, marszandów i kolekcjonerów. Stolica Francji w XIX w. była miejscem, gdzie wydawano największą liczbę książek i dzienników na temat sztuki; jak magnes przyciągały publiczność sceny Opery Paryskiej, teatry i kabarety. Młodzi twórcy z niemal wszystkich zakątków świata przyjeżdżali do Paryża – oczywiście nie zabrakło wśród nich Polaków, dla których Francja często stawała się miejscem przeznaczenia, symbolem wolności duchowej i twórczej.

* * *

U progu XX w. obok powszechnie panującego – jak się wówczas wydawało – historyzmu i akademizmu toruje sobie drogę to wszystko,

co nazywano od kilkunastu lat różnie: jedni dekadentyzmem, inni młodą sztuką, nową sztuką, stylem młodym, nowym, nowoczesnym, modernizmem²⁸

– pisał przed laty Mieczysław Porębski. I jeszcze *fin de siècle* jako finalna forma tamtej epoki. Dziewiętnastowieczny modernizm swe korzenie miał w narastającym poczuciu nadchodzącego kryzysu kultury europejskiej, formowanej od renesansu w przekonaniu, że ludzkość, a z nią cały świat zracjonalizowany, podporządkowany umysłowi człowieka, zmierza ku nieuchronnej katastrofie.

W ciągu XIX w. stało się jasne, że rozwój nauki, techniki, przemysłu, nagromadzenie bogactw nie rozwiązuje starych konfliktów, ale rodzą nowe, niosą wyniszczenie biologiczne i moralne, które skrupulatnie odnotowała naturalistyczna powieść i krytycznie nastawione do rzeczywistości społecznej ilustracyjno-dydaktyczne malarstwo. W warunkach, w których wszystko zaczynało wydawać się dwuznaczne, zatęchłe, zabrudzone, potrzeba odnowienia, oczyszczenia, powrotu do jakiegoś niejasnego, zmitologizowanego początku, zaczynała być odczuwana mocniej niż kiedykolwiek²⁹.

Wiek XX nie ocalił owej potrzeby odnowienia, „powrotu do źródeł”, oczyszczenia, głoszonej przez modernistów w XIX w., przeczuwających niejako nadchodzący czas chaosu, ruiny, przegranej człowieka. Obraz niekończącego się postępu świata, którego wcieleniem miała być Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 r., na zawsze stracił swą moc w obliczu

²⁸ M. Porębski, *Modernizm i modernizmy*, [w:] *Sztuka około 1900 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Kraków, grudzień 1967, Warszawa 1969, s. 40.

²⁹ *Ibidem*, s. 41.

wydarzeń Wielkiej Wojny. Okazała się ona tragicznym w swych skutkach spektaklem śmierci i zaczynem katastrofy drugiej wojny światowej.

Ideologie końca XIX i początku XX w. nie dały odpowiedzi na pytanie o sens ludzkiego życia ani nie rozstrzygnęły nurtującego problemu poczucia „końca czasu” i jego paradoksalnego związku z nieskończonością, prawdą i naturą, a to – zdaniem ówczesnych – warunkowało potrzebę powrotu do źródeł: do natury, do początków dziejów człowieka. Tych początków poszukiwano w mitach i podświadomości, w których miała zachować się pamięć o źródłach niepodzielnej całości świata – ducha i materii, człowieka i przyrody.

BIBLIOGRAFIA

- Anonim, *Negro Exhibit at Paris*, „New York Times”, 3.11.1899.
- Bobrowska-Jakubowska E., *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918*, Warszawa 2004.
- Callowey T. J., US, Commission to the Paris Exposition of 1900, *The America Negro Exhibit*, Washington DC, 21.12.1889, Carver Papers, Reel 2.
- Catalogue des artistes polonaise à l'Exposition internationale universelle de 1900 à Paris. Avec deux plans indiquant la disposition de sections étrangères dans le grand Palais des Beaux-Arts; édité par Société polonaise artistique et littéraire de Paris*, red. Société polonaise artistique et littéraire de Paris, Paris 1900.
- Catalogue of Exhibitors in the United States Sections of the International Universal Exposition*, red. Exposition universelle internationale, Paris 1900.
- Greder L., *Loisirs d'art. Mélanges. La peinture étrangère à l'Exposition de 1900 à Paris*, Paris 1901.
- Guinaudeau B., *La Décennale russe*, „L'Aurore”, 27.07.1900.
- Król W., *Między realizmem a symbolizmem. Twórczość Akseli Gallen-Kalleli*, http://www.kul.pl/files/564/public/ARTykuły/ARTykuły003/ARTykuły_003_2009_WK_23str.pdf (dostęp: 19.01.2016).
- Liebekowa D., *Z wystawy Paryskiej*, „Bluszcz” 1900, nr 28, s. 231.
- Lönnrot E., *Kalevala*, tłum. J. Litwiniuk, Warszawa 1998.
- Malinowski J., *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- Porębski M., *Modernizm i modernizmy*, [w:] *Sztuka około 1900 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kraków, grudzień 1967*, Warszawa 1969.
- Potocki A., *Sztuka na wystawie paryskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 36.
- Rosenblum R., Stevens M.A., Dumas A., 1900. *Art at the Crossroads, 16 January – 3 April 2000* [katalog wystawy, Solomon R. Guggenheim Museum], New York 2000.
- Sarajas-Korte S., *Lumière du Nord* [katalog wystawy, Petit Palais], Paris 1987.
- Sprawozdanie zarządu Koła Polskiego Artystyczno-Literackiego w Paryżu za 1900 roku (istnienia Towarzystwa rok czwarty)*, Paryż 1901.

- Tuchman B.W., *Wyniosła wieża. Świat przed pierwszą wojną światową 1890–1914*, tłum. J. Zawadzka, Warszawa 1966.
- Wageman P., *Fired by Passion. The life and work of Akseli Gallen Kallela*, [w:] *Akseli Gallen-Kallela. The spirit of Finland*, red. D. Jackson, P. Wageman, Rotterdam 2007, s. 10–21.
- Variétés artistiques*, „Bulletin polonais” 1900, nr 141, s. 109.
- Variétés artistiques*, „Bulletin polonais” 1900, nr 147, s. 315–316.
- Varnedoe K., *Northern Light*, New Haven, London 1988.

SUMMARY

Passion of spirituality or national art. The 1900 Universal World Exhibition in Paris

A review of the works which were displayed at the Exposition of the Decade (Grand Palais) indicates how essential the national aspect was for individual countries – an aspect shaped at the turn of the century by such factors as the need to strengthen national identity for some, the fight for independence for others, and the consolidation of newly-gained independence for yet other nations. A work of art became a mirror of political aspirations, of a conviction concerning the status of one's own nation as a superpower, and an expression of the desire to become involved in the current, modern activities of the world at the time.

The 1900 exposition was a parade presenting a utopian vision of universal harmony among nations and states. In the 19th century, there ensued an explosion of the quest for and rediscovery of national identifications, of the battle for independence on the part of the nations absorbed by economically and militarily powerful states, of world colonization and of aggressive Eurocentrism. Nationalistic moods accompanied artists who came from countries fighting for their independence, as well as those who represented states enjoying a stable geopolitical situation.

There were a large number of Poles displaying their works at the exposition; they represented mainly the Russian and Austrian section – as part of those sections, they obtained separated 'Polish' rooms. There was no question of any joint representation of art from the two Partitions, for the reservations of the Partition states were very strong. The Poles' greatest successes were two gold medals awarded to two artists: Józef Mehoffer and Feliks Stanisław Jasiński.

MALARSTWO

ZBIGNIEW BANIA
Instytut Historii Sztuki
Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego

GALERIA ARCYBISKUPÓW GNIEŹNIEŃSKICH NA ZAMKU W UNIEJOWIE

Uniejów własnością arcybiskupów gnieźnieńskich był co najmniej od końca XI w. Stanowił on jedną z 11 miejscowości położonych w środkowym biegu Warty wymienionych w bulli gnieźnieńskiej z 1136 r., będących na uposażeniu hierarchów z Gniezna. Kariera miejscowości jako ważnego centrum okazałego klucza dóbr kościelnych umocniła się w połowie XIII w. dzięki powiększeniu dóbr o dalsze majątki. Na przełomie XIII i XIV w. Uniejów, podniesiony do rangi miasta ok. 1283 r., stał się wyraźnie preferowaną siedzibą arcybiskupa Jakuba Świnki (między 1290 a 1311 r. zostało tu wystawionych siedem poświadczonych przez niego dokumentów)¹. Niezwykle istotny wpływ na dzieje miejscowości miały wypadki 1331 r., kiedy to miasto wraz z grodem zostały zniszczone podczas wojny z zakonem krzyżackim. Dało to początek wielkiej odbudowie za czasów arcybiskupa Jarosława ze Skotnik, który do 1349 r. wzniósł nową murowaną świątynię kolegiacką Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny (miejsce synodów duchowieństwa w 1376 oraz 1414 r.) oraz zamek². Szybkiemu rozwojowi miasta w XV i XVI w. sprzyjało położenie na szlakach handlowych prowadzących na wschód, mających w Uniejowie przeprawę przez Wartę³. Stanowił on centrum wielkiego latyfundium arcybiskupiego, liczącego w początkach XVI w. 28 miejscowości⁴. Mimo tak znakomitej sytuacji pod koniec XVI w. zaczyna się zmierzch Uniejowa jako jednego z miejsc rezydencjonalnych arcybiskupów. Bardzo szybko rosła pozycja Łowicza, gdy Warszawa stała się rzeczywistym centrum politycznym państwa polskiego. To tutaj skoncentrować się miały wysiłki najwyższych hierarchów Kościoła

¹ J. Szymczak, *Uniejów do schyłku XVI wieku*, [w:] *Uniejów. Dzieje miasta*, red. J. Szymczak, Łódź–Uniejów 1995, s. 60–65.

² *Ibidem*, s. 70–71.

³ *Ibidem*, s. 71.

⁴ *Ibidem*, s. 97.

w upiększaniu kolegiaty, rozbudowie zamku jako rezydencji i zapewnianiu rozwoju miastu. Uniejów do połowy XVII w. jednak jeszcze się liczył w przedsięwzięciach inwestycyjnych arcybiskupów.



Ryc. 14. Zamek arcybiskupów gnieźnieńskich w Uniejowie, stan obecny

Zamek wzniesiony został przez arcybiskupa Jarosława na przeciwnym brzegu Warty w stosunku do miasta. Zbudowano go z cegły na regularnym planie prostokąta, z wjazdem w kurtynie południowej, wzdłuż zachodniej wznosił się wielki dom, zapewne trójkondygnacyjny, pośrodku kurtyny wschodniej, po jej zewnętrznej stronie, dostawiona była wysoka okrągła wieża. W połowie XV w. do skrzydła zachodniego, do naroży, dostawiono dwie obszerne alkierzowe baszty – podobnie wysokie na trzy kondygnacje, z kolei wjazd od strony południowej poprzedzono obszerną czworokątną wieżą, całość budowli otoczono dodatkowym niskim murem, zaś obronność wspomagała fosa. Pożar w 1525 r. stał się okazją do dalszych prac budowlanych – zabudowano naroże południowo-wschodnie budowli, łącząc wielkim gmachem okrągłą wieżę skrzydła wschodniego z wieżą bramną południowego. Bryłę tego skrzydła dopełniła kolejna rozbudowa z lat 1639 i 1645, prowadzona przez arcybiskupów Jana Wężyka i Macieja Łubieńskiego, gdy

do wieży bramnej dostawiono od strony zachodniej część łączącą ją z narożnym wieżowym pawilonem. Skrzydło południowe z głównym wjazdem pośrodku uzyskało wówczas swą pełną, monumentalną formę⁵.

Zniszczenia spowodowane najazdem szwedzkim i rokoszem Lubomirskiego stanowiły kres pomyślności zamku, który pogłębiły wypadki wojenne początku XVIII w. Remonty za czasów arcybiskupa Antoniego Szembeka w 1745 r. zabezpieczyły podniszczoną budowlę. Od ostatecznej ruiny uratowała ją działalność estońskiego rodu Tullów, właścicieli latyfundiów po 1836 r.⁶

Dokument przechowywany w archiwum Ossolińskich, w zespole związanym z rodziną Mniszchów, zatytułowano „Przepisanie obrazów y subscriptiey Arcybiskupow w Zamku Uniejowskim będących na Sale” (k. 145r–149v)⁷. Ostatnim z wymienionych portretowanych jest Maciej Łubieński, zmarły w 1652 r., pochowany w Łowiczu. Pod portretowaną osobą zamieszczono jej nazwisko, wymieniono najważniejsze zasługi, wydarzenia i datę śmierci bądź czas sprawowania urzędu. W prezentowanym niżej spisie zachowałem przyjętą w nim wersję imienia i nazwiska oraz ograniczyłem się do podania zanotowanych dat. Odczytanie pozostałych informacji utrudnia niezbyt staranny sposób prezentacji łacińskiego tekstu, wymagający specjalistycznego przygotowania. Oto wymienieni w spisie arcybiskupi:

1. Vilibaldus Gallus – 966 – sedit quadriennum
2. Hatto Italus – 970 biennio duntaxat domum gnesnensem
3. Robert Italus – 972
4. S.P. Adalbert Bohem – 996
5. Gaudenti Bohem – 997 sedit annos 9
6. Hippolit Roman – obiit anno 1022
7. Bossuta Vienniavi – primus a polonis. Obiit anno domini 1038
8. Stephan Poibogi – sedit annos 19
9. Petrus I – 1059
10. Martin I – anno domini 1092 electus
11. Iacobus I – sedit 29
12. Ioannes Vulgo Ianic – 1147 sedit 19
13. Petrus II – 1167 – 1170
14. Zdislaus
15. Henric Kietlicz – sedit 19
16. Vincentius I – 13 tenuit

⁵ J. Salm, *Zabytki Uniejowa. Urbanistyka i architektura*, [w:] *Uniejów. Dzieje miasta...*, s. 432–435.

⁶ L. Krantz, *Zamek w Uniejowie*, Warszawa–Poznań 1980, s. 55.

⁷ Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Archiwum Mniszchów, nr 3559/II, *Miscellanea XVII wiek*, k. 145r–149v.

17. Petrus III – sedit 8 (tego pominął Jan Długosz)
18. Fulco seu Palca – sedit annae 17
19. Joannes II seu Janussi – convenit Romae 1258, obiit 1272
20. Philippus – sedit annos 6, obiit 1278
21. Martin II – mors iter obstruxit Bononia anno sequenti
22. Vlostiborus – 1278
23. Iacobus II
24. Borislaus – 1307
25. Ioannes III sive Ianisca – sedit annae 33, obiit Lancicia 1341
26. Iaroslaus Boguria – 1345, abdicavit 1373, obiit 1376
27. Ioannes IV Suchy Wilk – 1370 – 1382
28. Bozanta
29. Ioannes V Crupidlo – 1389
30. Dobrogosti Nowodworski
31. Nicola I Kurowski – 1402 – 1419
32. Nicola II Trąba
33. Alberti Jastrzebiec – 1436, 15 lat
34. Vincenti Kot – 12, obiit 1448
35. Wladislaus Oporowski – 1448 – 1455
36. Ioannes VI Sprowski
37. Ioannes VII Gruczinski – 1464 – 1473
38. Iacobus III Sieniński 1473 – sedit annos 7 (tu kończy się spis Długosza)
39. Spigneus Olesnicki
40. Frideric Princeps – sedit 10
41. Andreas I de Boruszewice – 1503, obiit 1510
42. Joannes VIII Łaski – 21 sedit
43. Mathias I Dzewicki – 1534, sedit 4
44. Andrzej II Krzicki – sedit 2
45. Ioannes IX Latański – sedit 3
46. Petrus IV Gamrat – obiit 1545
47. Nicola III Dzierzgowski – 1545 sedit 14
48. Ioannes X Przerębski – 1559, Lovici migravit vita ididem sepultus
49. Iacobus Uchanski – obiit 1581, Lovity tumultatus
50. Stanislaus Karnkowski
51. Ioannes Tarnowski – 1604
52. Bernhard Maciejowski – 1608 moritus
53. Albertus II Baranowski – 1635 Gnezno
54. Laurenti Gembicki
55. Henric Firlei – 1624 Squernievicensis obiit
56. Ioannes XII Wężyk – sedit annos 17 lub 12
57. Ioanne XIII Lipski – 1648 sedit 3
58. Mathias Lubieński – 1652, 81 aetatis sepultus Lovici

Spis jako ostatniego wymienia Macieja Łubieńskiego, zatem można sądzić, że galeria portretów powstała z inicjatywy jego następcy Andrzeja Leszczyńskiego, sprawującego tę godność w latach 1653–1658⁸. Portrety znajdowały się w „Sali”, zatem może była to wielka sala na drugim piętrze skrzydła zachodniego. O takim usytuowaniu owej sali wnioskujemy z *Compendium Inventariorum Archiepiscopatus Gnesnensis* kardynała Hieronima Radziejowskiego z 1685 r., w którym określono ogólnie funkcje pomieszczeń poszczególnych kondygnacji zamku. Parter to pomieszczenia gospodarcze, pierwsze piętro – wnętrza mieszkalne i izba stołowa, zaś na drugim piętrze po jednej stronie głównej klatki schodowej południowego skrzydła znajdowała się sala z wejściami do pomieszczeń narożnych, podczas gdy po jej drugiej stronie były dwa pokoje oraz kaplica ulokowana w skrzydle wschodnim⁹. Zatem drugie piętro skrzydła zachodniego zajmowała wielka sala z portretami – tylko we wnętrzu znacznych rozmiarów mogło pomieścić się aż 58 wyobrażeń plastycznych.

Ozdabianie głównych sal reprezentacyjnych portretami przodków bądź sprawujących godności zaczęło być bardzo popularne w XVI w. Należy tu jednak wspomnieć, że całkiem liczne były serie portretów panujących w Polsce umieszczane na elewacjach zewnętrznych budowli (Sukiennice krakowskie, ratusz w Poznaniu, dwór Artusa w Toruniu, na zamku w Krasiczynie¹⁰). Galerie portretowe władców znajdowały się niektórych ratuszach (Toruń, Gdańsk, Kraków¹¹), we wnętrzach zamkowych w Krasiczynie, Laszkach Murowanych¹², nie zabrakło ich w rezydencjach królewskich na Wawelu i w Warszawie – w Gabinetie Marmurowym¹³, zaś w przypadku rezydencji wysokich hierarchów kościelnych wiemy, że taka galeria istniała w zamku w Łowiczu – do dziś zachowały się z niej nieliczne egzemplarze¹⁴. Z kolei w pałacu wzniesionym przez Jana Lipskiego w Łyszkowicach wielką salę stołową zdobiły w 1640 r. portrety arcybiskupów¹⁵. Seria podobizn biskupów krakowskich do dziś mieści się w sali głównej pałacu w Kielcach z 1641 r. oraz w ich pałacu w Krakowie¹⁶. Tyle wiemy o galeriach powstałych do połowy XVII w.

⁸ B. Kumor, *Arcybiskupi*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 5, red. L. Bieńkowski, Lublin 1989, szp. 1174–1175.

⁹ *Ibidem*, s. 50.

¹⁰ M. Kałamajska-Saeed, *Genealogia przez obrazy. Barokowa ikonografia rodu Sapiehów na tle staropolskich galerii portretowych*, Warszawa 2006, s. 6–12.

¹¹ M. Kałamajska-Saeed, *op. cit.*, s. 12–13.

¹² *Ibidem*, s. 7.

¹³ *Ibidem*, s. 13–14.

¹⁴ *Ibidem*, s. 19.

¹⁵ P. Mrozowski, *O podobiznach arcybiskupów gnieźnieńskich, prymasów Polski*, [w:] *Poczet arcybiskupów gnieźnieńskich, prymasów Polski*, Warszawa 2003, s. 36.

¹⁶ *Ibidem*, s. 17–18.

Niezwykłe oryginalny jest *Catalogus archiepiscoporum Gnesnensium*, zespół miniatur Stanisława Samostrzelnika z lat 1530–1535, powstałych na zamówienie podkanclerzego Piotra Tomickiego, biskupa krakowskiego. 31 całopostaciowych, reprezentacyjnych portretów arcybiskupów opatrzonych zostało obszernym komentarzem Długosza dotyczącym zasług, czasu pełnienia godności, określenia pochodzenia¹⁷. W spisie kronikarza ostatnim jest Jakub z Sienna (1473–1480), zespół uniejowski tworzyło 27 dodatkowych wizerunków. Interesujące, że Długosz pominął Piotra III z lat 1233–1241, wymienionego w Uniejowie. Spis z Uniejowa jest dokumentem świadczącym o istnieniu kolejnej kolekcji wizerunków arcybiskupich, z których, jak można przypuszczać, nie zachował się żaden egzemplarz. Może były to wyobrażenia freskowe, a może i graficzne, bowiem trudno sobie wyobrazić, by z tak dużej liczby obiektów – 58 – nie pozostał jakiś ślad.

BIBLIOGRAFIA

- Kałamajska-Saeed M., *Genealogia przez obrazy. Barokowa ikonografia rodu Sapiehów na tle staropolskich galerii portretowych*, Warszawa 2006.
- Krantz L., *Zamek w Uniejowie*, Warszawa–Poznań 1980.
- Kumor B., *Arcybiskupi*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 5, red. L. Bieńkowski, Lublin 1989, szp. 1174–1175.
- Miodońska B., *Miniatury Stanisława Samostrzelnika*, Warszawa 1983.
- Mrozowski P., *O podobiznach arcybiskupów gnieźnieńskich, prymasów Polski*, [w:] *Poczet arcybiskupów gnieźnieńskich, prymasów Polski*, Warszawa 2003, s. 35–46.
- Salm J., *Zabytki Uniejowa. Urbanistyka i architektura*, [w:] *Uniejów. Dzieje miasta*, red. J. Szymczak, Łódź–Uniejów 1995, s. 423–455.
- Szymczak J., *Uniejów do schyłku XVI wieku*, [w:] *Uniejów. Dzieje miasta*, red. J. Szymczak, Łódź–Uniejów 1995, s. 59–107.
- Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Archiwum Mniszchów, nr 3559/II, *Miscellanea XVII wiek*, k. 145r–149v.

¹⁷ B. Miodońska, *Miniatury Stanisława Samostrzelnika*, Warszawa 1983, s. 14.

SUMMARY

The archbishops' of Gniezno gallery at the castle in Uniejów

Decorating the main representative rooms in Polish modern mansions with the series of family portraits or major secular and ecclesial dignitaries became popular during the 16th century. We have information about the series of those portraits from the archival transfers, only very few have survived, most of them are remains of the single items of the numerous sets. In the first half of the 17th century those kinds of portraits were decorating archbishops' residences in Łowicz and Łyszkowice. The article tells about the recovered archive document that informs about existence, before 1655 in the main room of archbishops' castle in Uniejów, of a series of 58 likenesses of hierarchs from the end of the 10th century until 1655. That castle belonged to hierarchs' demesne from the 12th to the beginning of the 19th century, in the 16th and the 17th century, after extension it became a palace.

tłum. Julia Niewiarowska-Kulesza

ZBIGNIEW ANUSIK
MAŁGORZATA KARKOCHA
Instytut Historii
Uniwersytetu Łódzkiego

OBRAZY MICHAŁA STACHOWICZA W KOŚCIELE PARAFIALNYM W REMBIESZYCACH

Tematem niniejszego studium są dzieła malarskie Michała Stachowicza znajdujące się w kościele parafialnym w Rembieszycach. Chodzi tu o pięć płócien ołtarzowych (*Św. św. Piotr i Paweł, Św. Stanisław, Św. Michał Archanioł, Św. Franciszek z Pauli, Pokłon Trzech Króli*), obraz *Św. Katarzyna Aleksandryjska*, wiszący obecnie w prezbiterium, a także przedstawienie *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny* na stropie prezbiterium. Prace te nie były dotychczas przedmiotem pogłębionej analizy. Poza jednym obrazem (wizerunek św. Stanisława) nie były nawet wzmiankowane w literaturze przedmiotu¹. Więcej informacji na ich temat przynosi dopiero monografia parafii Rembieszyc autorstwa Małgorzaty Karkochy, opublikowana w 2013 r.²

Trzeba zresztą stwierdzić, że do niedawna twórca malowideł w świątyni rembieskiej pozostawał nieznany. Było to spowodowane z jednej strony omyłką E. Schugta (powtórzoną przez Edwarda Rastawieckiego), jakoby M. Stachowicz wykonywał prace w „Rubieszycach”³, z drugiej zaś niezajomością źródeł. W Archiwum Diecezjalnym w Kielcach zachował się niedatowany rękopis ks. Stanisława Kamińskiego, proboszcza parafii Rembieszyc

¹ Zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3: *Województwo kieleckie*, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff, z. 3: *Powiat jędrzejowski*, oprac. T. Przykowski, Warszawa 1957, s. 33; C. Hadamik, D. Kalina, E. Traczyński, *Miasto i gmina Małogoszcz*, seria „Dzieje i zabytki małych ojczyzn”, red. R. Mirowski, Kielce 2006, s. 208.

² M. Karkocha, *Parafia Rembieszyc 1438–2012. Studium z dziejów społeczności lokalnej*, Łódź 2013, s. 177–179, 299–302, 306–309.

³ E. Schugt, *Kilka słów o Michale Stachowiczu*, „Dwutygodnik literacki” [Kraków] 1845, t. 2, s. 75; E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 2, Warszawa 1851, s. 211.

w latach 1866–1878, w którym zamieszczono opis obrazów oraz informacje o autorstwie M. Stachowicza⁴. Dotarł do niego i wykorzystał w swojej pracy Zbigniew Michalczyk, autor najnowszej monografii o krakowskim artyście⁵, a niezależnie od niego także M. Karkocha, badająca dzieje interesującej nas parafii⁶.

* * *

Michał Stachowicz przyszedł na świat 14 sierpnia lub 29 września 1768 r. w Krakowie. Jego ojcem był Stanisław⁷, znany drukarz, introligator i księgarz, a matką Ludwina z Michałkiewiczów. Michał był pierwszym synem Stanisława z jego drugiego małżeństwa, a osiemnastym (*sic!*) w kolejności. Naukę malarstwa rozpoczął ok. 1782 r. w cechu krakowskim, jego preceptorem został Kazimierz Mołodziński. Pięć lat później otrzymał tytuł mistrza cechowego. W 1817 r. objął posadę nauczyciela rysunku w Liceum św. Barbary, a w 1822 r. przyjęto go w poczet członków Towarzystwa Naukowego Krakowskiego i Komitetu Budowy Kopca Kościuszki. Zmarł 26 marca 1825 r. w rodzinnym mieście.

Stachowicz był artystą wielostronnym. Uprawiał malarstwo olejne, akwarele, gwasze i grafikę, tworzył dekoracje ścienne, rysował mapy geograficzne i strategiczne, zajmował się też ilustrowaniem rękopisów oraz książek. W początkowym okresie twórczości malował głównie kompozycje religijne na zamówienie kościołów diecezji krakowskiej i prywatnych zlecniodawców. Potem zaczął odtwarzać współczesne mu wydarzenia insurekcji kościuszkowskiej oraz czasów Księstwa Warszawskiego. Malował również portrety, pejzaże, widoki miast, zabytki architektury, sceny alegoryczne i rodzajowe z życia ludu krakowskiego, nadto osobliwości przyrody, stroje ludowe i mundury wojskowe. Najbogatszy dział jego twórczości stanowi bez wątpienia malarstwo religijne. Wykonał wiele obrazów o treści maryjnej, hagiograficznej i biblijnej, z których tylko niewielka część przetrwała do dziś. Popularność przyniosły mu jednak dekoracje malarskie pałacu biskupów

⁴ Archiwum Diecezjalne w Kielcach (dalej ADK), Zbiór dokumentów dotyczących parafii i kościoła w Rembieszycach 1613–1899, sygn. II PR-IV/1, [Ks. S. Kamiński], Kościół parafialny we wsi Rembieszycach, bez daty (dalej S. Kamiński, Kościół parafialny), k. 165–173v.

⁵ Z. Michalczyk, *Michał Stachowicz (1768–1825). Krakowski malarz między barokiem a romantyzmem*, t. 1–2, Warszawa 2011.

⁶ M. Karkocha, *op. cit.* Badaczka ta mylnie zinterpretowała informacje zawarte w źródle, przypisując M. Stachowiczowi jedynie autorstwo dekoracji ściennej, monochromii ołtarzy oraz plafonów w nawie i prezbiterium. Niniejszy tekst stanowi okazję, by to sprostować.

⁷ M.W. Grzeszczuk, *Stachowicz Stanisław*, [w:] *Polski słownik biograficzny* (dalej PSB), t. 41, Warszawa–Kraków 2002, s. 331–332.

krakowskich i tzw. Sali Jagiellońskiej Collegium Maius (niezachowane)⁸, a także rysunki inwentaryzacyjne grobów i sarkofagów królewskich na Wawelu, wykorzystane następnie przy wydawaniu albumu *Monumenta Regnum Poloniae Cracoviensia*⁹.

* * *

Rembieszycy to niewielka miejscowość położona na terenie województwa świętokrzyskiego, w powiecie jędrzejowskim, ok. 5 km na południe od Małogoszcza. Znajduje się tam kościółek parafialny pw. św. św. Apostołów Piotra i Pawła, wzniesiony w latach 1798–1799 z fundacji Franciszka Sariusza Wolskiego (zm. 1836), podwojewódzkiego chęcińskiego, dziedzica Rembieszyc i okolicznych wiosek. Świątynia jest budowlą drewnianą o konstrukcji mieszanej, sumikowo-łątkowej łączonej ze zrębową. Ma jedną nawę na planie prostokąta zbliżonego do kwadratu i węższe prezbiterium, równe jej wysokością, płytkie, prostokątne, zamknięte trójbocznie. Od północy przylega do niej kwadratowa zakrystia, a od południa niewielka prostokątna kruchta. Druga kruchta, także prostokątna, usytuowana jest od strony zachodniej. Pierwotnie pełniła funkcję dzwonnicy¹⁰.

Wyposażenie kościoła stanowią trzy neobarokowe ołtarze z 1918 r., zbudowane na wzór wcześniejszych z wykorzystaniem elementów starszych, takich jak snycerka czy obrazy. Ołtarze boczne usytuowane są w nawie, po obu stronach otworu tęczowego. Pierwotnie istniał jeszcze trzeci ołtarz boczny – Chrystusa Ukrzyżowanego, znajdujący się naprzeciwko kruchty południowej, został jednak rozebrany na początku ubiegłego stulecia¹¹.

Budowniczy świątyni, F. Sariusz Wolski, zlecił wykonanie wystroju wnętrza popularnemu malarzowi krakowskiemu M. Stachowiczowi. Jak wynika

⁸ Pierwsze uległy zniszczeniu w czasie pożaru miasta w 1850 r., drugie podczas prac restauracyjnych gmachu Collegium Maius, podjętych około 1840 r. przez Karola Kremiera, ale trwających do lat siedemdziesiątych XIX w.

⁹ Opublikowanego w Warszawie w 1822 r. nakładem Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Więcej na temat M. Stachowicza i jego twórczości zob. D. Radwan, *Stachowicz Michał Franciszek*, [w:] *PSB*, t. 41, Warszawa–Kraków 2002, s. 327–331; [L. Buszard], *Michał Stachowicz*, „Tygodnik Ilustrowany” 1860, nr 28, s. 241–242; A. Grabowski, *Michał Stachowicz i jego prace*, „Czas” 1866, nr 167, s. 1; idem, *Wspomnienia Ambrożego Grabowskiego*, t. 2, wyd. S. Estreicher, Kraków 1909, s. 130–140; J. Dobrzycki, *Michał Stachowicz*, Kraków 1925; E. Rastawiecki, *op. cit.*, t. 2, s. 201–212; t. 3, Warszawa 1857, s. 402–403; J.A. Nowobilski, *Mecenat artystyczny Jana Pawła Woronicza w Krakowie*, Kraków 2002; a ostatnio Z. Michalczyk, *op. cit.*

¹⁰ Więcej na ten temat zob. M. Karkocha, *op. cit.*, s. 175–176, 297–298; *Katalog zabytków...*, s. 33; A. Adamczyk, T. Wróbel, *Kościoły drewniane w województwie świętokrzyskim*, Kielce 2010, s. 68; Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Kielcach (dalej WUOZwK), *Kościół pw. Świętych Piotra i Pawła w Rembieszycach*, karta ewid., oprac. S. Fiedorczyk, 1987 r.

¹¹ M. Karkocha, *op. cit.*, s. 299 i nast.

z relacji ks. S. Kamińskiego, artysta pokrył ściany i strop kościoła dekoracją ornamentalną, wykonał monochromię ołtarza głównego i trzech ołtarzy bocznych, osiem zdobiących je obrazów, mianowicie: *Św. św. Piotr i Paweł*, *Św. Stanisław*, *Św. Michał Archanioł*, *Św. Franciszek z Pauli*, *Św. Anna Samotrzeć* (właściwie *Św. Rodzina*), *Św. Juda Tadeusz*, *Św. Mikołaj*, *Św. Katarzyna Aleksandryjska*, jak również plafony w nawie i prezbiterium przedstawiające *Tróję Świętą* i *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny*¹². Według Z. Michalczyka dziełem omawianego artysty jest także scena *Pokłon Trzech Króli* umieszczona w zwieńczeniu ołtarza po stronie Epistoły, choć nie znajduje to potwierdzenia w źródłach¹³.

Data powstania malowideł nie jest znana. Najpewniej zostały wykonane po roku 1802, gdyż inwentarz świątyni z tego czasu nie zawiera żadnej wzmianki o wystroju kościoła¹⁴. Michalczyk datuje interesujące nas obiekty na ok. 1805 r. Wiadomo, że M. Stachowicz przebywał w tym roku w Rembieszyczach, o czym świadczą sygnatura i napis na niezachowanym rysunku ze zbiorów spadkobierców Teodora Stachowicza („1805 Michael Stachowicz invenit in Rembieszyce”)¹⁵. Być może istnieje związek między tymi pracami a zamówieniem realizowanym przez krakowskiego artystę dla kapituły kieleckiej na obrazy z cyklu *Wizerunki świętych*. Wolski jako podwojewodzi chęciński musiał być regularnie w Chęcinach, a zapewne także i w Kielcach. Mógł dowiedzieć się o tym zleceniu, a nawet osobiście spotkać malarza i zatrudnić go przy dekoracji dworu oraz nowo wzniesionego kościoła¹⁶. Nie można również wykluczyć, że F. Sariusz Wolski znał rodzinę artysty ze strony matki, która wywodziła się z pobliskiego Jędrzejowa¹⁷.

Czas nie był łaskawy dla prac M. Stachowicza znajdujących się w rembieskim kościele. Na skutek permanentnych zacieków spowodowanych nieszczelnym dachem polichromia ścian uległa zniszczeniu już w pierwszej połowie XIX w.¹⁸

¹² S. Kamiński, Kościół parafialny, k. 169–169v, 170v–171.

¹³ Z. Michalczyk, *op. cit.*, t. 1, s. 51; t. 2, s. 128.

¹⁴ ADK, Zbiór dokumentów dotyczących parafii i kościoła w Rembieszyczach 1613–1899, sygn. II PR-IV/1, Inwentarz kościoła z 1802 r., k. 8.

¹⁵ Z. Michalczyk, *op. cit.*, t. 1, s. 50; t. 2, s. 128.

¹⁶ Informację o tym, że M. Stachowicz pracował we dworze w Rembieszyczach, pozostawił E. Schugt. Nie wiadomo, jakie dokładnie wykonał tam prace. Być może niezachowany rysunek *Chrystus między aniołami*, sygnowany i datowany w Rembieszyczach, służył jako szkic do jednego z obrazów. Dwór został rozebrany w okresie międzywojennym. Zob. E. Schugt, *op. cit.*, s. 75 oraz Z. Michalczyk, *op. cit.*, t. 1, s. 50.

¹⁷ M.W. Grzeszczuk, *op. cit.*, s. 332; A. Artymiak, *Mieszkańcy miasta Jędrzejowa w świetle najstarszej księgi metrykalnej (1743–1752)*, Jędrzejów 1947, s. 41, przyp. 5, a zwłaszcza s. 46.

¹⁸ Ksiądz Józef Witek, rządcą parafii w latach 1827–1853, w liście do Konsystorza Kieleckiego z 1844 r. donosił: „dach na kościele tak dalece jest zdezelowany, że nawet malowidła na ścianach [...] zostają poprutymi, płótno na podniebieniu gnije i woda do organ wpada” (ADK, Akta konsystorskie parafii Rembieszyce 1818–1938, sygn. PR-6/2, Józef Witek do Konsystorza Kieleckiego, Rembieszyce 24 VIII [5 IX] 1844, k. 73). S. Kamiński (*op. cit.*, k. 170) przed

W czasie gruntownej restauracji świątyni w 1867 r. została oklejona papierem, który w drugim dziesięcioleciu XX stulecia zastąpiono dekoracją ścienną o motywach figuralnych, roślinno-geometrycznych oraz zoomorficznych, malowaną kredowo na deskach¹⁹. Podobny los spotkał malowidło na stropie nawy²⁰, zastąpione pod koniec XIX lub na początku XX w. sceną *Przemienienie na Górze Tabor* nieznanego artysty, wzorowaną na płótnie Rafaela Santiago²¹. Nie zachowała się też część obrazów ołtarzowych, które uległy zniszczeniu w bliżej nieznanymi okolicznościach. Ocalało jedynie sześć płócien oraz plafon na stropie prezbiterium. Poniżej zamieszczamy ich opis.

OŁTARZ GŁÓWNY

Św. św. Piotr i Paweł

Obraz na zasuwie w kształcie stojącego prostokąta o wymiarach 166 × 110 cm, malowany olejno na płótnie pokrytym zaprawą klejowo-kredową (ryc. 15). Stan zachowania obiektu jest dobry. W czasie konserwacji przeprowadzonej przez Aleksandrę Adamską-Kuś i Bernarda Kusia w 2015 r. oczyszczono go z zabrudzeń, usunięto przemalowania, jak również sklejono rozdarcia płótna i uzupełniono ubytki na krawędziach. Nie odkryto wówczas sygnatury ani inskrypcji²². Malowidło przedstawia stojących obok siebie patronów kościoła (św. Piotr z lewej, św. Paweł z prawej), ukazanych niemal frontalnie, w pozie kontrapostu. Nad ich głowami unosi się gołębicą Ducha Świętego. W tle widać niski pas krajobrazu i silnie zachmurzone niebo. Piotr wspiera się na lewej nodze. Głowę ma uniesioną ku górze, lekko przechyloną na prawe ramię, ręce zgięte w łokciach – prawą odchyłoną w bok i rozwartą, pod pachą drugiej trzyma książkę, a w dłoni duży klucz. Paweł wsparty jest na prawej nodze, głowę ma zwróconą w prawo. W lewej ręce dzierży zamkniętą księgę oraz miecz, klingą oparty o ziemię, prawą

1867 r. pisał zaś, że „w lecie strugami płynęła woda przez sufit i okna – a w zimie znowu ołtarze i posadzka były ubielone od śniegu”.

¹⁹ Na ścianach prezbiterium widnieją pary ptaków i mitycznych stworów o układzie antytetycznym, wkomponowane w figury geometryczne, a na ścianach nawy ornament roślinny oraz monogramy imion Jezus i Maria.

²⁰ Jeszcze przed rokiem 1867 „malowidło umieszczone na suficie w nawie kościelnej z powodu ciągłych zacieków zaczęło pękać w kawałki i odpadać całymi płatami” (S. Kamiński, Kościół parafialny, k. 169v).

²¹ Chodzi o obraz *Przemienienie Pańskie*, wykonany w latach 1516–1520 na zlecenie kardynała Giulia de Medici, późniejszego papieża Klemensa VII, przechowywany w zbiorach Pinakoteki Watykańskiej.

²² Archiwum Parafialne w Rembieszycach (dalej APR), Dokumentacja prac konserwatorskich przy ołtarzu głównym w kościele parafialnym w Rembieszycach, oprac. B. Kuś, sierpień 2015 r., b.p. (dalej Dokumentacja prac konserwatorskich).

wskazuje na niebo. Apostołowie ubrani są w bogato pofałdowane szaty sięgające bosych stóp: Piotr w niebieską suknię i płaszcz w kolorze ciemnego ugru, Paweł w suknię ciemnozieloną i czerwony płaszcz. Twarze mężczyzn są postarzałe – pierwszego szczupłą, drugiego pełną. Obaj mają wąsy i brodę, włosy krótkie, czesane do tyłu, falowane (zarost Pawła jest ciemnobrązowy, Piotra z silną siwizną). Wokół głów widać zarys kolistych nimbów. Karnacje postaci są w tonach różowych, cieniowane brązem. Ziemię namalowano w ciemnych barwach (głównie przy użyciu brązów), horyzont zaczerwieniony zachodem słońca, niebo zaś z niewielkimi, błękitnymi prześwitami, zasnuwane popielatymi chmurami, rozjaśnione wokół gołębiczy bielą i żółcią²³.



Ryc. 15. M. Stachowicz, Św. św. Piotr i Paweł, kościół parafialny w Rembieszczach Ryc. 16. M. Stachowicz, Św. św. Piotr i Paweł

Warto nadmienić, że zachowały się szkice do tego obrazu, przechowywane w zbiorach Lwowskiej Narodowej Naukowej Biblioteki Ukrainy im. W. Stefanyka (ryc. 16). Źródłem kompozycji były nieznane ryciny przedstawiające rzeźby apostołów w bazylice św. Jana na Lateranie w Rzymie autorstwa Pierre'a-Étienne'a Monnota. Postać św. Pawła w niemal identycznym układzie została powtórzona przez krakowskiego malarza na obrazie *Matka Boska ze św. św. Janem Chrzcicielem i Pawłem* (1822 r.), wykonanym dla kościoła parafialnego w Jangrocie²⁴.

²³ WUKZwK, Obraz Św. św. Piotr i Paweł, karta ewid., oprac. Z. Wojtasik, 1993 r.

²⁴ Z. Michalczyk, *op. cit.*, t. 2, s. 128 oraz il. 19–21, s. 347.

Św. Stanisław

Malowidło w zwieńczeniu w formie tonda o wymiarach ok. 90 × 60 cm, wykonane w technice olejnej na lniwym płótnie pokrytym zaprawą klejowo-kredową (ryc. 17). Stan zachowania obrazu jest dobry (po konserwacji w 2015 r.)²⁵. Święty ukazany został do pasa, zwrócony *en trois quarts* w prawo. Ubrany jest w strój biskupi. Na głowie ma czerwoną mitrę, a na ramionach kapę w tym samym kolorze podbitą zielonym sukniem. W lewej ręce trzyma pastorał, prawą unosi w geście błogosławieństwa. Twarz Stanisława jest młoda, pozbawiona zarostu, włosy brązowe, faliste, długie do ramion, opadające na uszy. Wzrok ma skierowany do góry, brwi linearnie zaznaczone, nos prosty, usta wąskie i zamknięte. W dolnej prawej części obrazu widnieje wskrzeszony Piotrowin, ukazany w popiersiu i z profilu, ze złożonymi do modlitwy rękoma. Głowę ma uniesioną do góry, zwróconą w stronę biskupa. Twarz jego jest starcza, wychudzona, okolona jasnym zarostem – wąsami i krótką, przereźdaną brodą. Na głowie i ramionach ma chustę w kolorze białym, złamanym brązem. Karnacja obu postaci jest naturalna, cieniowana ugrami, tło ciemne o odcieniu brązowym, neutralne²⁶.



Ryc. 17. M. Stachowicz, Św. Stanisław, kościół parafialny w Rembieszyczach

OLTARZ PO STRONIE EPISTOŁY

Św. Archanioł Michał

Obraz na zasuwie w formie stojącego prostokąta o wymiarach 134 × 78 cm²⁷, malowany olejno na płótnie (ryc. 18). Zachowany w złym stanie. Malowidło jest pociemniałe od brudu, przycięte, miejscami podziurawione i z widocznymi przetarciami warstwy malarskiej. W bieżącym roku oddano

²⁵ APR, Dokumentacja prac konserwatorskich, b.p.

²⁶ WUKZwK, Obraz Św. Stanisław Biskup, karta ewid., oprac. C. Ostas, 1986 r.

²⁷ Informacja uzyskana dzięki uprzejmości Pani A. Adamskiej-Kuś w dniu 4.03.2016 r., której składamy w tym miejscu podziękowanie.



Ryc. 18. M. Stachowicz, *Św. Michał Archanioł*, kościół parafialny w Rembieszycach

je do konserwacji. Archanioł Michał ukazany został *en pied*, zwrócony $\frac{3}{4}$ w prawo, w pozie kontrapostu. Ma okrągłą twarz o rysach kobiecych, włosy w kolorze brązu, zaczesane do tyłu, wzrok skierowany ku górze, prosty nos, rozchylone usta. Na jego skroniach spoczywa diadem, a wokół głowy widać świetlistą aureolę. Skrzydlaty wysłannik niebios ubrany jest w białą tunikę do kolan, silnie rozwianą, żółty napierśnik i wysokie buty w tym samym kolorze. Przez prawe ramię ma przewieszoną błękitną szarfę. W prawej ręce wznosi ognisty miecz, w lewej dzierży tarczę, na której widnieje majuskułowa dewiza w języku łacińskim: *QUIS / UT / DEVS*. Pod stopami Michała znajduje się powalony na ziemię szatan, leżący na wznak z rozpostartymi na boki ramionami. Oczy ma szeroko otwarte, usta wykrzywione w grymasie bólu. W tle widać fragment piekielnego krajobrazu, namalowany ugrami z akcentami mocnej czerwieni, oraz ciemne, granato-

towo-szare niebo, rozjaśnione szerokim snopem światła padającym z góry od prawej, modelującym sylwetkę anioła²⁸.

OLĘTARZ PO STRONIE EWANGELII

Św. Franciszek z Pauli

Malowidło na zasuwie w formie wydłużonego prostokąta, zbliżone rozmiarem do poprzedniego (141 × 69 cm)²⁹, wykonane farbami olejnymi na płótnie (ryc. 19). Stan zachowania zabytku jest dobry. Ukazuje św. Franciszka w całej postaci, zwróconego $\frac{3}{4}$ w prawo, w pozie kontrapostu. Głowa mężczyzny wzniesiona jest do góry, oczy wpatrzone w niebo, twarz pociągła, wychudzona, nos prosty, usta zamknięte, okolone wąsami łączącymi się w bokobrody. Ręce są ugięte w łokciach i lekko wyciągnięte przed siebie, w prawej znajduje się kij pielgrzymi. Święty ubrany jest w obszerny habit franciszkański przewiązany w pasie sznurem, za który zatknięty jest

²⁸ WKZK, Obraz *Michał Archanioł*, karta ewid., oprac. C. Ostas, 1986 r.

²⁹ Informacja uzyskana od A. Adamskiej-Kuś w dniu 4.03.2016 r.



Ryc. 19. M. Stachowicz, *Św. Franciszek z Pauli*, kościół parafialny w Rembieszycach



Ryc. 20. G.B. Maini, *Św. Franciszek z Pauli* (posąg w Bazylice św. Piotra w Rzymie)

różaniec zakończony szkaplerzem. Głowę okrywa mu kaptur, stopy są bose. Przed nim (przy prawej krawędzi płótna) znajduje się anioł Boży przedstawiony z profilu, w postawie stojącej, na lekko ugiętych nogach. Ubrany jest w silnie pofałdowaną szatę. W rękach trzyma promienistą tarczę z napisem CHA/RI/TAS. W tle widać wąski skrawek ziemi oraz nieboskłon. Szaty świętego mają kolor brązowy, anioła błękitny, tło jest szaro-zielone, złamane różem³⁰.

Kompozycja została wykonana według ryciny przedstawiającej rzeźbę św. Franciszka z Pauli dłuta Giovanniego Battisty Mainiego, znajdującej się w Bazylice św. Piotra w Rzymie (ryc. 20). Rycina ta (rys. Domenico Antonio Scaramuccia, ryt. Giovanni Girolamo Frenza) przechowywana jest w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego³¹.

³⁰ WKZK, *Obraz Św. Franciszek*, karta ewid., oprac. C. Ostas, 1986 r.

³¹ Z. Michalczyk, *op. cit.*, s. 129.



Ryc. 21. M. Stachowicz, *Pokłon Trzech Króli*,
kościół parafialny w Rembieszycach



Ryc. 22. G.B. Pittoni, *Pokłon Trzech Króli*,
kościół Mariacki w Krakowie

Pokłon Trzech Króli

Obraz w zwieńczeniu w formie prostokąta o wymiarach ok. 60 × 40 cm, malowany farbami olejnymi na płótnie (ryc. 21). Zachowany jest w stanie dobrym, ale pociemniały i przycięty wzdłuż bocznych krawędzi³². Z prawej strony kompozycji ukazana została Maryja w pozycji siedzącej, zwrócona frontalnie do widza, pochylona lekko w lewo. Ubrana jest w różową suknię i niebieski płaszcz, na głowie ma welon w kolorze ciemnego ugru. Twarz niewiasty jest młodzieńcza, o regularnych rysach, okolona jasnymi włosami, oczy skierowane ku dołowi, usta zamknięte. Na prawym ramieniu trzyma wpół uniesione Dzieciątko, ukazując je w geście prezentacji, lewą ujmując rąbek chusty, w którą owinięty jest mały Jezus. Przed Madonną na pierwszym planie pochyla się na klęczkach stary król o jasnej cerze, ubrany w różową suknię i bogatą, brokatową kapę z kapturem. Głowę ma ukazaną z profilu, łysiejącą, okoloną wąsami i krótką siwą brodą. Wzrok kieruje w stronę Dzieciątka, któremu składa w darze trzymany w rękach różaniec (?). U jego stóp znajduje się misa ze złotem. Na drugim planie, na prawo od Maryi, stoi król o rysach negroidalnych w ujęciu *en trois quarts* w lewo.

³² Rozmowa z A. Adamską-Kuś w dniu 4.03.2016 r.

Głowę ma lekko pochyloną i skierowaną w prawo. Ubrany jest w suknię i płaszcz w kolorach jasnego i ciemnego ugru oraz cieniowany tym samym kolorem biały turban, na który nałożona jest korona. W rękach ma otwarte puzderko. Na prawo od niego pochyla się w kornej pozie trzeci monarcha, w koronie na głowie i różowym płaszczu, trzymający złote naczynie w lewej ręce. Za Madonną widać ciemną sylwetkę Józefa, a przy lewej krawędzi fragment niewidocznej postaci dzierżącej turban z koroną. Scena, o ile można się zorientować z pociemniałego płótna, rozgrywa się w dzień, na stopniach jakiejś klasycznej ruiny. W tle w prawym górnym rogu widać kolumnę i krowkie, dalej rozciąga się niebo zasłane lekkimi chmurkami.

Obraz jest wzorowany na płótnie weneckiego artysty Giambattisty Pittoniego o tym samym tytule, namalowanym dla bazyliki Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Krakowie (ryc. 22)³³. Zostało to już dostrzeżone w dotychczasowej literaturze przedmiotu³⁴. Należy podkreślić, że M. Stachowicz w sposób twórczy odniósł się do pierwowzoru, wprowadzając do kompozycji wiele istotnych zmian, m.in. umieścił św. Józefa w miejsce dwóch postaci widocznych na obrazie G. Pittoniego, zrezygnował też z przedstawiania wielbłądów w tle i dziecinnych główek aniołków unoszących się na pierwszym planie.

ŚCIANA PÓŁNOCNA PREZBITERIUM

Św. Katarzyna

Obraz w kształcie stojącego prostokąta o wymiarach 140 × 80 cm, malowany olejno na płótnie (ryc. 23). Pierwotnie znajdował się w ołtarzu po stronie Ewangelii. Stan zachowania obiektu jest dobry. W centrum kompozycji ukazana została św. Katarzyna Aleksandryjska w pozycji stojącej, *en face*, opierająca się o postument. Głowa niewiasty jest lekko uniesiona i zwrócona w lewo, wzrok skierowany do góry, włosy zaczesane do tyłu, twarz pełna, dziewczęca, prostynos, ustazamknięte. Na głowie widnieją królewska korona, a wokół głowy świetlisty nimb. Święta ubrana jest w strój z epoki – długą do ziemi suknię przepasaną paskiem z ozdobną klamrą oraz silnie pofałdowany i rozwiany płaszcz. Lewą rękę ma ugiętą w łokciu i złożoną na piersi, w prawej, wspartej na cokole muru, trzyma palmę oraz miecz oparty klingą o ziemię. Na prawo od niej znajduje się fragment architektury z podwieszoną kotarą, a przed nią leży na ziemi połamane koło. W tle widać pagórkowaty

³³ Zob. Z. Bocheński, *Obrazy Giambattisty Pittoniego w kościele N.P. Marii w Krakowie*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 1934, R. 6, s. 41–60.

³⁴ Z. Michalczyk, *op. cit.*, t. 2, s. 129.



Ryc. 23. M. Stachowicz, *Św. Katarzyna*,
kościół parafialny w Rembieszycach

krajobraz ze sceną ścięcia Katarzyny (kobieta klęczy na ziemi, zwrócona bokiem do widza, oprawca, ukazany frontalnie, unosi miecz, by zadać śmiertelny cios). Kolorystyka obrazu utrzymana jest w barwach brunatno-zielonych, z akcentami bieli, błękitu i czerwieni. Twarz świętej ma kolor cielisty, suknia jest biała, zmieszana z błękitem, płaszcz różowy, niebo błękitne, kotara zgniłozielona, ziemia odmalowana ugrami. Nadmienimy, że podobny układ postaci zastosował M. Stachowicz w obrazie *Św. Katarzyna* z klasztoru franciszkanów reformatów w Krakowie.

PLAFON W PREZBITERIUM

Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny

Obraz w formie tonda o wymiarach ok. 300 × 200 cm³⁵, wykonany olejno na

płótnie i przytwierdzony małymi ćwiekami do desek (ryc. 24). Na skutek wielokrotnego zalania, będącego następstwem permanentnej w XIX i XX w. nieszczelności dachu, malowidło jest mocno zniszczone, szerniałe, prze-malowane, prawdopodobnie przycięte. O jego złym stanie pisał w 1946 r. Tadeusz Przypkowski, apelując o szybką konserwację:

w Rembieszycach w kościele drewnianym z końca XVIII w. w prezbiterium sufit jest obity płótnem z ciekawym malowidłem Wniebowzięcia (zaczerniałe bardzo) i ornamentem zupełnie jak w Łazienkach warszawskich. Rzadki to wypadek u nas polichromii w wiejskim kościółku tych czasów. Zachowana ona jest nieźle, lecz boki w wielu miejscach poobrywane zwisają smętnie. Trzeba by koniecznie pomyśleć o ratowaniu tej polichromii, póki tanim kosztem można to zrobić³⁶.

Według relacji miejscowego proboszcza, ks. Zbigniewa Bienia, obraz ma być poddany zabiegom konserwatorskim w 2018 r.³⁷

³⁵ Z. Michalczyk, *op. cit.*, t. 2, s. 128.

³⁶ Archiwum Państwowe w Kielcach, Wojewódzki Konserwator Zabytków II, sygn. 265, s. 1.

³⁷ Rozmowa z ks. Z. Bieniem w dniu 4.02.2016 r.

W górnej części kompozycji ukazana została Matka Boska wśród obłoków, zwrócona $\frac{1}{2}$ w lewo z głową na wprost. Rysy twarzy niewiasty są regularne, włosy ciemne, oczy skierowane ku górze, nos prosty, usta zamknięte. Wokół głowy widnieje promienista gloria oraz gwiazdy. Maryja ubrana jest w suknię i wierzchnią, bliżej nieokreśloną szatę (płaszcz?). Prawą rękę ma zgiętą w łokciu i wzniesioną, lewą nieznacznie ugiętą i odchyloną w bok. Poniżej znajdują się dwa anioły unoszące się w powietrzu, przedstawione w całej postaci, odziane w połaćdowane draperie. Anioł ukazany z lewej strony płótna ma wzrok skierowany do góry, anioł po przeciwnej stronie patrzy na widza. Przedstawienie utrzymane jest w spokojnej tonacji barw. Suknia Maryji ma kolor kości słoniowej złamanej szarością, szata wierzchnia jest ciemnozielona, szaty aniołów w barwie jasnego i ciemnego ugru, podobnie tło w partii dolnej, w górnej zaś jest ono oliwkowo-szare³⁸.



Ryc. 24. M. Stachowicz, *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny*, kościół parafialny w Rembieszycach

Nie udało się odnaleźć pierwowzoru dla omawianej kompozycji. Można jedynie stwierdzić, że przedstawione tu anioły wykazują ogólne podobieństwo do skrzydlatych wysłanników nieba z obrazu *Wniebowzięcie Matki Boskiej* namalowanego przez M. Stachowicza dla kościoła kamedułów na Bielanych w Krakowie (ok. 1820 r.).

* * *

Na temat niezachowanych dzieł M. Stachowicza wykonanych dla kościoła parafialnego w Rembieszycach posiadamy jedynie skąpe wzmianki źródłowe. Z relacji pozostawionej przez ks. S. Kamińskiego wynika, że krakowski artysta pokrył ściany świątyni perłową farbą klejową i namalował „tu i ówdzie wiszące girlandy z liści i kwiatów”, ołtarz główny i boczne

³⁸ S. Kamiński, Kościół parafialny, k. 169; WKZK, Polichromia *Wniebowzięcie Marii*, karta ewid., oprac. C. Ostas, 1986 r.

pomalował zaś na lazuruwo³⁹. Malowidło w nawie, wykonane klejowo na płótnie i przytwierdzone ćwiekami do sufitu, przedstawiało Tróję Świętą w obłokach, „otoczoną mnóstwem chwalących ją aniołów”, a po bokach „czterech Ewangelistów zrobionych wedle Księgi objawień S. Jana Apostoła”. Uległo ono jednak zniszczeniu, zapewne w drugiej połowie XIX stulecia. W czasie restauracji świątyni w 1867 r. ołtarz główny został przemalowany na białe, a sufit nawy oklejony białym papierem w złote gwiazdy⁴⁰. Pod koniec tego stulecia lub na początku następnego w miejsce dawnego plafonu nieznany artysta wykonał bezpośrednio na suficie kompozycję *Przemienienie Pańskie* wzorowaną na płótnie Rafaela Santiago, o czym była mowa wyżej.

Ksiądz Kamiński przekazał również informacje na temat obrazów zdobniczych poszczególnych ołtarzy. Na zasuwie ołtarza po stronie Epistoły znajdowało się przedstawienie św. Tadeusza Apostoła z małym wizerunkiem Chrystusa, a w zwieńczeniu kompozycja ukazująca św. Annę biorącą na ręce Dzieciątko Jezus od Najświętszej Panny Marii (na drugim planie św. św. Joachim i Jan stojący „w świętej niebiańskiej zadumie”)⁴¹. O płótnie umieszczonym w zwieńczeniu ołtarza po stronie Ewangelii duchowny ten pisał, co następuje:

[na obrazie] jest przedstawiony S. Mikołaj Biskup trzymający w lewej ręce książkę oprawioną w karmazynowy safian, na niej trzy bryły złota – prawa ręka błogosławi trzy dziewice znajdujące się w kąpielu i wznoszące doń błagalne spojżenia i dłonie⁴².

Nie można wykluczyć, że dziełem M. Stachowicza była także niewielka akwarela z wyobrażeniem św. Izydora Oracza, umieszczona w zwieńczeniu trzeciego ołtarza bocznego, jak również kilka innych, zawieszonych na ścianach świątyni, mianowicie *Pan Jezus umywający stopy uczniom*, *Chrystus przekazujący klucze św. Piotrowi*, *Św. Hieronim* i *Św. Grzegorz*. Kamiński nie podał, kto jest ich autorem, lecz wymienił je obok prac interesującego nas malarza⁴³.

³⁹ Ksiądz Kamiński pisał, że ołtarz główny jest „w kolorze lazuruwym”, „bardzo gustowny i piękny”. A dalej: „Trzy mniejsze ołtarze są malowane klejowo na prostych deskach obwiedzionych płótnem – koloru wpadającego w błękit – i zestawione do ołtarza wielkiego – Wszystko to wykonał wyż[ej] wspomniany artysta śp. Michał Stachowicz” (idem, Kościół parafialny, k. 160–169v).

⁴⁰ *Ibidem*, k. 169, 170.

⁴¹ *Ibidem*, k. 170v.

⁴² *Ibidem*, k. 171.

⁴³ *Ibidem*, k. 171–171v. Obraz *Chrystus przekazujący klucze św. Piotrowi*, zapewne tożsamy z wymienioną akwarelą, zachował się do dziś. Jego konserwacja zaplanowana jest na 2017 r.

Reasumując, M. Stachowicz na zlecenie F. Sariusza Wolskiego ozdobił kościół parafialny w Rembieszycach dekoracją malarską, na którą składała się polichromia ścian, monochromia ołtarzy, siedem obrazów ołtarzowych, a także plafony w nawie i prezbiterium. Jest to jedyny znany przykład kompleksowej dekoracji świątyni wykonany przez tego malarza⁴⁴. Z wymienionych dzieł krakowskiego artysty przetrwało do naszych czasów sześć płócien ołtarzowych oraz kompozycja na stropie prezbiterium. Stan zachowania tych obiektów jest różny. Obrazy w ołtarzu głównym były restaurowane w 2015 r., dalsze trzy płótna przekazano do konserwacji w bieżącym roku, pozostałe czekają na swoją kolej, a przede wszystkim na zgromadzenie odpowiednich funduszy. Być może przy okazji zabiegów konserwatorskich uda się na którejs z prac odkryć sygnaturę mistrza, która potwierdzi niezbić autorstwo M. Stachowicza i pozwoli określić dokładną datę wykonania omawianych tu malowideł.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA ARCHIWALNE

Archiwum Diecezjalne w Kielcach

Akta konsystorskie parafii Rembieszycy 1818–1938, sygn. PR-6/2.

Zbiór dokumentów dotyczących parafii i kościoła w Rembieszycach 1613–1899, sygn. II PR-IV/1.

Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Kielcach

Kościół pw. Świętych Piotra i Pawła w Rembieszycach, karta ewid., oprac. S. Fiedorczyk, 1987 r.

Obraz Św. św. Piotr i Paweł, karta ewid., oprac. Z. Wojtasik, 1993 r.

Obraz Św. Stanisław Biskup, karta ewid., oprac. C. Ostas, 1986 r.

Obraz Michał Archanioł, karta ewid., oprac. C. Ostas, 1986 r.

Obraz Św. Franciszek, karta ewid., oprac. C. Ostas, 1986 r.

Polichromia Wniebowzięcie Marii, karta ewid., oprac. C. Ostas, 1986 r.

Archiwum Państwowe w Kielcach

Wojewódzki Konserwator Zabytków II, sygn. 265.

Archiwum Parafialne w Rembieszycach

Dokumentacja prac konserwatorskich przy ołtarzu głównym w kościele parafialnym w Rembieszycach, oprac. B. Kuś, sierpień 2015 r., b.p.

⁴⁴ Z. Michalczyk, *op. cit.*, t. 1, s. 52.

OPRACOWANIA

- Adamczyk A., Wróbel T., *Kościoty drewniane w województwie świętokrzyskim*, Kielce 2010.
- Artymiak A., *Mieszkańcy miasta Jędrzejowa w świetle najstarszej księgi metrykalnej (1743–1752)*, Jędrzejów 1947.
- Bocheński Z., *Obrazy Giambattisty Pittoniego w kościele N.P. Marii w Krakowie*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 1934, R. 6, s. 41–60.
- [Buszard L.], *Michał Stachowicz*, „Tygodnik Ilustrowany” 1860, nr 28, s. 241–242.
- Dobrzycki J., *Michał Stachowicz*, Kraków 1925.
- Grabowski A., *Michał Stachowicz i jego prace*, „Czas” 1866, nr 167, s. 1.
- Grabowski A., *Wspomnienia Ambrożego Grabowskiego*, t. 2, wyd. S. Estreicher, Kraków 1909, s. 130–140.
- Grzeszczuk M.W., *Stachowicz Stanisław*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 41, Warszawa–Kraków 2002, s. 331–332.
- Hadamik C., Kalina D., Traczyński E., *Miasto i gmina Małogoszcz*, seria „Dzieje i zabytki małych ojczyzn”, red. R. Mirowski, Kielce 2006.
- Karkocha M., *Parafia Rembieszyce 1438–2012. Studium z dziejów społeczności lokalnej*, Łódź 2013.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3: *Województwo kieleckie*, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff, z. 3: *Powiat jędrzejowski*, oprac. T. Przypkowski, Warszawa 1957.
- Michalczyk Z., *Michał Stachowicz (1768–1825). Krakowski malarz między barokiem a romantyzmem*, t. 1–2, Warszawa 2011.
- Nowobilski J.A., *Mecenat artystyczny Jana Pawła Woronicza w Krakowie*, Kraków 2002.
- Radwan D., *Stachowicz Michał Franciszek*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 41, Warszawa–Kraków 2002, s. 327–331.
- Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 2, Warszawa 1851; t. 3, Warszawa 1857.
- Schugt E., *Kilka słów o Michale Stachowiczu*, „Dwutygodnik literacki” [Kraków] 1845, t. 2, s. 67–80.

SUMMARY**The paintings of Michał Stachowicz in the parish church of Rembieszyce**

The subject of presented study are paintings of Michał Stachowicz (1768–1825) preserved in the parish church of Rembieszyce, a small village located in Świętokrzyskie Voivodeship about 5 km from Małogoszcz. These works have not been a subject of the deep professional analysis so far. Stachowicz was a many-sided artist. He practiced oil painting, watercolors, gouaches and graphics, created wall decorations, drew geographic and strategic maps. He was also an illustrator of manuscripts and books. At the beginning of his activity he painted mainly religious compositions ordered by the church authorities of the Diocese of Krakow

and private clients. According to the findings of the authors, Michał Stachowicz, commissioned by Franciszek Sariusz Wolski around 1805 embellished the parish church in Rembieszycze with painted decorations, which consisted of the polychrome of walls, monochrome of altars, seven altar paintings, as well as the plafonds in the nave and the chancel. It is the only known example of so complex decoration of the temple made by this artist. From among mentioned above works of the artist from Krakow survived to our times six altar paintings and composition on the ceiling of the chancel.

PIOTR O. SCHOLZ
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
w Lublinie

„POLSCY MONACHIJCZYCY” WOBEC TRADYCJI I ZJAWISK KULTUROWYCH PRZEŁOMU XIX I XX W. (UWAGI I REFLEKSJE)*

W kontekście nowej ekspozycji stałych zbiorów w Muzeum Narodowym w Warszawie, gdzie wreszcie zwycięża właściwe podejście do sztuki polskiej jako integralnej części sztuki europejskiej, warto zwrócić uwagę na działalność artystyczną polskich mistrzów pędzla związanych ze środowiskiem monachijskim, szczególnie drugiej połowy XIX w., bez względu na to, co sądzą niektórzy z polskich historyków sztuki,

* Ze względu na ograniczenie objętości prezentowanych tutaj przyczynków, jak i przemyslenia związane z posympozjalnym tomem *Ateny nad Izarą. Malarstwo monachijskie, studia i szkice* (red. E. Ptaszyńska, Suwałki 2012) mogą wchodzić tu w grę tylko rozważania będące zbiorem luźnych, lecz także krytycznych refleksji nad twórczością „polskich monachijczyków” i jej recepcji w kontekście nurtów artystycznych końca XIX i początku XX w. kultywowanych aż do pierwszej wojny światowej (syntetyczne ujęcie tego przełomu w sensie kulturoznawczym prezentuje Philipp Blom w pracy *Der taumelnde Kontinent. Europa 1900–1914*, München 2009; anglojęzyczne wydanie *The Vertigo Years: Europe 1900–1914*, London 2008, wraz z bogatą literaturą przedmiotu), dzisiaj, po 100 latach, widzianej innymi niż dotychczas oczyma (szczególnie Ch. Clark, *The Sleepwalkers: How Europe Went to War in 1914*, London 2012). Używanie terminu „szkoła monachijska”, jak to czyni Jerzy Malinowski (idem, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, s. 172 i nast.) i za nim kilku innych, zostaje tu całkowicie porzucone, jako że *de facto* takiej nie było (zob. niżej). Także zróżnicowania w ramach Królewskiej Akademii Monachijskiej były tak znaczne, iż nie podobna nawet i tu mówić o „szkole” stosującej wspólny język artystyczny (znamienne są tu uwagi niemieckiego historyka i teoretyka sztuki w jego przyczynku: H. Dilly, *Schule machen, durch eine Schule gehen, aus der Schule plaudern usw. Alltagskategorien der Kunst – und Wissenschaftsforschung*, [w:] *Von Biala nach Wien. Josef Strzygowski und die Kunstwissenschaften*, red. P.O. Scholz, M.A. Długosz, Wien 2015, s. 23–41). Twórczość „polskich monachijczyków”, których w pierwszej linii łączyła wspólnota miejsca, jakim była bawarska stolica, jest świetnie osadzona w kulturze europejskiej, pomiędzy klasycyzmem a modernizmem. Spojrzenie na nią samą wyzwolone z jakichkolwiek implikacji ideologicznych i bazujące na analizie ikonologicznohermeneutycznej pozwala na ukazanie

uważający, iż „O sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku powiedziano już niemal wszystko”¹.

Zanim jednak zastanowimy się nad istotą i znaczeniem Monachium² dla rozwoju sztuki w Polsce, warto ukazać specyfikę – ciągle jeszcze dominującego – spojrzenia na ojczystą twórczość artystyczną, które wisi jak miecz Damoklesa nad polskimi historykami sztuki³. Najczęściej idą oni bowiem drogą, którą już od XIX w. wyznaczili krytycy obozu patriotycznego, np. w stosunku do Jana Matejki, będącego paradygmatycznym przykładem jednostronnej oceny twórczości nieskalanej ponoć jakimikolwiek wpływami z zewnątrz.

Problematyce oceny J. Matejki i jego dzieła w perspektywie historycznej i filozoficznej poświęcił nieco miejsca Stanisław Czekański w swoim postmodernistycznym, nie zawsze przekonującym rekursie po historii sztuki. Zebrał on tam według siebie wystarczający materiał i literaturę przedmiotu, pozwalające mu stwierdzić, iż „Matejko jest wyłącznie nasz, rdzennie polski,

zróżnicowania dzieł poszczególnych artystów studiujących w różnych klasach monachijskich mistrzów pędzla i profesorów Akademii, hołdujących wolności i indywidualności artystycznej młodych adeptów sztuki. Tutaj jednak nie jest możliwe objęcie całości problematyki, zarówno w sensie czasowym, jak i ilościowym, dlatego tylko wybrane aspekty i artyści mogą być wycinkowo uchwyceni jako przykłady powolnej integracji polskiej sztuki okresu rozbiorowego z nurtem europejskim. Krytyczne uwagi i refleksje dotyczące pytania: dlaczego widzenie „polskich monachijczyków” jest wciąż obciążone balastem (niestety ciągle jeszcze funkcjonujących) animozji wobec kultury niemieckiej – jeśli w ogóle o takiej może być mowa – mającej *de facto* jak najmniej do czynienia z barbarzyństwem nazistowskim, wrogim własnej tradycji kulturowej, szukają ciągle właściwej odpowiedzi. Wówczas, w XIX w., osąd był inny i jak pisze m.in. Aleksander Gierymski w swoich listach: „Niemcy są może najgościnniejsi ze wszystkich narodów” (M. i A. Gierymscy, *Listy i notatki*, zebrał, ułożył i wstępem opatrzył Juliusz Starzyński, teksty do druku i komentarze oprac. H. Stępień, Wrocław i in. 1973, s. 313). Monachium – do którego wielokrotnie powracał – było miastem otwartym i kosmopolitycznym (*Handbuch Fin de Siècle*, red. S. Haupt, S.B. Würffel, Stuttgart 2008, s. 177–182).

¹ Mimo tego apodyktycznego stwierdzenia (E. Charazińska, Ł. Kossowski, *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914*, Warszawa 1996, s. 11) brakuje po dziś dzień monograficznego ujęcia tego okresu w sensie postulowanej tu porównawczej historii sztuki jako wyrazu jego niezaprzeczalnego osadzenia w kontekście europejskim.

² Odnośnie do życia kulturowego w Monachium i jego kształtu w interesującym nas okresie istnieje bogata literatura przedmiotu (zob. bibliografię w: R. Metzger, *München. Die große Zeit um 1900*, Wien 2008, s. 169 i nast.), która niestety nie jest uwzględniona w pozycji *Ateny nad Izarą...*, zawierającej tylko bibliografię Haliny Stępień (*ibidem*, s. 357 i nast.).

³ Wiesław Juszczak (*Studium wprowadzające*, [w:] M. Liczbińska, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977, s. 7–98; ponowny przedruk w: *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2008, s. 7–128) w swoich bezsprzecznie ciekawych i godnych uwagi labiryntycznych rozważaniach, na które jeszcze przyjdzie zwrócić uwagę, próbuje znaleźć *modus vivendi* między ojczyźnianą a obcą sztuką. Czy zawsze wychodzi z tego zwycięsko, jest kwestią interpretacji. Tym samym jest zadziwiającym, że ten sam tekst zostaje bez jakiegokolwiek komentarza po 30 latach ponownie publikowany, niemalże jako „klasyk”.

krakowski”⁴, co uwydatnić mają jeszcze cytowane przezeń słowa Stanisława Tarnowskiego:

[dzięki Matejce] malarstwo polskie doszło do stanowiska i w Polsce samej, i w historii sztuki. [...] Pierwszy raz okazało się oryginalnym, torowało sobie samo drogi i kierunki, tworzyło sobie rodzaje i formy, kładło w te formy charakter i duch własny do żadnego innego nie podobny [*sic!*], wybijało na nich swoją cechę odrębną⁵.

Takie widzenie polskiej sztuki jako wyraz skrajnego nacjonalizmu (czy to jest patriotyzm?), bez względu na to, że ten subiektywny i dawny pogląd miał swoje osadzenie w życiu Polaków pozbawionych politycznej samodzielności, nie daje jednak dzisiaj jakichkolwiek podstaw, aby mógł być dalej z dotychczasową intensywnością forsowany⁶. Znamienne jest w tym względzie swoiste zakłopotanie Marii Poprzęckiej, jeśli stwierdza ona:

Wśród inwektyw, jakich pod adresem Matejki padło niemało, może zastanawiać brak epitetu „akademik”. Jeśli jednak poważnie potraktować kwestię: Matejko a akademizm, okazuje się ona rzeczywiście kłopotliwa⁷.

Trudno ukryć, że krytyka sztuki operująca pojęciem akademizmu⁸ zdaje się nie odczuwać nonsensowności tego terminu, mimo że nawet jego protagonistka potwierdza to przez fakt zauważalnych sprzeczności. Wywody M. Poprzęckiej referujące stosunek J. Matejki do Monachium, gdzie mistrz krakowski spędził niecały rok, zasługiwałyby na głębsze omówienie, jako że

⁴ S. Czekański, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006, s. 261–344, 274.

⁵ S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 11, cyt. za: S. Czekański, *op. cit.*, s. 274; do tej wizji malarzawieszca nawiązuje również Maria Poprzęcka w swoich ponownie opublikowanych przyczynkach: *...i ciągle widzę te twarze...* (1992); *Matejko a akademizm* (1994); *Jak Jan Matejko malował „Kazanie Skargi”?* (1993), [w:] *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2000, s. 139–188.

⁶ Tutaj zwracają uwagę artykuły Waldemara Okonia: *Dziewiętnastowieczne style odbioru twórczości Jana Matejki* (1994); *Matejko popularny* (1993), [w:] idem, *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 1996, s. 48–69, 92–115.

⁷ M. Poprzęcka, *Pochwała...*, s. 161.

⁸ To pojęcie – wyrosłe na gruncie recepcji rosyjskiego traktowania artystów, którzy osiągnęli swój „wymarzony” status, kiedy ich mianowano „akademikami” – występuje nagminnie w polskiej literaturze przedmiotu (J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku...*, np. s. 258 i nast.) i chyba nie da się go tak łatwo wyeliminować, co świadczy o pewnej skostniałości i zaślepieniu formalnym, charakterystycznym dla krytyki sztuki lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, co dostrzegła również E. Gieysztor-Miłobędzka: eadem, *Polska historia sztuki – jej konserwatyzm i próby jego przezwyciężenia*, „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka” 2000, nr 4 (26), s. 58–77.

jest to przykład znamieny, którym można by objąć wielu innych „polskich monachijczyków”, interpretowanych przez tutejszych historyków sztuki jako przywiązanych po dziś dzień do autonomii rodzimej sztuki⁹. Jednocześnie daje się zauważyć uzależnienie rodzimej sztuki od dialogu z literaturą, i to nie tylko polską, jak stwierdza M. Poprzęcka¹⁰. Ta czołowa reprezentantka warszawskiej szkoły w swoim opisie twórczości artystycznej sięga do języka darwinistycznej ewolucji (czyżby były to reperkusje spojrzenia Antoniego Sygietyńskiego?), kiedy mówi o jej „jednoliniowym rozwojowym ciągu”, o jej „młodości”, „dojrzałości”, o jej „samoistnym bycie” czy wreszcie o „biologicznowitalistycznej aurze”¹¹, z drugiej strony zdaje się odczuwać swoistą wątpliwość wobec właściwej oceny młodego malarstwa polskiego, pisze ona:

Drugą „nowością” młodego malarstwa polskiego około 1900 roku, będącą w istocie świadectwem włączenia się w krąg europejskiej problematyki artystycznej, jest nawiązanie twórczego dialogu z tradycją antyczną¹².

Ta wypowiedź jest nieco enigmatyczna, bo nie bardzo wiadomo, co należy rozumieć pod pojęciem kręgu europejskiej problematyki artystycznej, jeżeli był on szerszy niż cała wizja akademizmu. W końcu J. Matejko pozostaje i tak fenomenem dla siebie samego, swoistym i dalekim akademizmowi, jak to uważa M. Poprzęcka¹³. Ona ma chyba wciąż przed oczyma *Czas wyobrażony*¹⁴ jako wielką metaforę twórczości Mistrza, któremu nie chodziło wszak o sztukę, lecz przede wszystkim o patriotyczne działanie. Tym samym „działanie” Matejki można by przypuszczalnie lepiej analizować z punktu

⁹ M. Poprzęcka, *Pochwała...*, s. 244. Również W. Juszcak (*Narracja i przestrzeń w malarstwie Malczewskiego. Notatki z wystawy poznańskiej (1969)*, [w:] idem, *Wędrowka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 437–470) nie widzi konieczności sięgnięcia do porównań twórczości Jacka Malczewskiego z innymi symbolistami jego czasów (np. z Giovannim Segantinim, Alfredem von Kellerem i innymi), aby wyjaśnić jego szczególną „oryginalność” (s. 459). Jest godnym zauważenia, iż w europejskich koncepcjach wygląda to inaczej – coraz częściej w międzynarodowych wystawach pojawiają się dzieła J. Malczewskiego i kolegów, por. np. *Traumlandschaften. Symbolische Malerei von Van Gogh bis Kandinsky* [katalog wystawy, Van Gogh Museum, Amsterdam, 2012; Scottish National Gallery, Edinburgh 2012; Finnish National Gallery, Helsinki 2012–13], Stuttgart 2012, s. 92 i nast. (J. Malczewski, *Im Wirbel / W tumanie*, 1893–94, s. 101; W. Weiß, *Hitzewelle / Upał*, 1898).

¹⁰ M. Poprzęcka, *Pochwała...*, s. 246 i nast.

¹¹ Eadem, *Nowa sztuka a tradycja akademicka*, [w:] *Koniec wieku...*, s. 21–27.

¹² Eadem, *Pochwała...*, s. 252.

¹³ W. Juszcak, *Studium...*, s. 41–44; M. Poprzęcka, *Matejko a akademizm...*, s. 168 i nast.

¹⁴ To tytuł rozprawy doktorskiej M. Poprzęckiej, opatrzonej podtytułem *O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku* (Warszawa 1986).

widzenia tzw. *Bildwissenschaft*¹⁵ (nauki o obrazowości) niż historii sztuki, niemogącej uciekać od oceny artystycznej i estetycznej dzieła sztuki. W przypadku Matejkowskiej subiektywnej wizualizacji historii polskiej mamy do czynienia dzisiaj z popularną „kulturą pamięci”¹⁶ (*Erinnerungskultur*), manifestowaną przez dzieła malarskie implikowane potrzebą zaangażowanej narracji o świetności narodu, który w oczach krakowskiego Mistrza zatracił coraz bardziej swoją świadomość kulturową w dobie rozbiorowej.

Tu jednocześnie należy postawić pytanie: dlaczego uważa się, że jest niemal nie do pomyślenia, by obcy historyk sztuki mógł mówić o polskiej sztuce i jej istocie? Czy stała się ona monopolem narodowym, rządzoną przez inne prawa niż te należące do uniwersalnego wyposażenia metodologicznego i teoretycznego nauk o sztuce? Przy głębszej analizie wychodzącej od przemyśleń inspirowanych semiotyką – co notabene czyni również M. Poprzęcka w swojej dysertacji – trzeba zdać sobie sprawę, że cały nurt europejskiego malarstwa historycznego, w którym powinno się widzieć również J. Matejkę, spełniał w swojej narracji funkcję późniejszego filmu. Takie zagęszczenie figur i wydarzeń, jakie panuje w dziele krakowskiego Mistrza Jana, jest chyba najbardziej uchwytne, gdy spojrzymy na nie przez okular kamery filmowej, która stale szuka w opowiadanej historii nowych zbliżeń¹⁷, a nie odzwierciedla obiektywnych wydarzeń.

Refleksje zawarte w niniejszym szkicu mają na tle Monachium ukazać silną europeizację polskich artystów i związanych z nimi literatów, bez względu na znaczenie różnorodnych wizji malarskich, którym hołdowali. Bowiem ówczesne relacje międzynarodowe obejmowały różnorakie prądy intelektualne, m.in. tzw. młodopolskie, rozumiane jako *quasi* modernistyczne

¹⁵ Obecnie coraz silniej konstituująca się dyscyplina nauk o sztuce, intensywnie dyskutowana również przez Hansa Beltinga (*Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001; *Bildfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, red. idem, München 2007), pozwala zastanowić się, do jakiego stopnia narratywne malarstwo historyczne może być inaczej niż dotychczas traktowane.

¹⁶ P.O. Scholz, *Porównawcza historia sztuki jako historia kultury*, [w:] *Perspektywy badań nad kulturą*, red. R. Kluszczyński, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2008, s. 45–64 oraz cytowana tam literatura; zob. również W. Czachur, *Dlaczego pamięć społeczna może być obiektem badań lingwistycznych?*, [w:] *Karły na ramionach olbrzymów? Kultura niemieckiego obszaru językowego w dialogu z tradycją*, t. 2, red. J. Godlewicz-Adamiec, P. Kociumbas, E. Michta, Warszawa 2016, s. 253–260, tam też wykaz istotnych tłumaczeń na język polski, s. 259 i nast.

¹⁷ W wizualizacji europejskiej aspekt narracyjny był wszechobecny, wynikał on z funkcji ikonizacji już w strukturach religijnego przekazu znanego nam od początków wszelkiej obrazowości. Dlatego też z punktu widzenia fenomenologicznego egzystuje – może nawet jako archetyp (Carl G. Jung) – w kulturze, szczególnie zachodniej, potrzeba tego, co Christian Metz nazywa *filmique* (idem, *Sprache und Film*, Frankfurt am Main, 1973, s. 50 i nast.) i co np. w średniowieczu świetnie jest uwidocznione w politykach ołtarzowych (niem. *Flügelaltäre*),

(np. teksty Stanisława Przybyszewskiego¹⁸), a były one znacznie dalej posunięte rozwojowo i mentalnie niż te, które stały się wykładnią „polskiej (a może proletariackiej?) kultury” po 1945 r.¹⁹

W zasadzie nie ma znanego i mniej znanego malarza tego okresu znad Wisły, który by nie „zahaczył” o Monachium, względnie tam nie studiował. Przy tym nie chodzi tu jedynie o znane postacie, jak Józef Brandt (1841–1915) czy Alfred Wierusz Kowalski (1849–1915)²⁰, których obrazy osiągają wciąż wysokie ceny, szczególnie w polskich domach aukcyjnych, ze względu na dalej kultywowane tradycje „konია i szabelki”, ale też o cały szereg innych artystów formułujących nowy język sztuki między naturalizmem a symbolizmem. Monachijska Akademia Sztuk Pięknych²¹ to nie tylko Carl Theodor von Piloty (1826–1886)²² i jego historyzm kontynuujący tematykę poprzednika, Wilhelma von Kaulbacha (1805–1874), wywodzącego się ze „szkoły düsseldorfskiej”²³, lecz także reprezentanci psychologizmu,

oddających koncepcję teologiczną i liturgiczną funkcjonującą aż po barok, w którym już całe wnętrze kościoła emanuje od quasi-filmowej dramatyki programowej narracji obrazowej (tutaj obszerna literatura: *Semiotik des Films*, red. F. Knilli, München 1971).

¹⁸ Znamienne są pod tym względem coraz obfitsze studia nad Młodą Polską i jej sztuką, m.in. zwraca na siebie szczególną uwagę trzeci tom *Z problematyki literatury i sztuki Młodej Polski* pt. *Młodopolska synteza sztuk* (red. H. Ratuszna, R. Sioma, Toruń 2010); również katalog (wystawa w Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2011) wydany przez Małgorzatę Omilanowską przy współpracy Tomasza Torbusa (*Tür an Tür. Polen-Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte*, Köln 2011, s. 474–479). Znacznie mniej studiów jest poświęconych „polskim monachijczykom”, np. Dariusz Konstantynów (idem, *Polnische Künstler in München*, s. 462–267, 466 i nast.) niecałe sześć stronic, stwierdzając: „Die inspirierende Wirkung Münchens auf die polnische Kunst ließ bereits gegen Ende der 1870 und in den 1880er Jahren deutlich nach. [...] Anfang des 20. Jhs. wendeten sich die jungen polnischen Künstler geschlossen und ohne zu zögern Paris zu [...]” Niniejszy werdykt w świetle źródeł i materiałów publikowanych przez H. Stępień (zob. przyp. 28) jest trudny do utrzymania, zwłaszcza że za tym stwierdzeniem brak jakiegokolwiek potwierdzającej argumentacji i przykładów (w każdym razie nie w tym katalogu)!

¹⁹ Dotychczasowe próby syntetycznego przedstawienia tego okresu są niestety niesatysfakcjonujące, jako że brak w nich spojrzenia porównawczoobiektywizującego. Obecne widzenie rzeczy wynika z zakorzenienia współczesnej polskiej historii sztuki w dawnej systematyce i myśleniu, ciągle dalekim od rewizji ówczesnych poglądów (E. Gieysztor-Miłobędzka, *Polska historia sztuki...*, s. 59 i nast.). Z całą jaskrawością uwidocznił się ten stan rzeczy w cytowanym symposium suwałkowskim, które należy tu wymienić i ocenić (zob. niżej).

²⁰ H.-P. Bühler, *Jäger, Kosaken und polnische Reiter. Josef von Brandt, Alfred von Wierusz-Kowalski, Franz Roubaud und der Münchner Polenkreis*, Hildesheim–Zürich–New York 1993, s. 95–130.

²¹ W 200. rocznicę egzystencji monachijskiej Akademii ukazał się obszerny katalog wystawowy: *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, red. N. Gerhard, W. Grasskamp, F. Matzner, München 2008, zawierający wykazy profesorów i znanych członków Akademii oraz bogatą bibliografię (s. 579–583), w której znalazły się również polskie publikacje.

²² *Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei*, red. R. Baumstark, F. Büttner [katalog wystawy], Köln 2003.

²³ *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918* [katalog wystawy, Museum Kunstpalast, Düsseldorf], t. 1–2, red. B. Baumgärtel, Petersberg 2011,

Jugendstil (Młodej Polski²⁴) i wreszcie przepełniony mistycyzmem i ezoteryką symbolizm, będący istotnym nurtem oraz – zwłaszcza dla polskich artystów – brzemieniem w skutkach refleksem postromantycznej duchowości, niekoniecznie skłonnej poddać się nowym rozwiązaniom formalnym rodzącym się we Francji. Co też nie znaczy, że niektórzy z „polskich monachijczyków” nie bywali także nad Sekwaną, jak choćby Adam Chmielewski (1845–1916), Józef Chełmoński (1849–1914), Aleksander Gierzyński (1850–1901) i Jacek Malczewski (1854–1929). Czy tym samym francuskie wpływy stały się w ich twórczości dominujące, trudno w pełni potwierdzić, wręcz przeciwnie, nie można oprzeć się wrażeniu, że ich indywidualizm był bardziej związany z tendencjami Europy Środkowej niż z eksperymentami paryskiej awangardy. Świadomość takiego podejścia do malarstwa pozwala odkryć, że to, co decydowało o wolności twórczej izarskiej metropolii, było ewenementem wobec wszystkich tzw. szkół czy kierunków ówczesnej epoki klasycznego modernizmu.

Z tej wielości adeptów pędzla i palety przybywających znad Wisły można wymienić tylko niektórych znamienitych, zdobywających w Monachium „ostrogi” swojego kunsztu. Nie można ich jednak subsumować do urojonej „szkoły monachijskiej”, jak to czyni J. Malinowski²⁵, co wynika z wielu faktów, które należałoby sobie w wielkim skrócie uświadomić²⁶. Zebrane biogramy powszechnie dostępnego *Słownika malarzy polskich*, obejmujące 372 postaci związanych z polskim malarstwem od XII w. (Guntherus), lepiej powiedziawszy – działających na ziemiach uchodzących za polskie,

zwłaszcza F. Büttner, *Historische Wahrheit und der Wahrheitsanspruch der Kunst. Düsseldorf und München in der Auseinandersetzungen um die Geschichtsmalerei im 19. Jahrhundert*, (ibidem, t. 1, s. 102–113). Niestety kompetencja D. Konstantynowa dotycząca monachijskiej Akademii i związanych z nią artystów jest problematyczna, jego wywody w „*Najpierwszy i największy mistrz Niemiec XIX wieku*” – polskie głosy o Wilhelmie Kaulbachu (w: *Ateny nad Izarą...*, s. 163–184), operujące tylko cytatami z polskiej prasy owych czasów, nie postawiły zasadniczego pytania, co chciał w swych obrazach sam W. Kaulbach ukazać, jeśli mówił on: „Der Geist Gottes in der Geschichte ist es, den ich malen wollte” (cyt. za R. Oldenbourg / E. Ruhmer, *Die Münchner Malerei im 19. Jh.*, München 1922/1983, s. 208). Wszystkie zarzuty cytowanej prasy polskiej XIX w. o niedokładności historycznych obiektów, kostiumów itp. w malarstwie W. Kaulbacha były i są wiedzą bezprzedmiotową. Tym samym bezkrytyczne i jednostronne referowanie archiwaliów (polskich) jest dalekie od historii sztuki, która pyta o osadzenie artysty w kontekście kulturowym nie tylko polskie gazety, lecz także jego samego.

²⁴ M. Wallis, *Jugendstil*, Warszawa–Drezno 1967, s. 111–151 (istnieje również polskie wydanie pt. *Secesja*).

²⁵ *Malarstwo...*, s. 172.

²⁶ W związku z łatwą dostępnością znajduje tu uwzględnienie *Słownik malarzy polskich*, t. 1: *Od średniowiecza do modernizmu* (Warszawa 1998–2000) autorstwa Anny Lewickiej-Morawskiej, Marka Machowskiego i Marii Anny Rudzkiej, na tyle wystarczający, aby uświadomić sprzężenie malarstwa polskiego z duchowością monachijskiej Akademii na przełomie XIX i XX w.

ujawniają ciągle problematyczny stosunek do omawianego okresu. Niezależnie od swoistej koncepcji słownika²⁷, obejmującego niemalże 1000 lat malarstwa (*sic!*), można stwierdzić, że sprzed XIX w. pochodzi ok. 110 artystów, ok. 120 uwzględnionych biogramów obejmuje artystów mogących być zaliczonych do „monachijczyków”²⁸. Reszta, ok. 140 artystów, była w pierwszej połowie XIX w. związana z Dreznem, Petersburgiem, Wiedniem, z Włochami, Francją i wreszcie rodzimymi instytucjami. Wśród nich znajdujemy i takich, którzy niekoniecznie w Monachium studiowali, ale tam bywali i w wielu galeriach, wystawach i koleżeńskich dyskusjach wychwytywali nowe tendencje. Nie będzie więc błędem stwierdzenie, iż *gros* polskich malarzy przełomu XIX i XX w. wyszło od praktyk i poglądów opanowanych w monachijskich pracowniach. Było ich więcej niż tych odurzonych francuskim klimatem i sekwańskimi wyobrażeniami zrodzonymi na Montmartre czy Montparnasse.

Warto przy tej obserwacji więc zapytać, dlaczego w środowisku polskiej historii sztuki za wszelką cenę podkreśla się szczególnie francuskie inspiracje, jak gdyby rzeczywiście u polskich artystów przełomu XIX i XX w. znajdowało się aż tyle wpływu modernistycznego Paryża, że trzeba go jako zasadniczy, dla niektórych niemalże jedyny, eksponować²⁹?

²⁷ Niezależnie od pytania, czy rzeczywiście było koniecznym tworzyć tom o takiej rozpiętości czasowej, notabene nieuwzględniający wszystkich aspektów malarstwa średniowiecznego, zwłaszcza warsztatów anonimowego malarstwa miniaturowego (książkowego/*Buchmalerei*), trzeba zapytać o adresata takowej publikacji. Konserwatywna postawa traktowania historii sztuki jako historii zidentyfikowanych artystów, będąca konsekwencją wysokiej oceny okresu renesansowego, jest ciągle jeszcze nieprzebrzmiała, jeśli uwzględnić fakt identyfikacji dzieł sztuki z bliżej nieznanymi tzw. mistrzami ołtarzy. Wobec istniejących bogatych europejskich tradycji leksykograficznych jest zadziwiającym, iż jeszcze dzisiaj można tak koncyptować biogramy artystów, bez jednoznacznej struktury: życie, dzieło i jego charakter, wystawy, literatura. Hasła tu prezentowane są bardzo nierówne, dowolnie uwzględniające treści, często o niejednoznacznej terminologii i klasyfikacji stylistycznej, nie mówiąc już o braku jakiejkolwiek analizy hermeneutyczno-ikonologicznej.

²⁸ Ograniczenie *Słownika* (przyp. 25) objawia fakt, że rezultaty H. Stępień, która lata całe zajmowała się „polskimi monachijczykami”, zostały nieuwzględnione. Stępień doliczyła się w swojej monografii (eadem, M. Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1914. Materiały źródłowe*, Kraków 1994, s. 27–68, 315) 613 monachijczyków, co pozwoliłoby bez problemu z jednego tomu *Słownika* zrobić dwa i tym samym lepiej zaprezentować malarstwo klasycznego modernizmu związane z Monachium.

²⁹ Na marginesie trzeba stale podkreślać, co wielu zdaje się zapominać, że Paryż drugiej połowy XIX w. traktował swoją modernistyczną awangardę nader marginalnie (zob. np. *Esprit Montmartre. Die Bohème in Paris um 1900* [katalog wystawy, Schirn Kunsthalle, Frankfurt], red. I. Pfeiffer, M. Hollein, München 2014, s. 25–37, 59–75), liczył się „Salon”, i to też dla tych tzw. odrzuconych, bo właśnie „Salon” zapewniał egzystencję. Paryż odwiedzany przez polskich mistrzów pędzla – którzy notabene także wystawiali na Salonie (m.in. J. Matejko przez 20 lat) – niekoniecznie więc prowadził ich na Montmartre czy też Montparnasse. Wracali niekiedy z bakcylem „francuskiej choroby”, ale też z różnorodną inspiracją, czasem również moder-

Paryż³⁰ był co prawda wyżej ceniony niż inne metropolie sztuki: Monachium, Berlin³¹, Wiedeń³² czy nawet Petersburg³³, ale nie należy go przeceniać w kontekście zawsze wysoce cenionych doświadczeń artystycznych Rzymu czy nawet Londynu. Z Francją związani byli przykładowo Władysław Śliwiński (1854–1918), zaprzyjaźniony z Paulem Gauguinem, Olga Boznańska (1865–1940), dłuższy czas żyjąca też w Monachium, czy wreszcie Józef Pankiewicz (1866–1940) i Józef Mehoffer (1868–1946). Sięgali oni do impresjonistycznych rozwiązań formalnych albo ku postkubistycznym konceptom, jakie reprezentowali nieco później formiści czy tzw. polscy paryżanie związani z *École de Paris*³⁴, w której było wielu Żydów pochodzących z Europy Środkowo-Wschodniej. Oni świadomie zachowywali pewne cechy indywidualności, manifestujące się w ich twórczości. Niektórzy z nich, zanim przybyli do Paryża, należeli do „monachijszczyków” i studiowali w klasie Franza von Stucka (1863–1928), np. Artur Markowicz (1872–1934) i Adolph Abram Milich (1884–1964), wynosząc wiele ze zdobyczy osiągniętych u jednego z czołowych twórców „monachijskiej secesji”³⁵, nauczyciela m.in. Wassilego Kandinsky’ego (1866–1944) i Paula Klee (1879–1940).

W tym kontekście warto byłoby się pokusić o próbę porównawczą, jakie środowiska silniej zadecydowały o kierunku polskiej sztuki: czy te, które pozostały w Paryżu, czy te, które powróciły do kraju i to nie tylko ze stolicy Francji?

Do ciekawszych przykładów z kręgu „polskich monachijszczyków” należy bezsprzecznie twórczość A. Gierymskiego (1850–1901), przez długi czas pozostającego w cieniu brata Maksymiliana³⁶. Mało tego, starano się za

nistyczną, którą trudno negować, lecz nie należy przeceniać, uwzględniając np. pobyt wielu francuskich artystów w Londynie, m.in. Claude’a Moneta w latach siedemdziesiątych XIX w., gdzie mógł się konfrontować z malarstwem Williama Turnera. Trzeba też zawsze uwzględniać fakt, że wielu z Polski do Francji wędrujących artystów zatrzymywało się w Monachium, względnie do niego powracało.

³⁰ J. Willms, *Paris. Hauptstadt Europas 1789–1919*, München 1988; K. Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München 1993.

³¹ *Die Berliner Moderne 1885–1914*, red. J. Schutte, P. Sprengel, Stuttgart 1987.

³² *Wien um 1900. Kunst und Kultur*, red. Ch. Brandstätter, Wien–München 1985; w 2005 r. ukazała się nieco zredukowana w treści monografia *Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne*, red. Ch. Brandstätter.

³³ J.E. Bowlt, *Moskau & St. Petersburg. Kunst, Leben und Kultur in Russland 1900–1920*, Wien 2008.

³⁴ J. Malinowski, *Żydowskie malarze kolonii artystycznej w Paryżu w pierwszej połowie XX w.*, [w:] *École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka* [katalog, Pałac Poznańskich, Łódź], red. Józef Grabski, Kraków 1998, s. 19–26; A. Wierzbicka, *École de Paris*, Warszawa 2004.

³⁵ J. Kennedy, *Franz von Stucks polnische Schüler an der Münchner Akademie*, [w:] *Ateny nad Izarą...*, s. 85–109.

³⁶ M. Masłowski, *Maksymilian Gierymski i jego czasy*, Warszawa 1970.

wszelką cenę podkreślać jego związek z Warszawą³⁷, mimo że, jak wiadomo, sam artysta nie widział się tam na stałe, traktował to miasto jako prowincjalne i najwyżej egzotyczne, nazywając je „Idiotenburgiem”. Ciągłe nawiązywanie do ocen mu współczesnych (Stanisław Witkiewicz, Adolf Sygietyński), bazujących na tradycjach lokalnych i krajowych, jest rozwiązaniem jednostronnym i subiektywnym. Gierymskiego należy bowiem widzieć i oceniać w kontekście malarstwa europejskiego³⁸, które nie obyło się bez zasług dla polskiego malarstwa rodzajowego i krajobrazowego. Jego tzw. *Nokturny*³⁹ to wcale nie pokłosie wpływów impresjonizmu francuskiego, lecz wynik indywidualnego przemyślenia zjawiska zacierania się szczegółów w sztucznym świetle miasta i zlewania się kolorów w sensie *Farbenlehre*⁴⁰. To była droga ku abstrakcji, jak to już odczuwał Caspar David Friedrich (1774–1840) w swoim znakomitym *Mnichu nad morzem*, powstałym w latach 1808–1810⁴¹, ku dematerializacji rzeczywistości, stającej się tylko wymiarem niekończącej się transcendencji (symbolizm!), zauważalnej również w twórczości jemu współcześnie działającego, dalekiego od

³⁷ J. Sosnowska, *W altanie*, [w:] *Ateny nad Izarą...*, s. 319–336, 325.

³⁸ P.O. Scholz, *Kritischer Zwischenruf: zur Ausstellungspraxis polnischer Kunst im europäischen Kontext*, „Kunstchronik” 2015, nr 68 (5), s. 254–260.

³⁹ Ciekawe jest porównanie z obrazem pędzla Henriego Evenepoela (1872–1899) *Noc w Paryżu* (ca. 1895), zob. *Sehnsucht nach Farbe. Moreau, Matisse & Co.* [katalog wystawy, Clemens-Sels-Museum Neuss], red. U. Husmeier-Schirlitz, Heidelberg–Berlin 2012, s. 70, 186 i nast., jak również w *Esprit Montmartre...*, s. 57. Na marginesie warto zauważyć, że przez długi czas w instrumentalizowanym zachwycie impresjonizmem i klasycznym modernizmem eliminowano jakiegokolwiek odniesienia i znaczenie Gustava Moreau (1826–1898), mimo że trudno sobie bez jego wpływu wyobrazić Henriego Matisse’a (1869–1954) czy Georges’a Rouaulta (1871–1958). W dyskursie naukowym powraca on jednak od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia do łask wielu historyków sztuki, wyzwolonych z więzi progresywnych badaczy tego okresu odrzucających znaczenie „Salonu”, por. wystawa paryska w Centre Georges Pompidou i we Fribourgu, Musée d’art et d’histoire (1992); *La correspondance Gustave Moreau / Georges Rouault*, [w:] *Rouault première période 1903–1920*, Paris 1992.

⁴⁰ Wszystko wskazuje na recepcję Goetheańskiej *Farbenlehre* (Tübingen 1810; aktualne krytyczne wydanie w: idem, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, t. 10, red. P. Schmidt, München 1989), wysoce cenionej u ówczesnych malarzy, notabene po dziś dzień nieprzyswojonej przez język polski, co o tyle jest smutne, że bez tego dzieła trudno zrozumieć wiele rozwiązań malarskich „polskich monachijszczyków” (doliczyłem się ich ok. 620 – i to są tylko ci ważniejsi; zob. też H. Stępień, M. Liczbińska, *op. cit.*). W monograficznym wykładzie „Światło w malarstwie klasycznego modernizmu” na UŁ w semestrze zimowym 2014/2015 niniejsza problematyka została szeroko potraktowana i jej pokłosie znalazło wyraz w wystąpieniu na 33. Deutscher Kunsthistorikertag w Mainz w marcu 2015 r. (*Lichtmystik in der zeitgenössischen Kunst. Zwischen Transzendenz und Mythos*, [w:] *Der Wert der Kunst. XXXIII Deutscher Kunsthistorikertag, Universität Mainz 24.–28. März 2015*, Mainz 2015, s. 108 i nast.).

⁴¹ W. Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, s. 65–81.

impresjonizmu, ale nie mniej genialnego Adolpha Menzela (1815–1905)⁴². Menzel, jak i wielu znamienitych malarzy XIX w. dużo zawdzięcza lekturze wspomnianej tu Goethowskiej *Farbenlehre*. Czytali ją nie tylko Niemcy, Polacy, lecz nawet Anglicy, np. William Turner⁴³, którzy odrzucali Newtonowską koncepcję światła i ukazali preimpresjonistyczną wizję świata kąpiącego się w zróżnicowanym świetle dnia i nocy. Czy to zjawisko należałoby zgodnie z polską nomenklaturą nazwać „lumizmem”, musi pozostać kwestią otwartą wobec faktu, że w Monachium się tą terminologią nie posługiwano!



Ryc. 25. Caspar David Friedrich, *Mnich nad morzem* (1808–1810)

Niestety z oceną *Nokturnów* A. Gieryskiego autorstwa Aleksandry Krypczyk⁴⁴ trudno się zgodzić, pisze ona:

⁴² Katalog wystaw prezentowanych w Paryżu (Musée d'Orsay 1996), w Waszyngtonie (National Gallery of Art 1996/97) i w Berlinie (Nationalgalerie im Alten Museum 1997), *Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*, Köln 1996, zawiera świetne porównawcze przykłady, zob. np. kat. nr 19, 24, 27, 43, 109; Najnowsza monografia Wernera Buscha (idem, *Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit*, München 2015) – autora biografii tego berlińskiego mistrza (*A.M. Leben und Werk*, München 2004) – nie została uwzględniona.

⁴³ M. Bockmühl, *J.M.W. Turner (1775–1851)*, Köln 1991, s. 83–88.

⁴⁴ *W objęciach nocy. Nokturn w twórczości polskich monachijczyków w drugiej połowie XIX w.*, [w:] *Ateny nad Izarą...*, s. 183–192.

Miejskie pejzaże nocne Gierymskiego są pozbawionymi jakiegokolwiek sentymentalizmu i anegdoty portretami miasta i jego mieszkańców, ujętymi w oparciu o studium natury oraz fotografię. Artysta kreuje w nich świat równie realistyczny, co zatrwajający, atakuje widza nieuchwytnym nastrojem niepokoju, samotności i pustki, charakterystycznym dla sztuki młodopolskiej⁴⁵.



Ryc. 26. Adolph von Menzel, *Hausecke bei Mondschein* (1863–1883)

Taka ocena i widzenie rzeczy zaprzecza istocie symbolizmu emanowanego w *Nokturnach*, i to nie tylko A. Gierymskiego. Dla porównania można przywołać twórczość Jamesa McNeilla Whistlera z jego licznymi nokturnami powstałymi w latach 1872–1878⁴⁶ oraz wielu innych artystów tego okresu, w którym symbolizm, zwłaszcza w Monachium, święcił swoje triumfy, jeśli tylko pomyśleć o Arnoldzie Böcklinie i jego *Wyspie umarłych*⁴⁷, kopiowanej nawet przez Henryka Siemiradzkiego, a uchodzącej za „ikonę” XIX-wiecznego symbolizmu. W zasadzie A. Krypczyk odczuwa podświadomie ów symboliczny charakter *Nokturnów* A. Gierymskiego, o czym świadczy jej dobór słów, ale przekonana o racjach polskiej historii sztuki, widzącej w tym artyście tylko „realistę”, nie może dopuścić innego rozwiązania niż

⁴⁵ *Ibidem*, s. 189; znamienne i paradoksalne jest w tym względzie stanowisko E. Charazińskiej, która pisze odnośnie do *Nokturnów* A. Gierymskiego w katalogu *Tür an Tür...: „Obwohl Gierymski in seinen Aussagen und in seiner künstlerischen Praxis von jeglicher Symbolik Abstand nahm, reihen sich seine städtischen Nachbilder gänzlich in die symbolische Richtung der Kunst des 19. Jhs ein”* (*ibidem*, s. 513). Na marginesie trudno oprzeć się uwadze, że w porównaniu z bogato wyposażonymi katalogami, będącymi często wynikiem długoletnich badań, wydawanymi poza Polską i właśnie niekoniecznie przez polskich historyków sztuki, mamy do czynienia niemalże ze smutnym dowodem, że była minister kultury i dziedzictwa narodowego niezbyt zadbała o to, aby dziedzictwo to było właściwie za granicą zaprezentowane!

⁴⁶ D.P. Curry, *James McNeill Whistler*, New York 2004, s. 185, 191, 209, 286, 294.

⁴⁷ *Traumlandschaften...*, s. 41–47.

to przez nią prezentowane. Gdyby jednak cytowana autorka wybiegła nieco w przyszłość i uwzględniła *Rynek Starego Miasta w Warszawie* z 1892 r. Józefa Pankiewicza (1866–1940) albo *Wieczorną tęsknotę* Gustawa Gwozdeckiego (1880–1935), zrozumiałaby, że bez właściwego podejścia do symbolizmu nie tylko trudno zrozumieć *Nokturny*, lecz także sztukę przełomu XIX i XX w. Niestety, jak to już wynika z wywodów W. Juszcza, polska literatura przedmiotu ma kłopot z symbolizmem, uważanym jednocześnie za modernizm, który z kolei funkcjonuje pod pojęciami *fin de siècle*, „schyłkowość”, „dekadentyzm”⁴⁸, z drugiej strony jest zjawiskiem ciężkim do zdefiniowania, ale nie może być – jak to czyni W. Juszcza – określony poprzez zdystansowanie się od ekspresjonizmu, tak jak gdyby nie było symbolicznego ekspresjonizmu (np. Edward Munch, Oskar Kokoschka, względnie W. Weiss, Konrad Krzyżanowski). To są wszystko problemy wynikające z nieczystości terminologicznej, gubiącej się w chmurach wieloznacznej „Młodej Polski”.



Ryc. 27–28. W kręgu Böcklinowskiego symbolizmu: Arnold Böcklin, *Toteninsel* (1880); Henryk Siemiradzki, *Odjazd z wyspy nocą* (1890)

Na podróżach Polaków do krajów niemieckich zaważyły wydarzenia polityczne, zwłaszcza wojna francuskopruska (1871), która wywołać miała ponoć silne animozje⁴⁹, odczuwalne nie tylko w Berlinie, lecz także w „Ate-nach nad Izarą”. Mimo to nie należy owych przesłanek uważać za decydujące i przekonujące, nie mówiąc już o tym, że nie można stawiać znaku równości pomiędzy Prusakami a Bawarczykami, czego może się we współczesnej Polsce nie rozumie. Powszechna, z dzisiejszej perspektywy oceniana postawa polityczna była daleka od ówczesnej rzeczywistości historycznej, w której kwestie praktyczne były *de facto* decydujące. Podróż z Polski do

⁴⁸ W. Juszcza, *Studium...*, s. 7 i nast.

⁴⁹ Norman Davies, *Boże igrzysko. Historia Polski*, Kraków 1999, s. 624 i nast.



Ryc. 29–31. Seria symbolicznych nokturnów w kontekście malarstwa europejskiego:
 James McNeill Whistler, *Nocturne in black and gold: the fulling rocket* (1875); Aleksander
 Gierymski, *Opera paryska w nocy* (1890–1891); Henri Evenepoel, *La nuit à Paris* (1895)



Ryc. 32–34. Seria symbolicznych nokturnów w kontekście malarstwa europejskiego:
Leon Kaufmann, *Ćma nocna* (1899); Józef Pankiewicz, *Rynek starego miasta w Warszawie*
(1892); Gustaw Gwozdecki, *Wieczorna tęsknota* (1914)

Francji przebiegała na ogół koleją warszawskowiedeńską, dalej przez Salzburg do Monachium, co trwało zresztą niewiele dłużej niż dzisiejsza jazda na tej samej trasie, jeśli nie zakładało się krótkiego pobytu w Wiedniu czy Salzburgu⁵⁰.

⁵⁰ Bezspornie nie jest tylko ciekawostką zastanowić się nad mobilnością artystów w Europie, którzy dzięki nieporównywalnej eksplozji w rozwoju sieci kolejowej w stosunkowo krótkim czasie (już w latach siedemdziesiątych–osiemdziesiątych XIX w. pociągi jeździły

Jeszcze w okresie pierwszej wojny światowej znani nam artyści niekoniecznie myśleli o tematach z nią związanych. Zmienić się to miało dopiero wobec faktu śmierci czołowych reprezentantów Blauer Reiter (Błękitnego Jeźdźca)⁵¹ w wyniku działań wojennych, a także nowej atmosfery (futuryści i Filippo T. Marinetti, 1876–1944⁵²), w której dopiero w ostatnich latach tych działań, z końcem 1916 r., zaczęła dominować ostra krytyka wojny i jej konsekwencji (dadaizm⁵³). Jednocześnie wielka wojna wyznaczyła cezurę w traktowaniu Monachium jako kuźni polskiej sztuki, co jednak było spowodowane powstaniem odrodzonego państwa polskiego i tym samym zmienioną sytuacją polityczno-kulturową.

Powróćmy jednak do końca XIX w. i formułującego się tam języka artystycznego, ujmowanego w połowie stulecia przez powstałą historię sztuki jako dyscyplinę uniwersytecką przede wszystkim w krajach niemieckojęzycznych⁵⁴. Wówczas Monachium konfrontuje nas z bogatą mozaiką różnorodnych tendencji, nazywanych niekiedy realistycznymi, ale jakże różniących się między sobą. Po jednej stronie stoi już tu wspomniany C. von Piloty, lecz także wszechstronny Hans Thoma (1839–1924)⁵⁵, jak i atmosferycznie

z szybkością 80–95 km/godz.) mogli z ziem polskich osiągać niemalże każde istotne centrum kulturowe między Petersburgiem, Warszawą, Paryżem, lecz także Monachium i południową Europą, ale należy zdać sobie sprawę z intensyfikacji wymiany kulturowej implikującej obraz tzw. *belle époque* (W. Haas, *Die Belle Epoque*, München 1967, ciągle jeszcze godna uwagi syn-teza interesującego tu nas okresu).

⁵¹ Jest koniecznym zwrócenie uwagi na religijnoezoteryczne aspekty tego stowarzyszenia (Neue Künstlervereinigung München) pod wezwaniem Błękitnego Jeźdźcy, czyli „niebiańskiego” św. Jerzego, którego wprowadził Wassily Kandinsky (P. Weiss, *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen*, [w:] *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896–1914* [katalog wystawy, Lenbachhaus, München, na bazie wcześniejszych wystaw w Guggenheim Museum, Nowy Jork i w Museum of Modern Art, San Francisco, 1982], red. A. Zweite, München 1982, s. 29–83, zwłaszcza s. 6, 30) wraz z innymi pochodzącymi z Rosji adeptami malarstwa (Marianne von Werefkin, Aleksiej Jawlensky) ze swojej rosyjskiej tradycji (zob. katalog: *Der Blaue Reiter und das neue Bild*, red. A. Hoberg, H. Friedel, München 1999).

⁵² Nie wolno zapominać, że zaangażowanie polityczne, rezultujące m.in. z zachwyty osiągnięciami cywilizacyjnymi, doprowadziło u futurystów, reprezentowanych tu przez F.T. Marinettiego i jego *Manifest*, do swoistej apoteozy wojny i odzwierciedla tę drugą, złowieszczą twarz modernizmu, hołdującą idei „nowego człowieka w nowym świecie” – stąd też fascynacja rewolucją w części awangardy artystycznej Europy. Zob. W. Haas, *Die Belle Epoque...*, s. 284; Ph. Blom, *Tumelnde Kontinent...*, s. 300 i nast.

⁵³ Ten przed 100 laty powstały w Zurychu ruch artystyczny był widomą antywojenną reakcją, która zapoczątkowała inne widzenie funkcji sztuki (*DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, red. K. Riha, J. Schäfer, Stuttgart 1994). Z bogatej literatury warto zwrócić uwagę na najnowsze artykuły w „ART. Das Kunstmagazin” 2016, nr 1: Gerhard Mack, *Tanz der Dada*, s. 21–31; wywiad z Hanne Bergius przeprowadzony przez Ralfa Schlütera, s. 32–43.

⁵⁴ Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München 1990.

⁵⁵ Hans Thoma „*Lieblingsmaler des Deutschen Volkes*” [katalog wystawy, Städel Museum, Frankfurt], red. F. Krämer, M. Hollein, Köln 2013. Ze względu na jego popularność w okresie

intymny Wilhelm Leibl (1844–1900)⁵⁶ oraz świetny kolorysta i portrecista Franz von Lenbach (1836–1904)⁵⁷, po drugiej tacy artyści jak pełny tajemniczości A. Böcklin (1827–1901)⁵⁸ i związany z tą tematyką melancholичny Hans von Marées (1837–1887)⁵⁹ albo Albert von Keller (1844–1920)⁶⁰, malarz spirytystycznych seansów, i wreszcie Gabriel von Max (1840–1915)⁶¹, który jako darwinista odkrywa małpy jako obiekt swego malarstwa. A przy tym są to tylko powszechnie znani mistrzowie, wkrótce pojawi się bowiem ich nowa generacja wraz z jej czołowymi reprezentantami, takimi jak F. von Stuck, związany jeszcze z monachijską Akademią⁶². Obok tzw. akademików działali zarówno w Secesji Monachijskiej⁶³, jak i w kręgu powstałego tu ugrupowania Blauer Reiter inni, samodzielni malarze i rzeźbiarze (w zasadzie nigdy nie pozbawieni akademickiego wykształcenia, jak w przypadku wspomnianych W. Kandinsky’ego czy P. Klee), inicjatorzy tego, co określamy klasycznym modernizmem, pełnym symbolicznych treści i głębokiej duchowości⁶⁴.

Tu narzucają się jednocześnie pytania związane z prądami duchowymi, których długi czas nie zauważano, względnie nie chciano dostrzec (szczególnie w polskiej literaturze przedmiotu). Mówienie o ezoteryce, o innej emocjonalności, związanej m.in. z szeregiem ruchów reformistycznych⁶⁵

dyktatury nazistowskiej uważało się – i niestety uważa się nadal – że nie należy się jego twórczością intensywnie zajmować, co jest świetnym przykładem politycznych wizji implikujących również i historię sztuki.

⁵⁶ *Wilhelm Leibl zum 150 Geburtstag* [katalog wystawy, Neue Pinakothek, München], red. G. Czymmek, Ch. Lenz, Heidelberg 1994.

⁵⁷ Sonja Mehl, *Franz von Lenbach in der Städtischen Galerie München*, München 1980 (z obszerną bibliografią, s. 252–265).

⁵⁸ Na uwagę zasługuje monografia Andrzeja Nowakowskiego (idem, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994), nie jako historyka sztuki, lecz literaturoznawcy zajmującego się symbolizmem. Zob. również V. Anker, *Der Schweizer Symbolismus und seine Verflechtungen mit der europäischen Kunst*, Bern 2009, s. 87–104.

⁵⁹ U. Gerlach-Laxner, *Hans von Marées. Katalog der Gemälde*, München 1980 (wraz z bibliografią, s. 236–251).

⁶⁰ G.C. Bott, N. Kirchberger, *Albert von Keller. Salons, Séances, Secession* [katalog wystawy, Kunsthhaus, Zürich], München 2009.

⁶¹ *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist* [katalog wystawy, Lenbachhaus, München], red. K. Althaus, München 2010.

⁶² J. Kennedy, *Franz von Stucks polnische Schüler an der Münchner Akademie*, [w:] *Ateny nad Izarą...*, s. 85–109.

⁶³ *The Munich Secession 1892–1914* [katalog, Museum Villa Stuck, Museum Villa Stuck], red. M. Buhrs, München 2008.

⁶⁴ To nie wynika tylko z tekstów źródłowych W. Kandinsky’ego (idem, *Gesammelte Schriften 1889–1916*, red. H. Friedel, München 2007), lecz także z postawy i przekonania całego ruchu skupionego wokół Blauer Reiter.

⁶⁵ Tutaj można zwrócić uwagę na obszerny, dwutomowy katalog: *Die Lebensformen. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, red. K. Buchholz, R. Latocha,

przełomu XIX i XX w., nie było (i chyba nie jest) zbyt popularne, mimo że w niektórych środowiskach artystycznych i intelektualnych zagadnienia te były świadomie podejmowane⁶⁶ i występowały również w kręgu warszawskim (Ferdinand Ruszczyc, Mikołaj K. Čiurlionis⁶⁷), gdzie powstały z inicjatywy m.in. Kazimierza Stabrowskiego (1869–1929), pierwszego dyrektora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1904–1909), notabene również jednego z „monachijczyków”⁶⁸, świetne przykłady polskiego ezoterycznego symbolizmu (zbieżnego z dziełami Odilona Redona, 1840–1916). Niewiele dzisiaj mówi się o tym quasi-tajemniczym malarzu polskiej sceny artystycznej, bo chyba niektórym trudno zrozumieć jego postawę duchową w kontekście inspirowanego przez niego ezoterycznego towarzystwa *Sursum corda*, nawiązującego do preferowanych przez niego europejskich tendencji (*ars sacra*), oddziaływujących jeszcze do lat trzydziestych XX w. Bez zrozumienia tego rozwijającego się od końca XIX w. nowego podejścia do wszelkiej ikoniczności (tzn. również czystego znaku ikonicznego) jako ekskulpacji psychicznych przeżyć, ale i duchowych uniesień dalekich od preferowanego przez długi czas materializmu i pozytywizmu⁶⁹. Te nowe manifestacje – często w polskiej literaturze przedmiotu określane jako dekadencje⁷⁰

H. Peckmann, K. Wolbert, Darmstadt 2001, z obszerną bibliografią obejmującą przeszło 2000 tytułów (t. 1, s. 605–623). Obecnie ze względu na dyskusje ekologiczne i ruch „zielonych” te przed przeszło 100 laty zainicjowane tendencje stały się nie tylko ciekawe, lecz także na nowo wpływowe i powoli (na gruncie polskim nazbyt wolno) też uwzględniane, bardziej, niestety, w sensie refleksyjnym niż świadomym. Odnośnie do całokształtu problematyki zob. *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890–1985*, red. M. Tuchmann, J. Freeman, Los Angeles 1988.

⁶⁶ W tym kontekście warto zwrócić uwagę na znamienne pismo S. Przybyszewskiego (idem, *Von Polens Seele / O polskiej duszy*, Jena 1917), które uświadamia emocjonalną stronę sztuki i jej upadłości.

⁶⁷ Ciekawe w tym kontekście są rozważania Magdaleny Długosz (eadem, *Wątek królewski w twórczości Mikołaja Konstantego Čiurlionisa*, [w:] „Acta Academiae Artium Vilnensis” 2012, nr 65–66 [„Conference Proceedings Vilnius 2011 – Royal Component of Lithuanian Culture: Images, Symbols, Relics”], s. 361–385) z cytowanej tam literatury.

⁶⁸ Elżbieta Charazińska pomija ten fakt w jego nocie biograficznej opublikowanej w: A. Morawińska, *Symbolizm w malarstwie polskim 1890–1914*, Warszawa 1997, s. 210.

⁶⁹ *O duchowości w sztuce* (wydanie niemieckie 1910, tłumaczenie polskie 1959), esej W. Kandynsky’ego, który znał i cenił M. Čiurlionisa, recypuje muzykę, używa jej języka i jest bliiski teozofii; zob. *Spiritual in Art...* Znaczenie muzyki również dla „polskich monachijczyków”, jak i dla sztuk plastycznych było znamienne – jeśli tylko zwrócić uwagę na kurtyny H. Siemiradzkiego (Kraków, Lwów) – ale niestety ze względu na obszerność tematyczną nie może być tu w pełni uwzględnione.

⁷⁰ Morawińska w swoim wprowadzeniu do pracy *Symbolizm w malarstwie polskim...* (s. 15) pisze: „Termin symbolizm występował w polskiej krytyce literackiej i artystycznej przełomu wieków bardzo często w połączeniu z terminem dekadentyzm i łącznie używano ich na ogół w pejoratywnym sensie. [...] termin ten w pozytywnym znaczeniu nigdy się nie upowszechnił i nie objął określonej grupy czy szkoły, a tym bardziej epoki”.

– konstytuującej się indywidualności nie obyły się bez zewnętrznych wpływów tak filozofii egzystencjalistycznej (Sören Kierkegaard, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche), nowonarodzonej psychoanalizy Freudowskiej, jak i ruchów ezoterycznych z kręgu teozofii (Helena Blavatsky) i antropozofii (Rudolf Steiner), notabene bardzo żywotnych w monachijskim środowisku artystycznym.

Monachium⁷¹ dzięki swoim zainteresowanym kulturą królom (Ludwik I, Maksymilian II, Ludwik II) urosło do rangi centrum nie tylko sztuk plastycznych, lecz także muzyki, literatury i nauki, a nawet parapsychologii (Albert von Schrenck Notzing, 1862–1929)⁷². Współdziałanie tych różnorodnych tłumaczy zbieżności i wzajemne oddziaływanie, ale także sprzeczności.

Przykładem takowej korespondencji jest inspiracja, jakiej doznał Henryk Sienkiewicz (1846–1916) wobec *Pochodni Nerona* H. Siemiradzkiego (1843–1902). Pisarz, bawiąc w Rzymie w 1879 r., odwiedził rodaka w jego wielkopańskiej willi, ten zaś pokazał mu powstające wówczas monumentalne dzieło (dzisiaj znajdujące się w Muzeum Narodowym w Krakowie)⁷³. Zaowocowało to powieścią *Quo vadis* (1896), która oczywiście partycypowała również w tradycji antycznej, w tym wypadku w przekazie Tacyta (Ann XV 38–45), będącym dla obu twórców znaczącym źródłem.

Neoklasycyzm odzwierciedla ducha owych czasów⁷⁴, dla których w polskiej literaturze przedmiotu stosowane jest określenie „akademizm” – pojęcie, jak już wyżej podkreślono, nieostre i niewiele mówiące⁷⁵, a tym samym godne porzucenia, i to nie tylko w dyskursie naukowym⁷⁶. Unaocznia nam to

⁷¹ R. Metzger, *München. Die große Zeit um 1900. Kunst, Leben und Kultur 1890–1920*, Wien 2008.

⁷² M. Dierks, *Thomas Manns Geisterbaron. Leben und Werk des Freiherrn Albert von Schrenck Notzing*, Gießen 2012, s. 177 i nast., 189–195, 242–251.

⁷³ K. Jęcki, „*Pochodnie Nerona*” Henryka Siemiradzkiego, „*Modus*” 2009, nr 8–9, s. 129–191; autor nie uznaje za konieczne zwrócić uwagę na monachijskie związki i studia H. Siemiradzkiego, bezsprzecznie ukształtowanego w Petersburgu malarza. Cytowany artykuł jest przykładem pozytywistycznego przyczynku pozbawionego głębszej refleksji, jakże typowego dla szkoły Wojciecha Bałusa, która referuje, a nie reflektuje.

⁷⁴ S. Muhr, *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, Köln 2006, s. 160 i nast.

⁷⁵ Poprzęcka (eadem, *Akademizm*, Warszawa 1989) w swojej próbie uchwycenia tego określenia jest, co prawda, świadoma związanych z tym trudności, ale z uporem mania szuka uzasadnienia dla tej bardziej jak problematycznej terminologii (s. 11–19), której w literaturze światowej *de facto* się nie używa. Jeden z nowszych słowników poświęconych naukom o sztuce – *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, red. U. Pfisterer, Stuttgart 2003 – zna tylko pojęcie „*Akademische Kunst*” (s. 8 i nast.), i to w rozumieniu historycznym, tj. obejmującym powstanie i rozwój instytucji kształcących artystów.

⁷⁶ Za tym przemawia już fakt, że M. Poprzęcka do swojej koncepcji „akademizmu” nie włączyła architektury (W. Bałus, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX w.*, Toruń 2013), co jeszcze raz podkreśla sztuczność i nieadekwatność tego pojęcia wobec wszelkich zjawisk szeroko pojętego historyzmu.

również analiza, jaką podjął Krzysztof Jęcki, omawiając *Pochodnie Nerona* (1876) H. Siemiradzkiego:

W tym wypadku dochodzą orientalne, zatem nieakademickie inklinacje malarza. Potwierdza się więc po raz kolejny teza o presecesyjnych pierwiastkach w twórczości Siemiradzkiego⁷⁷. [...] Siemiradzki, zachowując wierność akademickiej doktrynie i stosując w praktyce jej wytyczne, nie był jednocześnie zniewolony przez te zasady. W sposób umiętny starał się pogodzić je z tymi wartościami nieakademickimi, które mogą dodatkowo ubogacić wizualną stronę obrazu⁷⁸.

Dlaczego bowiem orientalne inklinacje mają być nieakademickie – w czym znaczeniu? Jeśli nawet M. Poprzęcka w swojej monografii podaje wiele przykładów na to, że jest inaczej (Jean Léon Gérôme, Rudolf Ernst, Hans Makart i inni), cała plejada malarzy była zachwycona Orientem, i to już od epoki klasycyzmu. Można więc mówić znacznie bardziej zasadnie o orientalizmie⁷⁹ niż o akademizmie jako jednym z prądów artystycznych XIX w. To spięcie i korespondencja tradycji literackich z ikonosferą malarstwa historyzującego znalazło odbicie we wszystkich komentarzach towarzyszących międzynarodowej prezentacji takiego dzieła, jakim był zajmujący 27 m kw. monument H. Siemiradzkiego⁸⁰. A jednak interpretacje alegoryczne, które również nie są obce Sienkiewiczowskiej koncepcji *Quo vadis*⁸¹, idą niekiedy zbyt daleko, aby je przyjąć jako możliwe – zwłaszcza te, które szukają analogii do wydarzeń tzw. Komuny Paryskiej⁸².

⁷⁷ Odniesienie się do J. Malinowskiego (*Malarstwo polskie XIX w.*, s. 200) ukazuje z całą jaskrawością metodę multiplikacji nieczystych pojęć, bo cóż znaczą „presecesyjne pierwiastki” wobec trudności określenia secesyjnych pierwiastków?

⁷⁸ K. Jęcki, *op. cit.*, s. 177.

⁷⁹ Tutaj zwraca na siebie uwagę katalog wystawy *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i 1. połowie XX wieku*, red. A. Kozak, T. Majda, Warszawa 2008; sam na ten temat wypowiadałem się wielokrotnie, m.in. w: *Zwischen abendländischer Imitation und morgenländischer Imagination*, [w:] *Imitatio*, red. P. von Naredi Rainer, Berlin 2001, s. 177–217.

⁸⁰ Jęcki (idem, *op. cit.*, s. 178–186) streszcza w swoim wywodzie tylko polskie komentarze, co można uznać za typową słabość polskich rozpraw, które w swojej większości unikają uwzględniania literatury obcej, a przecież wiadomym jest, iż dzieło H. Siemiradzkiego było wystawiane w wielu metropoliach europejskich (Rzymie, Monachium, Wiedniu, Berlinie, Petersburgu, Warszawie, Paryżu, Lwowie, Londynie, Poznaniu, Zurychu), przynosząc mu pokaźny zysk. W Europie uchodził on za znanego rosyjskiego malarza (E. Benezit, t. 12, *Dictionnaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris 1999, s. 1223 i nast.)

⁸¹ H. Markiewicz, *Pozytywizm*, wyd. 3, seria „Wielka Historia Literatury Polskiej”, Warszawa 1999, s. 211 (niemniej z samą oceną i koncepcją autora trudno jest zgodzić).

⁸² K. Jęcki, *op. cit.*, s. 186–189, 188 (tu zdają się pobrzmiewać nawyki interpretacyjne polskiej historii sztuki po 1945 r., gdzie wszędzie doszukiwano się rewolucyjnego ducha „spętanej klasy robotniczej”).



Ryc. 35–36. Zbieżności formalne języka wielkich symbolistów:
Jacek Malczewski, *W tumanie* (1893–1894); Giovanni Segantini, *Die bösen Mütter* (1897)

Kultura greckorzymska i związane z nią wczesne chrześcijaństwo nie przestały być motorem różnorodnych koncepcji artystycznych, bo i te symboliczne⁸³ sięgały ku mitycznym wyobrażeniom i motywom⁸⁴. Wystarczy spojrzeć na kompozycję H. Siemiradzkiego *Odjazd z wyspy nocą* (1890), aby mieć przed oczyma dobrze znane Böcklinowskie *Wyspy umarłych* (1880)⁸⁵. Böcklin namalował ich kilka; obecnie znamy ich aż pięć i wpływ tego motywu nie jest bez znaczenia dla istoty malarstwa okresu określonego mianem sztuki XIX w., co jest z kolei tylko wyrazem bezsilności wobec sensu i funkcji sztuki niedającej się zamykać w ramach stuleci czy nawet stylów⁸⁶. Böcklin ujął na swoim obrazie swoistą melancholię, odzwierciedloną już w jego (również co najmniej trzykrotnie uchwyconym) motywie *Willi nad brzegiem morza* (1878), której wyraz zbliża się do kwintesencji *Wyspy umarłych*, symbolizującej „śmierć jako tylko sen”. Za tą wizją kryje się sztuka jako nowa religia wyznawana przez wielu symbolistów.

Do tego uniwersalnego repertuaru, gdzie nie brak było i Williama Shakespeare’a (o czym przekonuje choćby monumentalna kompozycja A. Gierymskiego⁸⁷, zafascynowanego *Kupcem z Wenecji*, będącym tematem

⁸³ Jednym z najważniejszych fenomenów sztuki XIX w. był rozwinięty symbolizm (Hans H. Hofstätter), którego wymiar nie był w ogóle „akademicki”, lecz istotny, jeśli chodzi o przekaz treści – „czytanych” metodą ikonologicznohermeneutyczną (P.O. Scholz, *Das ikonische Zeichen als Ausdruck der göttlichen Realität in einer religiösen Gemeinschaft*, „Lingustica Biblica” 1982, s. 51, s. 37–77; O. Bätschmann, *Anleitung zur Interpretation. Kunstgeschichtliche Hermeneutik*, [w:] H. Belting i in., *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2008, s. 199–228), próbującą uwzględnić zamiar artysty w formalnym i ideowym znaczeniu. Niestety odnoszę wrażenie, iż symbolizm, który był przedmiotem mego wykładu monograficznego na UŁ w semestrze zimowym 2015/2016, stanowi ciągle poważny problem dla pozytywistycznie zorientowanej polskiej historii sztuki.

⁸⁴ Klasycznym i wpływowym przykładem pozostaje G. Moreau, nauczyciel niemalże wszystkich francuskich impresjonistów! To kolejny dowód na to, jak trudno jest pracować z pojęciem „akademizm”.

⁸⁵ F. Zelger, *Arnold Böcklin. Die Toteninsel. Selbstheroisierung und Abgesang der abendländischen Kultur (Kunststück)*, Frankfurt am Main 1991; V. Anker, *Der Schweizer Symbolismus...*, s. 87 i nast., s. 97 i nast.

⁸⁶ Od co najmniej 50 lat zmieniło się nastawienie europejskiej historii sztuki do twórczości artystycznej XIX w. (W. Hofmann, *Das irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, München 1960 i omówienie tej pozycji przeze mnie w: *Hauptwerke der Kunstgeschichtsschreibung*, red. P. von Naredi-Rainer, Stuttgart 2010, s. 220–223); istnieje też wystarczająco dużo przesłanek do nowej oceny tego okresu również w Polsce. Jak słusznie podkreśla Klaus Lankeith (idem, *Revolution und Restauration 1785–1855*, Köln 1988, s. 7–31), nic nie zaczyna się zgodnie z kalendarzem i tym samym klasyfikacje epok implikowane stuleciami również nie mają swego uzasadnienia, podobnie jak określenie „akademizm”. Tym samym postulowana przeze mnie od lat fenomenologia sztuki ma tu przypuszczalnie jedyną rację bytu jako przekonywujący klasyfikator.

⁸⁷ Ciekawostką jest, że również Maurycy Gottlieb podejmuje w Monachium (1876) ten sam temat jako pracę dyplomową na Akademii, por. H. Stępień, *Artyści...*, s. 39.

jego pracy dyplomowej u C. von Piloty’ego w 1872 r.), „polscy monachijszczy” wprowadzili też motywy polskie, szczególnie romantyczno-egzotyczne i symbolicznomistyczne⁸⁸. Nie można oprzeć się sile oddziaływania *Anhellego* (1838) Juliusza Słowackiego⁸⁹, który zainspirował nie tylko J. Malczewskiego⁹⁰, lecz także Witolda Pruszkowskiego (1846–1896)⁹¹. Była to duchowość bliska tej, jaką próbował uchwycić żyjący również w Monachium Szwajcar A. von Keller⁹² w swoich pełnych hipnotycznych uniesień, wizjonerskich obrazach, podobnych do tych pędzla F. von Stucka. Ich ślady, a może nawet inspiracje, odnajdujemy w bogatej twórczości J. Malczewskiego, silnie związanego z Secesją Wiedeńską, której był członkiem, ale i z Monachium, gdzie bywał wielokrotnie, ciesząc się tam odnoszonymi sukcesami. Znał on zatem dobrze tamtejsze tendencje, jak i konkretnie dzieła malarskie, które zaważyły na tym, czym stała się młodopolska twórczość na wielu płaszczyznach formułującego się polskiego modernizmu, zakorzenionego mocno w ogólnoeuropejskich prądach, które artyści reprezentowali też na wielu międzynarodowych wystawach.

Mimo to polscy historycy sztuki od lat pięćdziesiątych do dziewięćdziesiątych XX w., a nawet i później⁹³, odżegnywali się od jednoznacznej oceny sztuki polskiej XIX w. jako integralnego języka artystycznego

⁸⁸ Dobrym przykładem jest tutaj twórczość Adama Chmielowskiego, budującego w swoich wizjach (*Symbolizm...*, s. 37) niemalże tę samą atmosferę, jaką zdaje się przekazywać w wielu koncepcjach symbolicznych niedościgniony A. Böcklin.

⁸⁹ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka. Modernizm. Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej*, Warszawa 1909, później za nim D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997.

⁹⁰ D. Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008.

⁹¹ I. Matuszewski, *op. cit.*

⁹² G.C. Bott, N. Kirchberger, *op. cit.*

⁹³ Niestety współczesne odżegnywanie się obecnych reprezentantów polskiej historii sztuki, którzy odwołując się do powojennych ujęć materialistycznomarksistowskich, próbują negować europeizację sztuki polskiej, jest ciągle problemem spojrzeń zewnętrznych, bo nikt od czasów Jana Białostockiego (i po części Lecha Kalinowskiego) nie bardzo rozumie, co jest ideologicznym balastem, który jako taki jest (podobno) niezbyt odczuwalny (inaczej u M. Porębskiego). Wykorzystywana obecnie literatura przedmiotu z lat 1948–1990 jest przyjmowana na ogół bezkrytycznie, mało tego, wiele rzeczy traktuje się jako samo przez się zrozumiałe (i to ponoć w nowej rzeczywistości społecznej). W tym sensie kokieteria zachodnich środowisk lewicowych nie jest bez znaczenia (Horst Bredekamp i inni). Ich widzenie sztuki jest bezsprzecznie dalekie od znajomości polskich artystów i ich twórczości, ale zawiera aspekty podyktowane ideologicznymi przesłankami, które trudno podzielać, a które ciągle funkcjonują i pozostawiają piętno na interpretacji i myśleniu również w środowisku polskim. Niestety jednym z poważnych mankamentów – w ramach krytycznych uwag powinno być możliwym je poczynić – obecnego piśmiennictwa polskiej historii sztuki, szczególnie dotyczącego XIX w., jest słaba, jeśli w ogóle egzystująca znajomość języka niemieckiego (P.O. Scholz, *Deutsch als Wissenschaftssprache. Die Sprache der Geisteswissenschaften und der „Untergang des Abendlandes“. Bemerkungen und Reflexionen*, [w:] *Karły na ramionach olbrzymów? ...*, s. 227–237, zob.

podporządkowanego zarówno technicznemu nowatorstwu i nowej duchowości reflektującej przeżycia religijne, jak i gustom epoki (co było koniecznością egzystencjalną, o której chyba niektórzy krytycy nie chcą pamiętać).

W końcu nie należy zapominać, że Monachium to nie tylko polscy malarze tworzący dzieła pełne egzotyki – bo tak odbierano kresowe krajobrazy i motywy⁹⁴ – lecz także pisarze i intelektualiści, np. S. Przybyszewski (1868–1927), Waław Berent (1873–1940) czy Tadeusz Miciński (1873–1918), z których inicjatywy dotarły do Polski nowe kierunki filozoficzne (F. Nietzsche) i artystyczne, szczególnie ekspresjonizm (E. Munch) i towarzyszące mu aspekty innych rozwiązań światopoglądowych i formalnych⁹⁵.

Reasumując, trzeba podkreślić, że wbrew różnorodnym opiniom kursującym w literaturze przedmiotu temat „polskich monachijczyków” i ich recepcja na świecie oraz w Polsce długo jeszcze nie będą wyczerpane i czekają na monograficzne opracowania, niekoniecznie w sensie biografistycznym, lecz przede wszystkim pod względem hermeneutyczno-ikonologicznym.

* * *

W 1997 r. jako habilitowany nauczyciel akademicki działający na uniwersytetach w Bonn, Graz, Innsbrucku i Salzburgu zostałem zaproszony na Uniwersytet Łódzki i z inicjatywy Jubilatki włączony do kadry nowopowstałej katedry Historii Sztuki. Jest dla mnie więc – jako późniejszemu wieloletniemu kierownikowi Zakładu Porównawczej Historii Sztuki na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej (2001–2014) – wielkim zaszczytem włączyć do tej książki pamiątkowej moje subiektywne uwagi o sztuce polskiej XIX w. z pozycji komparatystycznej, widzącej twórczość artystyczną Polski na przełomie XIX i XX w. oczyma niepolskiej historii sztuki jako integralną

bibliografia), czego widowym dowodem jest tu cytowany zbiór wydany przez E. Ptaszyńską (*Ateny nad Izarą...*), nie mówiąc o wielu monografiach dotyczących „polskich monachijczyków”, kulejących z wyżej wymienionych względów, których pominięcie nie jest dobrym świadectwem tej akademickiej dyscypliny. Należy żywić nadzieję, że zapoczątkowane przez H. Stępień (1929–2008) badania spuścizny „polskich monachijczyków” będą kontynuowane w wywołanej ideologicznie atmosferze, hołdującej prawdzie w sensie Gadamerowskiej estetyki.

⁹⁴ To, co było przedmiotem malarstwa np. Józefa Brandta, w Europie Zachodniej odbierano jako egzotykę bardzo bliską orientalizmowi. Kudelska w swoim przyczynku *Pejzaż ukraiński – geografia obrazów i historia. Rekonesans* (w: *Ateny...*, s. 193–209) słusznie zwraca uwagę na tę ponętną dla Zachodu tematykę inności kulturowej objawiającej się w egzotyce i orientalizmie, który był odbierany na ziemiach polskich inaczej niż w Monachium czy nawet w Stanach Zjednoczonych, dokąd również sprzedawano dzieła monachijskich orientalizujących kolorystów polskiego pochodzenia.

⁹⁵ Podawane w nawiasach daty życia artystów mają umożliwić szybką orientację odnośnie do generacji tych, którzy zaważyli na obrazie polskiej sztuki, ucząc się jej w Mnichowie – tak Monachium nazywał S. Witkiewicz.

część sztuki europejskiej tej brzemiennej w skutkach epoki. Nie należąc do żadnej „szkoły” i będąc wyznawcą pluralizmu w naukach o sztuce – co może być niektórym obce – zaprezentowałem moje refleksje o „polskich monachijszczykach”, poświęcając je umiłowanej w dobrej sztuce Jubilatce.

BIBLIOGRAFIA

- 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München, red. N. Gerhard, W. Grasskamp, F. Matzner, München 2008.
- Akademische Kunst, [w:] *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, red. U. Pfisterer, Stuttgart 2003, s. 8 i nast.
- Anker V., *Der Schweizer Symbolismus und seine Verflechtung mit der europäischen Kunst*, Bern 2009.
- Ateny nad Izarą. Malarstwo monachijskie. *Studia i szkice*, red. E. Ptaszyńska, Suwałki 2012.
- Bałus W., *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX w.*, Toruń 2013.
- Bätschmann O., *Anleitung zur Interpretation. Kunstgeschichtliche Hermeneutik*, [w:] H. Beck i in., *Leben in München von der Jahrhundertwende bis 1933*, München 1990.
- Belting i in., *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2008, s. 199–228.
- Belting H., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.
- Bildfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, red. H. Belting, München 2007.
- Blom Ph., *Der taumelnde Kontinent. Europa 1900–1914*, München 2009 (angielskie wydanie: *The vertigo years*, London 2008).
- Bott G.C., Kirchberger N., *Albert von Keller. Salons, Séancen, Secession* [katalog wystawy, Kunsthau, Zurych], München 2009.
- Bühler H.-P., *Jäger, Kosaken und polnische Reiter. Josef von Brandt, Alfred von Wierusz-Kowalski, Franz Roubaud und der Münchner Polenkreis*, Hildesheim–Zürich–New York 1993.
- Busch W., *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003.
- Büttner F., *Historische Wahrheit und der Wahrheitsanspruch der Kunst, Düsseldorf und München in der Auseinandersetzungen um die Geschichtsmalerei im 19 Jahrhundert*, [w:] *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918* [katalog wystawy, Museum Kunstpalast, Düsseldorf], t. 1, red. B. Baumgärtel, Petersberg 2011, s. 102–113.
- Charazińska E., Kossowski Ł., *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1880–1914*, Warszawa 1996.
- Clark Ch., *The Sleepwalkers. How Europe Went to War 1914*, London 2012.
- Czachur W., *Dlaczego pamięć społeczna może być obiektem badań lingwistycznych?*, [w:] *Karły na ramionach olbrzymów? Kultura niemieckiego obszaru językowego w dialogu z tradycją*, t. 2, red. J. Godlewicz-Adamiec, P. Kociumbas, E. Michta, Warszawa 2016, s. 253–260.
- Czekalski S., *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006.

- Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918* [katalog wystawy, Museum Kunstpalast, Düsseldorf], t. 1–2, red. B. Baumgärtel, Petersburg 2011.
- Die Lebensformen. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, red. K. Buchholz, R. Latocha, H. Peckmann, K. Wolbert, Darmstadt 2001.
- Dierks M., *Thomas Manns Geisterbaron. Leben und Werk des Freiherrn Albert von Schrenck-Notzing*, Gießen 2012.
- Dilly H., *Schule machen, durch eine Schule gehen, aus der Schule plaudern usw. Alltagskategorien der Kunst – und Wissenschaftsforschung*, [w:] *Von Biala nach Wien. Josef Strzygowski und die Kunstwissenschaften*, red. P.O. Scholz, M.A. Długosz, Wien 2015, s. 23–41.
- Długosz M., *Wątek królewski w twórczości Mikołaja Konstantego Čiurlionisa*, „Acta Academiae Artium Vilnensis” 2012, nr 65–66, s. 361–385.
- Esprit Montmartre. Die Bohème in Paris um 1900* [katalog wystawy, Schirn Kunsthalle, Frankfurt], red. I. Pfeiffer, M. Hollein, München 2014.
- Gasser M., *München um 1900*, München 1981.
- Gierymscy M. i A., *Listy i notatki*, zebrał, ułożył i wstępem opatrzył Juliusz Starzyński, teksty do druku i komentarze oprac. H. Stępień, Wrocław i in. 1973.
- Gieysztor-Miłobędzka E., *Polska historia sztuki – jej konserwatyzm i próby jego przezwyciężenia*, „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka” 2000, nr 4 (26), s. 58–77.
- Goethe J.W., *Farbenlehre*, Tübingen 1810 (aktualne wydanie w: idem, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, t. 10, red. P. Schmidt, München 1989).
- Handbuch Fin de Siècle*, red. S. Haupt, S.B. Würffel, Stuttgart 2008.
- Hofmann W., *Das irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, München 1960.
- Jęcki K., *Pochodnie Nerona Henryka Semiradzkiego*, „Modus” 2009, nr 8–9, s. 129–191.
- Juszczak W., *Narracja i przestrzeń w malarstwie Malczewskiego. Notatki z wystawy poznańskiej (1969)*, [w:] W. Juszczak, *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 437–470.
- Kennedy J., *Franz von Stucks polnische Schüler an der Münchner Akademie*, [w:] *Atenynad Izarą. Malarstwo monachijskie. Studia i szkice*, red. E. Ptaszyńska, Suwałki 2012, s. 85–109.
- Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914*, red. E. Charazińska, Ł. Kossowski, Warszawa 1996.
- Konstantynów D., *Polnische Künstler in München*, [w:] *Tür an Tür. Polen – Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte* [katalog wystawy, Martin-Gropius-Bau, Berlin], red. M. Omiłanowska przy współpracy T. Torbusa, Köln 2011, s. 462–467.
- Kudelska D., *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008.
- Kudelska D., *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997.
- Lankheit K., *Revolution und Restauration 1785–1855*, Köln 1988, s. 7–31.
- Lewicka-Morawska A., Machowski M., Rudzka A.M., *Słownik malarzy polskich, t. 1: Od średniowiecza do modernizmu*, Warszawa 1998–2000.
- Malinowski J., *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003.
- Malinowski J., *Żydowskie malarze kolonii artystycznej w Paryżu w pierwszej połowie XX w.*, [w:] *École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka* [katalog, Pałac Poznańskich, Łódź], red. Józef Grabski, Kraków 1998, s. 19–26.
- Markiewicz H., *Pożytywizm*, Warszawa 1999.
- Masłowski M., *Maksymilian Gierymski i jego czasy*, Warszawa 1970.

- Matuszewski I., *Słowacki i nowa sztuka. Modernizm. Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej*, Warszawa 1909.
- Metz Ch., *Sprache und Film*, Frankfurt am Main 1973.
- Metzger R., *München. Die große Zeit um 1900. Kunst, Leben & Kultur 1890–1920*, Wien 2008.
- Morawińska A., *Symbolizm w malarstwie polskim 1890–1914*, Warszawa 1997.
- Muhr S., *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, Köln 2006.
- Okoń W., *Dziewiętnastowieczne style odbioru twórczości Jana Matejki* (1994), [w:] W. Okoń, *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 1996, s. 48–69.
- Okoń W., *Matejko popularny* (1993), [w:] W. Okoń, *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 1996, s. 92–115.
- Okoń W., *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 1996.
- Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i 1. połowie XX wieku* [katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Warszawa], red. A. Kozak, T. Majda, Warszawa 2008.
- Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei* [katalog wystawy, München], red. R. Baumstark, F. Büttner, Köln 2003.
- Poprzęcka M., *Akademizm*, Warszawa 1989.
- Poprzęcka M., *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.
- Poprzęcka M., *Nowa sztuka a tradycja akademicka*, [w:] *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914*, red. E. Charazińska, Ł. Kossowski, Warszawa 1996, s. 21–27.
- Poprzęcka M., *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2000.
- Scholz P.O., *Das ikonische Zeichen als Ausdruck der göttlichen Realität in einer religiösen Gemeinschaft*, „*Lingustica Biblica*” 1982, nr 51, s. 370–377.
- Hauptwerke der Kunstgeschichtsschreibung*, red. P. von Naredi-Rainer, Stuttgart 2010, s. 220–223.
- Scholz P.O., *Kritischer Zwischenruf: zur Ausstellungspraxis polnischer Kunst im europäischen Kontext*, „*Kunstchronik*” 2015, nr 68 (5), s. 254–260.
- Scholz P.O., *Zwischen abendländischer Imitation und morgenländischer Imagination*, [w:] *Imitatio*, red. P. von Naredi-Rainer, Berlin 2001, s. 177–217.
- Sehnsucht nach Farbe. Moreau, Matisse & Co.* [katalog wystawy, Clemens-Sels-Museum Neuss, 2013], red. U. Husmeier-Schirlitz, Heidelberg–Berlin 2012.
- Semiotik des Films*, red. F. Knilli, München 1971.
- Sosnowska J., *W altanie*, [w:] *Ateny nad Izarą. Malarstwo monachijskie. Studia i szkice*, red. E. Ptaszyńska, Suwałki 2012, s. 319–336.
- Stępień H., Liczbińska M., *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1914. Materiały źródłowe*, Kraków 1994.
- Stierle K., *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München 1993.
- Die Berliner Moderne 1885–1914*, red. J. Schutte, P. Sprengel, Stuttgart 1987.
- Tarnowski S., *Matejko*, Kraków 1897.
- Traumlandschaften. Symbolische Malerei von Van Gogh bis Kandinsky* [katalog wystawy, Van Gogh Museum, Amsterdam, 2012; Scottish National Gallery, Edinburgh, 2012; Finnish National Gallery, Helsinki, 2012–13], Stuttgart 2012.

The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890–1985, red. M. Tuchmann, J. Freeman, Los Angeles 1988.

Tür an Tür. Polen–Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte [katalog wystawy, Martin-Gropius-Bau, Berlin], red. M. Omilanowska przy współpracy T. Torbusa, Köln 2011.

Wien um 1900. Kunst und Kultur, red. Ch. Brandstätter, Wien–München 1985.

Wierzbicka A., *École de Paris*, Warszawa 2004.

Willms J., *Paris. Hauptstadt Europas 1789–1919*, München 1988.

Zelger F., *Arnold Böcklin. Die Toteninsel. Selbsttheroisierung und Abgesang der abendländischen Kultur (Kunststück)*, Frankfurt am Main 1991.

SUMMARY

Polish artists living in Munich known also as the “Munich Artists” – in the face of tradition and cultural phenomena of the 19th and 20th century. Some remarks and reflections

The aim of this article is to present the existence and great significance of some of the most prominent Polish artists studying at the Munich Academy of Arts, in private art schools in Munich, and in the Munich Art Society between 1828 and the beginning of World War I in 1914. Most notable among these “Munich Artists” were: Józef Brandt (1841–1915), Alfred WieruszKowalski (1849–1915), Adam Chmielowski (1845–1916), Józef Chełmoński (1849–1914), Aleksander Gierymski (1850–1901), Jacek Malczewski (1854–1929) and Olga Boznańska (1865–1940). Starting from the 1870^s onwards they were undoubtedly the largest national group amongst foreign artists living in Munich – to such an extent that art critics often described them simply as the “Polish Colony” in Munich. Practically all of them remained conscious of their Polish nationality and continued to have close links with their mother country of Poland. Some of these artists decided to stay for the rest of their lives in Germany and during their lifetime they became highly respected members of the Munich School of Art. If we take under consideration all of the Polish artists who worked and lived in Munich during this time we can say that approximately 120 Polish painters were involved in various Munich art circles. Their joint creative output is truly astounding, diverse and multi-layered and for some unknown reason still waiting for a comprehensive monographic synthesis.

ŁUKASZ GRZEJSZCZAK
Politechnika Łódzka

W ATELIER ARTYSTY PRACOWNIE MALARZY ŁÓDZKICH 1890-1939

Atelier [...]. W swym wnętrzu mieści kompletne urządzenie niezbędne do oświetlenia wielkiego arcydzieła, podnoszenia go w górę oraz przetaczania na wystawę i z wystawy. Ozdobienie pracowni zdradza niepokorny i pełen konwencjonalizmu entuzjazm. [...] Są tu skrawki jedwabnego adamaszku, wytargowane w rzymskich antykwariatach, rozmaite „tematy” do wykorzystania w przyszłości lub ledwie zaznaczone szkice ornamentów rzucone w nieoczekiwanych miejscach na panneaux. Są tu dalej: odlew rzeźby Fidiasza, fotografatura obrazu Milleta, kościotrup i jakiś manekin. W rogu pracowni spostrzec można parę wyhaftowanych pantofli rannych, a na gzymsie kominka fajki i tytoń. Właściciel pracowni, dla którego te przedmioty mają swą egzystencję, pracuje w pocie czoła, ceniąc sobie wysoko ciszę i samotność otoczenia, przy tym dobrze nań wpływa także i świadomość przynależności do cyganerii [...].

Ten malowniczy, utrzymany w postromantycznej aurze opis warsztatu i atelier pióra Charlesa R. Ashbeego będący fragmentem tekstu *Sztuka zdobnicza a warsztat* z 1889 r.¹, choć niepozbawiony pewnej nuty auto-kreacji, znakomicie oddaje atmosferę pracowni artysty XIX i początku XX w., stanowiąc jednocześnie punkt wyjścia dla rozważań nad pracowniami łódzkich twórców.

Pracownia artysty, mimo że jest ważną częścią procesu twórczego w XIX i na początku XX stulecia, nie została dotychczas w pełni doceniona przez historię sztuki. Prowadzone w ostatnich latach badania poświęcone problematyce pracowni, jej funkcji i otoczeniu, które zaowocowały publikacjami, odczytami, ekspozycjami czy sesjami naukowymi², uświadomiły nam

¹ Ch.R. Ashbee, *Sztuka zdobnicza a warsztat. Warsztat i atelier*, cyt. za: E. Grabska, *Moderności o sztuce*, Warszawa 1971, s. 474.

² Wśród podstawowych prac przywołać należy: *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość. Materiały z konferencji Instytutu Historii Sztuki UW oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie 25–26 kwietnia 2002 roku*, red. A. Pieńkos. Warszawa 2002;

jednak, że bliższe spojrzenie na pracownię pomaga analizować problematykę tworzenia i poszerza kontekst tej analizy o aspekty związane z osobowością i wizerunkiem samego twórcy. Dlatego też warto podjąć tu próbę przyjrzenia się w świetle obecnych badań pracowniom łódzkich artystów, które z różnych przyczyn nie stanowiły dotychczas spektrum zainteresowania środowiska naukowego³. Musimy zdawać sobie jednak sprawę, że ukazujący się przed nami obraz z uwagi na skromny materiał faktograficzny, zawarty w nielicznych przekazach pisanych czy ikonograficznych, będzie niekompletny i nie w pełni dokładny, mimo to warto podjąć pionierski trud dokonania pewnej rekonstrukcji.

Wprowadzenie na wstępie ogólnej typologii pracowni, ukazującej ją z punktu widzenia społecznej historii sztuki, pozwoli odpowiedzieć na pytanie: jak w świetle źródeł przedstawia się nasza wiedza o wyglądzie, funkcjach czy też „życiu wewnętrznym” pracowni łódzkich artystów przed 1939 r., a do jakiego stopnia dysponujemy jedynie uogólnieniami. Pracownia-atelier artysty stanowi przecież miejsce niezwykle, z którym wiążą się rozmaite anegdoty i legendy. W powszechnej świadomości odbiorców sztuki traktowana jest jako „miejsce tworzenia”, ale także „terytorium życia” (jeśli pełni również funkcję domu), podlegające rozmaitym sposobom kształtowania, wynikającym niekiedy z „przymusu kreacyjności”⁴.

Jednak mówiąc o kategoriach znaczeniowych zawartych w określeniu „pracownia” czy „atelier”, skupiamy się zazwyczaj na dwóch zasadniczych aspektach⁵. Pierwszy związany jest z konkretnym wnętrzem architektonicznym i jego wyposażeniem, zaś drugi skupia się na postrzeganiu pracowni jako salonu artystycznego będącego miejscem dialogów twórców, sporów ideowych, wzajemnej wymiany doświadczeń, przyjaźni, a nawet miłości.

idem, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005; *W tej pracowni zamknęłam me życie. Pracownie malarzy polskich XIX i pocz. XX wieku* [katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi], oprac. M. Ertman. Łódź 1991; *Ogień niestrzeżony. Pracownie malarzy polskich XIX i początku XX wieku* [katalog wystawy, Muzeum Sztuki, Łódź], cz. 2, oprac. M. Ertman, Łódź 1995. Dwie ostatnie publikacje stanowią katalogi wystaw w Muzeum Sztuki w Łodzi, jednak nie poświęcono w nich miejsca pracowniom łódzkich artystów.

³ Problematyce tej poświęciłem odczyt *Co wiemy o pracowniach artystów łódzkich 1886–1939?* wygłoszony w dniu 6.03.2007 r. na zebraniu naukowym Łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Wskazałem wówczas, że podstawowe informacje faktograficzne dotyczące pracowni łódzkich artystów zawierają artykuły i notatki prasowe, nieliczne fotografie funkcjonujące samodzielnie lub jako ilustracje w prasie, dzieła artystów znane z autopsji lub jedynie z archiwalnych reprodukcji.

⁴ Por. A. Pieńkos, *Dom sztuki...*, s. 12.

⁵ Podstawowe kategorie znaczeniowe pojęć „pracownia” i „atelier” por. *Słownik Języka Polskiego PWN*, t. 1–2, red. M. Szymczak, Warszawa 1984, s. 94, 906. W określeniu „pracownia” podkreśla się rolę, jaką w tym wnętrzu odgrywa jego wyposażenie, dostosowane do wykonywanej pracy, i funkcję o charakterze usługowo-produkcyjnym.

Pracownia, którą do niedawna interesowano się z uwagi na twórczość „właściwą” artysty, znajdującą odbicie w jego siedzibie bądź przez nią inspirowaną, w niektórych wypadkach staje się „samym” artystą, na co m.in. trafnie zwraca uwagę Marcin Samlicki opisujący w 1925 r. na łamach „Sztuk Pięknych” pracownię Olgi Boznańskiej⁶.

Należy jednak zauważyć, że pracownia jest przede wszystkim

nobilitowana jako miejsce artysty, jako warsztat demiurga; dzieło jest niemal *in spe* arcydziełem, bo powstaje z jego ręki w pracowni, w owym sanktuarium-laboratorium sztuki,

a w miarę wzrostu zainteresowania biografią samego twórcy zwiększa się również jej znaczenie⁷. Przyczynia się do tego aura artysty, która po okresie romantyzmu promieniuje na pracownię, „jego miejsce mityczne”, gdzie „dokonuje się »przeistoczenie«, tj. powstaje dzieło, zjawisko paralelne wobec świata nieartystycznego”⁸. Temu „przeistoczeniu” ulegają w konkretnych dziełach artystyczne utensylia, nabierające wówczas bardziej tajemniczych znaczeń niż ich codzienne, praktyczne, „pracowniane” funkcje. Gromadzone w pracowni przedmioty ze „świata rzeczywistego” służą nie tylko do odmalowania realnej rzeczywistości, lecz także „mają one wytworzyć aurę i w ten sposób pomagać w tworzeniu dzieła paralelnego”⁹.

Pracownia kumuluje więc energię, [...] dzięki temu, że [...] w pracowni spotkać się mogą ostateczności”, zarówno w sensie dosłownym, jak i duchowym, a „skłębienie się tych sił jest niekiedy tak silne, że dzieło spala się wśród artystycznych wyładowań i nie dochodzi do jego realizacji [...]”¹⁰.

Zatem pracownia staje się

miejszem powstania, rytualnego niemal odsłonięcia, przechowywania, niekiedy zniszczenia arcydzieła; jest także miejscem śmierci artysty w obliczu jego dzieł. [...] jest miejscem nagromadzenia potencjalnej energii, mogącej doprowadzić do stworzenia nowego świata, paralelnego wobec już istniejącego¹¹.

⁶ M. Samlicki, *Olga Boznańska. Sierpień 1925, „Sztuki Piękne” 1925–1926*, nr 3, s. 97–118; A. Król, *Boznańska nieznaną*, [katalog wystawy], Szczecin–Kraków 2005, s. 231–232.

⁷ A. Pieńkos, *Okropny warsztat tworzenia. O aurze pracowni artysty po romantyzmie*, [w:] *Ogień niestrzeżony...*, s. 41.

⁸ *Ibidem*, s. 40; idem, *Dom sztuki...*, s. 75.

⁹ A. Pieńkos, *Okropny warsztat tworzenia...*, s. 41.

¹⁰ *Ibidem*, s. 42; idem, *Dom sztuki...*, s. 76.

¹¹ A. Pieńkos, *Okropny warsztat tworzenia...*, s. 41.

Czynniki te sprawiają, że w XIX stuleciu pracownia i dom artysty nabierają znaczenia sanktuarium, „w którym dokonuje się komunია rzeczywistości totalnej i tej, która tworzy się w wyobraźni twórczej jednostki”¹². Dla przeciętnego odbiorcy w XIX w. atelier artysty jest bowiem miejscem, które „wygląda niepospolicie i w którym dzieje się coś niezwykłego [...]”¹³. Odbiorca postrzega je w różnej skali – od „pracowni-pałacu”, w którym żyje i tworzy artysta-ksiądz, przez skromną mansardę, po porastające pajęczynami, przerażające wnętrza, gdzie gaśnie odtrącony przez społeczeństwo twórca¹⁴. Pracownia i towarzyszące jej atrybuty związane z tworzeniem (wewnętrzny konflikt, opozycja twórcy – społeczeństwo, „opieka Muzy”, relacje z opiniotwórczą krytyką) odegrały bowiem wiodącą rolę w kształtowaniu się mitotwórczego wizerunku artysty przełomu XIX i XX w.¹⁵

Wrażliwa i podatna wyobraźnia odbiorcy sztuki, kształtowana przez krytykę artystyczną, wzorce literackie, podsycana umiejętnie przez samą cyganerię, kreuje często twórcę na bohatera, czyniąc zeń w konsekwencji „czwartego brata Prometeusza”¹⁶, utożsamianego niekiedy z wieszczem – przywódcą tworzącym „narodowe alegorie”¹⁷.

Genezy dla tak szerokiego społecznego zainteresowania artystą i jego otoczeniem należy doszukiwać się w filozoficznych i estetycznych koncepcjach romantyzmu, które – przeniesione w sferę etyczno-społeczną – zaciążyły na jego wizerunku kreowanym i rozwijanym w okresie modernizmu¹⁸.

W świadomości społecznej niczym kulturowa kalka utrwalił się obraz życia i losu twórcy, egzystującego w nędzy, odtrąconego przez społeczeństwo i umierającego w przededniu nadchodzącej sławy „po klęsce i destrukcji swego *magnum opus*”, którego metaforą jest reprodukowany w technice drzeworytu sztorcowego na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” i „Życia” rysunek węglem, kredką i pastelem autorstwa Antoniego Kamieńskiego, zatytułowany *Niedokończone dzieło*¹⁹, stanowiący dla współczesnych

¹² Por. A. Pieńkos, *Dom sztuki...*, s. 71.

¹³ Por. *ibidem*, s. 73.

¹⁴ Por. *ibidem*, s. 74, 85–125.

¹⁵ O aspektach mitotwórczych wizerunku artysty szerzej por. M. Ertman, *Czwarty brat Prometeusza. Mit o artyście*, [w:] *Ogień niestrzeżony...*, s. 13–32.

¹⁶ Por. *ibidem*, s. 15; A.Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.

¹⁷ M. Ertman, *Czwarty brat Prometeusza...*, s. 17–18; W. Okoń, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992.

¹⁸ W. Juszcak, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004, s. 7–128.

¹⁹ Szczegółowo prace analizuje J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 155–158; Na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” rysunek reprodukowano dwukrotnie w 1895 i 1902 r., zaś na łamach „Życia” w 1899 r. Por. L. Grajewski, *Bibliografia ilustracji w czasopiśmie polskim XIX i początku XX wieku (do 1918 r.)*, Warszawa 1972, s. 113, poz. 6158; M. Ertman, *Czwarty brat Prometeusza...*, s. 14; *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku* [katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Kraków], oprac. A. Król, Kraków 2000, s. 159.

artyście prowokującą do ożywionych dyskusji sensację. Pracownia jawi się jako mauzoleum „cienistej strony” twórczego procesu, na którą składają się nie tylko dylematy artysty i „ból tworzenia”, ale również tajniki technologiczne warsztatu²⁰. Trafną wydaje się tu liryczna apostrofa wiersza zatytułowanego *Artystom* pióra łódzkiego poety Aleksandra Kraśniańskiego:

Zamknęci w swych pracowniach gdzie woda w miednicy
Marznie, a palce stają się przy pędzlu sztywne
W ekstatycznej ku Pięknu grążąc się tęsknicy
Przy sztalugach obrazy tworzycie przedziwne
O nowej sztuce marząc sen dumny a wielki²¹.

Na łódzkim gruncie pracownia stanowi jednak nie tylko „miejsce tworzenia” i „terytorium życia” (pełni bowiem głównie funkcje mieszkaniowe) i śmierci, pole wewnętrznej walki artysty. Jest również salonem wystawieniczo-handlowym, w którym dokonuje się obrót dziełami sztuki, oraz pełni funkcję szkoły artystycznej (większość tego typu placówek rozpoczynała działalność w pracowniach twórców). Wynikało to początkowo z licznych trudności natury organizacyjnej, co zauważał w 1899 r. w obszernej relacji poświęconej plastyce łódzkiej korespondent „Tygodnika Ilustrowanego”, pisząc

[...] Nie ma tylko w Łodzi odpowiedniej liczby lokalów na pracownie artystyczne, jak również brak jest dobrze urządzonych przybytków sztuki [...]²².

Twórcy, chcąc promować sztukę, wiedzieli, że w Łodzi, „mieście pieniądza”, nie należy zapominać o reklamowo-handlowej funkcji pracowni, dlatego też na łamach prasy i różnego rodzaju periodyków, m.in. kalendarza „Czas” z lat 1904–1909, „Informatora Handlowo-Przemysłowego miasta Łodzi” z lat 1909–1913, „Łodzer Informations und Haus Kalender” z lat 1910–1911 i innych, pojawiają się specjalne reklamy pracowni oferujące usługi artystów lub zawierające jedynie dane adresowe. Twórcy zamieszczali zazwyczaj dane w działach: „Malarze”, „Malarstwo dekoracyjno-artystyczne”, „Malarze-artyści”, „Artyści”, gdzie wymieniani są w grupie „Zawody Wolne”, co ciekawe – obok geometrów przysięgłych, architektów i budowniczych.

Zgodnie z „modą” epoki zamieszczane w prasie przełomu XIX i XX w. relacje z pracowni artystów, a także opisy siedzib łódzkich twórców odwiedzanych przez dziennikarzy i krytyków sztuki, którzy drukowali sprawozdania z tych wizyt, choć nie pojawiały się na łamach miejscowych gazet

²⁰ Por.: *W tej pracowni zamknąłem me życie...*, s. 2.

²¹ A. Kraśniański, *Artystom*, „Tańczący Ogień” 1920, nr 1, s. 9.

²² „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 8, s. 144.

zbyt często²³, stanowią cenne źródło informacji o wyglądzie i wyposażeniu pracowni. Niekiedy bowiem sprawozdania te przybierały formę obszernych artykułów, często ilustrowanych. Wśród ich autorów wymienić można Mieczysława Guranowskiego, Hermana Heinego, Ludwika Stolarzewicza, mniejsze wzmianki prasowe pisywali zaś na łamach prowadzonych przez siebie dzienników Henryk Łubieński i Wiktor Czajewski. Można powiedzieć, że pojawienie się tego typu relacji na łamach prasy jest swoistym ukoronowaniem „sakralizacji romantycznego atelier artysty” i próbą wpisania go w zjawiska związane z kulturą masową. Odwiedziny w pracowni twórcy zyskują rangę

doświadczenia inicjacyjnego – tym bardziej takie inicjacyjne przejście progu atelier było istotne, że w XIX stuleciu zwiedzanie pracowni stało się pewnym kulturalnym obowiązkiem i nieledwie celebrowanym obyczajem,

gdyż niemal od czasów romantyzmu obowiązywała zasada: „należy, aby mieć mniej więcej kompletne wyobrażenie o artyście, jego dziełach, jego ciążotach, zwiedzić jego pracownię”, którą w 1896 r. sformalizował krytyk Henri Nocq²⁴.

Dokonując próby rekonstrukcji wyglądu wnętrza łódzkich pracowni, zauważymy, że nad przekazem malarskim znaczącą przewagę ma fotografia – jako źródło ikonograficzne – czy słowo pisane, jednak tendencja ta wydaje się typowa dla ówczesnego okresu. Fotografie (funkcjonujące samodzielnie czy też na łamach prasy jako ilustracje) stanowiące ikonografie pracowni łódzkich malarzy ujawniają rozmaite tajniki warsztatu związane z wyposażeniem. Ukazują bowiem podesty, różne rodzaje sztalug (plenerowe, atelierowe), schodki, drabinki, utensylia malarskie, ale także zbiory tkanin (polskich i pozaeuropejskich), ubiorów, mebli czy innych rekwizytów niezbędnych w codziennej pracy twórcy. Różnorodność wyposażenia wynika tu nie tylko z różnic zainteresowań i specjalizacji poszczególnych twórców, jest także wyrazem indywidualnych potrzeb i statusu artysty. Analizując materiał ilustracyjny można stwierdzić, że wiele z tych pracowni mieści się w pomieszczeniach mieszkalnych, dlatego też obok artystycznych utensyliów widzimy często sprzęty codziennego użytku.

Takie „nagromadzenie i nieład w pracowni stają się [...] oznaką twórczej atmosfery, wyróżnikiem artystyczności”²⁵. Stanowią także „bodziec emocjonalny” wytwarzający dookoła twórcy odpowiednią aurę, niezbędną do

²³ O wykorzystaniu jako źródła informacji korespondencji z wizyt w pracowniach artystów, zamieszczanych w ówczesnej prasie polskiej por. *W tej pracowni zamknęłam me życie...*, s. 5 oraz M. Ertman, *Pracownia artysty w malarstwie polskim XIX wieku. Próba uporządkowania materiału*, [w:] *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku...*, s. 49–56.

²⁴ A. Pieńkos, *Dom sztuki...*, s. 65.

²⁵ Por. A. Pieńkos, *Dom sztuki...*, s. 77.

uchwycenia w dziele napięcia, które ma przekonać odbiorcę o autentyczności ukazanego doświadczenia²⁶.

Obok fotografii źródłem ikonograficznym są dzieła twórców. Pracownia staje się bowiem tłem dla scen rodzajowych, aktów, portretów, autoportretów czy martwych natur, w których ukazane zostają zarówno realia atelier, jak i wizje satyryczne wzbogacone o „czynnik egzystencjalny”, bowiem w pracowni nie tylko powstaje dzieło, lecz także toczy się codzienne życie we wszystkich dramatycznych i zabawnych przejawach.

Chcąc przywołać wybranych twórców, którzy odsłaniają dla nas jej fragmenty, należy wymienić autorów satyrycznych rysunków: Stanisława Dobrzyńskiego, Artura Szyka, Wacława Nowinę Przybylskiego, Zygmunta Bartkiewicza (z jego niepozabawionym ironii rysunkowym *Autoportretem*²⁷ z ok. 1906 r., na którym widzimy artystę w jego skromnej paryskiej pracowni, siedzącego na prostym drewnianym stołku, w grubej pelisie z postawionym kołnierzem,



Ryc. 37. Dawid Haltrecht, *Autoportret*, 1910

z dłońmi wtulonymi w mankiety, z fajką w ustach, grzejącego się przy spirytusowej maszynie do parzenia kawy stojącej obok na zbitym z desek stole), malarzy: Abrahama Adolfa Behrmana (akty, martwe matyry), Maurycego Trębacza (m.in. martwe natury i znany z fotografii obraz z ok. 1893 r. *Mój kącik w pracowni*, na którym artysta ukazał siebie siedzącego z pędzlami w dłoni na otomanie, wpatzonego w piękną modelkę, ściany pracowni zdobią zaś: perski kobierzec, japońska jedwabna tkanina, wachlarze, pocztówki z reprodukcjami dzieł mistrzów, japońska parasolka, grupy niewielkich obrazków, będących zapewne olejnymi szkicami większych kompozycji, na stolikach w wazonach ustawione są kompozycje kwiatowe) oraz autorów konwencjonalnych autoportretów (w większości znanych obecnie z archiwalnych fotografii) prezentujących artystę wraz z utensyliami, m.in. Dawida Haltrechta, Ary Sperskiego i innych.

Interesujące wydaje się również, że w grupie znanych przedstawień niemal nie występuje pracownia artysty jako temat samodzielny. Wyjątek

²⁶ Por. idem, *Okropny warsztat tworzenia...*, s. 42–45, uwagi poczynione na temat twórczości Edvarda Muncha i Théodore'a Gericaulta.

²⁷ Praca ta pozostaje znana obecnie jedynie z reprodukcji zamieszczonej na łamach czasopisma „Świat”, Warszawa 1906, nr 7, s. 10.

mogą tu stanowić dwa znane obrazy Konstantego Mackiewicza: *W pracowni malarza* z 1934 r. (zbiory rodziny artysty, Łódź), gdzie ukazane zostało przestronne wnętrze z rozwieszonymi na ścianach płótnami, regałami z książkami, stolikiem z leżącą na nim gitarą, parawanem, fragmentem otomany, na której modelka odłożyła szal i kapelusz, a w centrum, przy sztalugach, w białym malarskim kitlu artysta uzgadnia z siedzącą tyłem do widza modelką jakieś szczegóły pozowania, oraz dopełnienie tej kompozycji – *Atelier malarza* z 1946 r.²⁸

Wśród malarskiej ikonografii pracowni zróżnicowaną formalnie „redakcją tematu” jest popularny również w twórczości wielu łódzkich artystów motyw modelki pozującej malarzowi, zawstydzonej, inicjowanej do oddania mu się, nie tylko w sensie wizualnym²⁹. Pojawiają się tu zarówno satyryczne ujęcia, jak np. rysunek zamieszczony na łamach humorystycznego kalendarza „Łodzianka” przedstawiający obszerne, bogato umeblowane atelier, w którym przy sztalugach, na tle okna, stoi malarz spoglądający na roznegliżowaną modelkę, prowadzącą z nim następujący dialog:

- Jesteś pewien, że ten obraz będzie miał powodzenie?
- Głowę za to daję.
- A czy nie mógłbyś gdzie w rogu obrazu napisać mojego adresu?³⁰

W podobnej konwencji utrzymany jest rysunek umieszczony na łamach satyrycznego pisma „Śmiech”, gdzie pozująca modelka, osłaniając nagość, stwierdza: „Mój Boże! Jak mało my potrzebujemy na sobie mieć, aby malarze mieli się w co ubrać!”³¹.

Jednak obok ujęć satyrycznych wewnątrz pracowni stanowi tło dla aktów o typowo akademickim rodowodzie. Niekiedy przybierają one konwencję malarstwa salonowego, jak w wypadku pracy *Akt na tle lustra* (zbiory prywatne) pędzla Abrahama Adolfa Behrmana³².

Jako ciekawostkę warto tu podać fakt, że godzina pracy modelki przed 1914 r. kosztowała 30 kopiejek, co skrupulatnie odnotował w swych notatkach na marginesie szkicownika znany warszawski malarz i ilustrator Emil

²⁸ Por. Ł. Grzejszczak, *Konstanty Mackiewicz. Od futuryzmu do gotyckich katedr*, [w:] *Sztuka w Łodzi (3), Sztuka obok awangardy. Materiały z sesji naukowej Sztuka łódzka obok awangardy, zorganizowanej przez Oddział Łódzki Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dn. 18–19 listopada 2004 roku*, red. Ł. Grzejszczak, M. Kuźnicki, P. Uznański i in., Łódź 2005, s. 109–122, s. 117.

²⁹ Por. A. Pieńkos, *Dom sztuki...*, s. 66.

³⁰ „Łodzianka. Kalendarz humorystyczny”, Łódź 1910, s. nlb. 11.

³¹ „Śmiech” 1914, nr 20, s. 5.

³² Praca ta pojawiła się w 2001 r. na rynku antykwarycznym w Łodzi. Por. fotografię obrazu znajdującą się w archiwum Galerii – Domu Aukcyjnego Rynek Sztuki w Łodzi.

Lindenman, rozliczając się za pracę ze swoją stałą modelką Cecylią Zielińską, zwaną przez niego „Celiną”³³.

Trudy pozowania utrwalił w przywoływanym na wstępie wierszu A. Kraśniański³⁴, zwracając się do artystów:

[...] dręczycie swoje nagie nieszczęsne modelki
Strojąc je w różnobarwne wżdy nie ciepłe chusty [...].

Na temat środowisk społecznych, z których wywodziły się łódzkie modelki, można snuć jedynie domysły, brakowało tu bowiem osobowości, które utrwaliłyby przekaz literacki czy ustna tradycja³⁵. Malarze korzystali zapewne z usług miejscowych szwaczek, pokojówek, nianiek i bon, ale być może także kobiet wyemancypowanych, samodzielnych i niezależnych, ambitnych, idących przez życie „przebojem”, pracujących na swoje utrzymanie jako nauczycielki lub urzędniczki, ale nie stronili również od środowiska aktorek, szansonistek czy też kokot i prostytutek, bowiem „wydawały się właściwym i niedrogim modelem”.



Ryc. 38. Abraham Adolf Behrman,
Akt na tle lustra

Wśród omawianych pracowni najwcześniejsze dane źródłowe pochodzą z 1886 r. i dotyczą wspólnego atelier Antoniego Podbielskiego i Ludomira Zeydlera, mieszczącego się przy ul. Dzikiej 2 (obecnie ul. Sienkiewicza), które w założeniu malarzy miało być udostępnione pragnącym je zwiedzać miłośnikom sztuki, zaś uzyskane z tego dochody w formie dobrowolnych datków zasilająby cele dobroczynne³⁶.

W tym najwcześniejszym okresie osiedlający się w mieście twórcy otwierali pracownie nie tylko w wynajmowanych mieszkaniach, lecz także m.in. w apartamentach hotelowych, tak jak to uczynił w 1889 r. rzeźbiarz

³³ Szkicownik i notatki Emila Lindemana, w zbiorach prywatnych autora.

³⁴ Por. A. Kraśniański, *op. cit.*

³⁵ Literackie rozważania dotyczące społecznego środowiska, spośród którego rekrutowały się modelki, podjął m.in. A. Szczypiorski w eseju *Konwalia Podkowińskiego*, zamieszczonym w zbiorze: *Kumkanie żaby, krakanie wrony*, Poznań 1995, s. 256–261.

³⁶ Por. „Dziennik Łódzki” 1886, nr 78, s. 2; nr 93, s. 3.

i metaloplastyk Antoni Dowbor, który otworzył pracownię w hotelu Mantuffel przy ul. Zachodniej 45.

Od około 1893 r. reklamował swoją pracownię przy ul. Św. Benedykta (obecnie 6 Sierpnia) Włodzimierz Zamarajew. Należy jednak zauważyć, że do najmodniejszych części miasta, w których artyści otwierali pracownie należało, śródmieście z ul. Piotrkowską i jej najbliższymi okolicami. Starano się wybierać budynki nowo powstałe, o reprezentacyjnym charakterze, co podnosiło także prestiż samego artysty.

Jednym z ulubionych miejsc obieranych przez łódzkich twórców na pracownię był dom Mendla (Mieczysława) Pinkusa, wzniesiony w latach 1894–1895 według projektu słynnego architekta Dawida Landego przy ul. Spacerowej 1 (obecnie al. Kościuszki, róg ul. Zielonej)³⁷. Ta reprezentacyjna kamienica wielkomiejska o bogatej dekoracji architektonicznej o formach neobarokowych, z wysokimi dachami w typie francuskim, mieściła nie tylko mieszkania, lecz także lokale handlowe i biurowe. Swoje biuro architektoniczne miał tu także przez pewien czas jej projektant D. Lande.

Niemal od początku istnienia budynku do ok. 1905 r. znajdowała się tu pracownia Leny i Leopolda Pilichowskich, zaś od 1901 do 1907 r. tworzył tu Samuel Hirszenberg³⁸, którego mieszkanie stało się miejscem spotkań artystów, zwłaszcza pochodzenia żydowskiego. Do stałych gości S. Hirszenberga i jego żony Diny należeli, obok małżeństwa Pilichowskich, Natan Altman, Leon Hirszenberg i Henryk Glicenstein.

Seweryn Gottlieb we wspomnieniu pośmiertnym o S. Hirszenbergu tak wspomina atmosferę jego pracowni:

W pracowni [...] uderzyła mnie nieznana dotąd oryginalność, tak bardzo odbiegająca od wzorów mieszczańskich [...]. Wszędzie prosta linia i rytm przedwieczny, świeżość i dyskrekcja [...]. Nazajutrz po wesołej kolacji Leopold Pilichowski w turbanie i wschodnich szatach z włoskim tamburynem w dłoni zanucił dziko-śmieszno-hulaszczą piosenkę [...] a Leon, brat Samuela, Natan Altman i ja podtrzymywaliśmy ten piękny chaos³⁹.

W latach 1903–1906 mieli tu pracownię rzeźbiarz Antoni Szczygielski i jego żona Kazimiera Wiśniewska-Szczygielska, która prowadziła w niej szkołę artystyczną⁴⁰.

³⁷ Por. K. Stefański, *Atlas architektury dawnej Łodzi do 1939 roku*, wyd. 2, Łódź 2008, s. 52.

³⁸ *Czas. Kalendarz na rok 1904; 1905; 1906; 1907*, Łódź 1903–1906, s. 44c, s. 52, s. 260, s. 257.

³⁹ „Wschód” 1908, nr 8, s. 2–4, cytowany fragment udostępniła mi dr Irmina Michalak-Gadowska, łódzki historyk sztuki, za co składam serdeczne podziękowanie.

⁴⁰ *Czas. Kalendarz na rok 1904; 1905; 1906; 1907*, Łódź 1903–1906; s. 44c, s. 52, s. 261.

Obok nich ok. 1908 r. otworzyła atelier⁴¹ Eugenia Glanc-Bartkiewicz, mająca przy ul. Konstantynowskiej 13 w swoim rodzinnym domu drugą pracownię, gdzie mieściła się jej szkoła artystyczna. Być może wybór kamienicy M. Pinkusa był podyktowany jej korzystniejszą lokalizacją, mającą ułatwić zdobywanie zamówień na portrety, lub też zaważyły tu względy natury osobistej, bowiem malarka mogła swobodnie dzielić tę pracownię ze swym przyszłym mężem Zygmuntem Bartkiewiczem, z którym wówczas pozostawała w nieformalnym związku. Znamiennym jednak pozostaje fakt, że opuściła ona kamienicę przy ul. Spacerowej 1 prawdopodobnie z końcem 1911 r., czyli w okresie, kiedy została żoną Z. Bartkiewicza⁴².

Od 1909 r. wynajmował tu pracownię Franciszek Lipiec, a także Eustachy Pietkiewicz, który w 1910 r. na rok przeniósł się na ul. Cegielnianą 63 (obecnie ul. Jaracza), by powrócić na krótko dopiero w roku 1913⁴³.

Drugim modnym wśród przedstawicieli łódzkiej „kolonii Apellesowej” miejscem była kamienica Szai Goldbluma, wzniesiona w latach 1897–1898 według projektu Gustawa Landaua-Gutenterga przy ul. Piotrkowskiej 99⁴⁴. Budynek wyróżniał się efektownie i oryginalnie zestawionymi motywami neogotyckimi, takimi jak ośli łuk, łuk kotarowy czy łuk Tudorów, maszkarony, kartusze i inne. Dodatkowo „wrażenie bogactwa form potęguje asymetryczna kompozycja” fasady, w której wyodrębniono wysoki parter z dużymi witrynowymi oknami⁴⁵ przeznaczony na cele usługowo-handlowe.

Wszystko to sprawiło zapewne, że chętnie otwierali tu swe pracownie następujący malarze: Lazar Rozenberg (mający pracownię w latach 1903–1906), Bohdan Suszczański-Proskura (w latach 1904–1906), Franciszek Łubieński (od 1903 r.), który przeniósł się tu z pracowni przy ul. Cegielnianej 7 zajmowanej od 1902 r., Wacław Nowina Przybylski (w latach 1910–1913), posiadający uprzednio (w latach 1903–1906) pracownię w pasażu Szulca 6 (obecnie ul. 1 Maja)⁴⁶.

Od 1903 r. przez prawie rok miał tu również swoje atelier rzeźbiarz Stanisław Czarnowski.

Znając z archiwalnych fotografii wygląd jego późniejszej paryskiej pracowni, możemy przypuszczać, że również w jego łódzkim lokum obok typowego wyposażenia warsztatowego w postaci podestów dla modeli, cokołów,

⁴¹ *Czas. Kalendarz na rok 1909*, Łódź 1908, s. 33.

⁴² *Lodzer Informations und Haus Kalender für das Jahr 1911*, Łódź 1911, s. 169.

⁴³ *Informator handlowo-przemysłowy miasta Łodzi na rok 1910*, s. 125; *Lodzer Informations...*, s. 169.

⁴⁴ K. Stefański, *Atlas architektury...*, s. 85.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 85.

⁴⁶ Por. *Czas. Kalendarz na rok 1904; 1905; 1906; 1907; 1908*, Łódź 1903–1907, s. 44c, s. 52, s. 260, s. 257, s. 32; *Haus Kalender...*, s. 83, 169; *Informator handlowo-przemysłowy miasta Łodzi na rok 1913*, Łódź 1913, s. 218.

sztalug, stojaków na rzeźby, odlewów rzeźb, medalionów, detali sztukatorskich znalazły się orientalne meble w postaci niewielkich inkrustowanych tureckich stolików, zaś ściany dekorowała udrapowana jedwabna materia z naszywanymi aplikacjami będąca fragmentem XVII-wiecznego namiotu perskiego, nie zabrakło też polskich akcentów w postaci pasa kontuszowego czy wełnianego łowickiego samodziału oraz tak cenionych wówczas perskich kobierców. Pojawiły się również i inne utensylia, jak ozdoby końskiego rzędu czy pistolet, odzwierciedlające indywidualne zainteresowania artysty.



Ryc. 39. Paryska pracownia Stanisława Czarnowskiego, 1906

Jednak artystą mającym najdłużej pracownię w kamienicy Szai Goldbluma przy ul. Piotrkowskiej 99 był Ryszard Radwański, który osiadł tu wraz z żoną Leokadią (również malarką) w 1903 r. i pozostał aż do chwili swej śmierci w 1948 r. Radwański, zajmujący się również działalnością pedagogiczną, prowadził w pracowni szkołę artystyczną, a w okresie drugiej wojny światowej, kiedy został przez Niemców wysiedlony do suterenu w oficynie, założył tam zakład dekoratorski.

Na ul. Piotrkowskiej znajdowały się również pracownie Dawida Modensteina (w latach 1903–1912 pod nr. 45), który prowadził szkołę rysunku i malarstwa, oraz Jana Marcinkowskiego, znanego i cenionego portrecisty

i pejzażyści, osiadłego w Łodzi z początkiem 1903 r. (pod nr. 200, a w latach 1904–1911 pod nr. 220).

Poza najślynniejszą łódzką ulicą ulokowali się zaś cenieni pedagodzy prowadzący własne szkoły: Jowisz Flawiusz Szwabski (ul. Mikołajewska 22, obecnie ul. Sienkiewicza), Alicja Klotylda Nowińska (ul. Wólczańska 139), Jerzy Leman (ul. Południowa 1, obecnie ul. Rewolucji 1905 r.) oraz ceniony pejzażysta Max Haneman (początkowo ul. Konstantynowska 3, od 1910 r. pod nr. 8), który w 1916 r. przeniósł się do Zakopanego.



Ryc. 40. Otto Edwin Adalbert Mayer Elbing w pracowni, 1905

Niektórzy z łódzkich twórców mogli poszczycić się niezwykle elegancjami i z przepychem urządzonymi atelier, jak choćby Oskar Edwin Adalbert Mayer Elbing mieszkający początkowo przy ul. Orlej 19, a następnie przy ul. Widzewskiej (obecnie ul. Kilińskiego), kolejno pod nr. 122 (w latach 1902–1903) oraz 117 (w latach 1903–1906)⁴⁷. Wystawnie urządzone atelier (utrwalone na zachowanych archiwalnych fotografiach – il. 39) pełniło również funkcję otwartej pracowni, w której artysta udzielał lekcji rysunku i malarstwa.

⁴⁷ Por. J.N., *Mayer Elbing in Seine Atelier*, „Illustrierte Sonntags Beilage Handels und Industrieblatt Neue Lodzer Zeitung” 1902, nr 13, s. 97–98; *Czas. Kalendarz na rok 1905*, Łódź 1903, s. 44c.

Jego dobrze oświetlone wnętrza wypełniały liczne obrazy w kunsztownych złożonych ramach o przeładowanej dekoracji sztukatorskiej, przedstawiające sielskie pejzaże, marynistykę, sceny orientalne oraz portrety, wyposażenie stawiały zaś bogato rzeźbione neorenesansowe meble (fotele, gondolki, komoda), otomana nakryta jedwabną japońską tkaniną, na ścianach wisiały liczne wachlarze, japońska parasolka, drewniana półka, na której w wazonie umieszczono strusie pióra oraz udrapowana, wzorzysta makata z jedwabiu (perska lub turecka), nie zabrakło także typowych, dużych, atelierowych sztalug.

Jednak wyjątek w Łodzi stanowiły pracownie wybudowane i wyposażone specjalnie dla artysty. Takim atelier mógł poszczycić się Adam Strzyżymir Pruszyński, którego ojciec Erazm zamówił projekt nadbudowania pracowni nad ostatnią kondygnacją rodzinnej kamienicy przy ul. Południowej 6. Nadzorujący prace budowlane ojciec malarza zadbał o właściwy układ pomieszczeń, oświetlenie sztuczne i dzienne przez umieszczenie od północy szerokiego okna oraz wyposażenie wnętrza, tak by stworzyć synowi jak najdogodniejsze warunki do pracy⁴⁸. Z pracowni tej artysta korzystał od 1900 do ok. 1910 r.⁴⁹, zaś w okresie 1903–1904 dzielił ją z B. Suszczańskim-Proskurą. Zachowane do chwili obecnej wnętrza uległo jednak zmianom, gdyż znajduje się tam prywatne mieszkanie.

W okresie międzywojennym obszerne pracownie posiadało niewielu łódzkich malarzy. Do grupy nielicznych wyjątków należał Konrad Ende, który w przestronnej pracowni mieszczącej się przy ul. Piotrkowskiej 145, umeblowanej lekkimi, wiklinowo-bambusowymi meblami (wykonanymi zapewne w łódzkiej wytwórni Rudolfa Galla), zorganizował wystawę z okazji jubileuszu 30-lecia pracy artystycznej⁵⁰.

Równie „wzorowo urządzoną, pełną światła, obszerną” pracownię, której wnętrza utrzymane było w modnej stylistyce art déco, posiadał utalentowany portrecista A. Sperski. Mimo popularności w „kołach towarzyskich społeczeństwa łódzkiego” na miejsce codziennej pracy wybrał atelier znajdujące się w pobliskich Pabianicach przy ul. Zamkowej 2. Zachowane fotografie prasowe przedstawiają wytwornego artystę ubranego w starannie skrojony garnitur i biały kitel malarski, siedzącego w zadumie przed sztalugą, na której ustawiono obraz, z paletą i pędzlami w ręku. Nie ma tu śladu niepokoju i męki tworzenia, jaki utrwalał się przez A. Sperskiego

⁴⁸ Dane dotyczące pracowni A.S. Pruszyńskiego zawiera: List mecenasa Janusza Pruszyńskiego z Łodzi do autora z dn. 10.11.2004 r.; por. także relację ustną Janusza Pruszyńskiego spisana przez autora. Za okazaną mi pomoc i cenne informacje składam serdeczne podziękowanie.

⁴⁹ Adres pracowni artysta zaczął zamieszczać w kalendarzach i informatorach dopiero ok. 1903 r., zaś po roku 1910 dane te nie występują. Por. *Czas. Kalendarz na rok 1904*, Łódź 1903, s. 44c; *Lodzer Informations und Haus Kalendar für das Jahr 1910*, Łódź 1910, s. 83.

⁵⁰ Por. „Łódź w Ilustracji” 1933, nr 12, s. 3.

w *Autoportrecie*. Malarz stojący na neutralnym tle przed białym zagruntowanym płótnem, w rozpiętej koszuli, z dużą atelierową paletą i pędzlami w dłoniach, z pełnym napięciem, stężalnym wyrazem twarzy, pytająco spogląda na widza-odbiorcę sztuki.

Dla licznej grupy malarzy pracownia nadal stanowiła wnętrze mieszkalne lub była częścią mieszkania, a w niektórych wypadkach prowadzonej przez twórcę szkoły artystycznej. W gronie tym są m.in. Piotr Szymański, udzielający w latach trzydziestych XX w. w swym mieszkaniu przy ul. Gdańskiej 29⁵¹ lekcji rysunku i malarstwa, czy Szczepan Andrzejewski, dzielący pracownię i mieszkanie z prowadzoną szkołą artystyczną przy ul. Kilińskiego 141.

Niekiedy wnętrze pracowni stanowił jeden mieszkalny, sublokatorski pokój, tak jak w wypadku młodego Franciszka Walczowskiego, który w początkowym okresie pobytu w Łodzi wynajmował skromne lokum w jednej z willi przy ul. Zagajnikowej. Oddając jego atmosferę, Ludwik Stolarzewicz pisał:

Moc kilimów — wokół przeróżne artystyczne drobiazgi... gdzież jednak owe obrazy... szkice... witraże? Na ścianach nie widać ani jednego! [...] Niedługo trwały te wątpliwości. Oto artysta poczyną wyciągać ze wszelkich zakamarków, zza parawana, szuflad... większe i mniejsze obrazy, wydobywa całe teki szkiców. Mieszkanie jest zastawione nimi. – Prawdziwa wystawa [...]⁵².

W jeszcze skromniejszych warunkach żył i tworzył po powrocie ok. 1921 r. ze swych paryskich studiów Maurycy Mendrzycki (Maurice Mędrzycki), który zamieszkał razem ze swym ojcem blacharzem i pozostałymi członkami rodziny w nędznej suterenie przy ul. Ceglanej. Obraz tego wnętrza utrwalił w swych wspomnieniach Jechiel Jeszaja Trunk, opisując pobyt Izaaka Pereca i rzeźbiarza oraz działacza kulturalnego Bernarda Szymona Kratko w Łodzi. Trunk tak wspominał wizytę w mieszkaniu M. Mendrzyckiego:

Z okien piwnicy, wyglądających na ulicę jak rząd otwartych oczu, dochodziło nieustanne bicie młotów. Wąskie schodki prowadziły z bramy wprost do piwnicy. Zeszliśmy w dół [...] i znaleźliśmy się w warsztacie blacharza. Kilku robotników cięło blachę i waliło młotami. Starsza kobieta [...] kręciła się po piwnicy [...]. Na widok obcych stanąwszy z garnkiem w ręku, krzyknęła przez otwarte drzwi: „Mosze! Przyszli do ciebie” [Mendrzycki] zjawił się z naręczem płócien [...] poprowadził nas do okna, gdzie było jaśniej [...]. Młody malarz, milcząc, pokazywał nam swoje płótna [...]. Niedaleko od nas

⁵¹ *Księga adresowa miasta Łodzi i Województwa Łódzkiego. Rocznik 1937-1939*, Łódź 1937, s. 422.

⁵² L. Stolarzewicz, *W pracowni malarskiej Franciszka Walczowskiego*, „Łódź w Ilustracji” 1932, nr 47, s. 4.

stała mama Moszego z garnkiem w ręku. I ona rzuciła okiem na obrazy. Gdy pokazywał nam serię męskich i kobiecych aktów rysowanych z gracją i lekkością, ta prosta Żydówka potrząsnęła głową i rzekła: Oj Mosze, Mosze, i na co ci te nagie sziksy? Lepiej by ci było zostać blacharzem jak tata [...] ⁵³.

Jednak, jakby na przekór różnorodnym trudnościom, to właśnie w tych pracowniach powstawały obrazy i rzeźby, projekty polichromii, plakatów, typografii i okładek książkowych, ilustracji, teatralne scenografie, popularne na przełomie XIX i XX w. tzw. żywe obrazy, aranżacje wystaw i szereg innych realizacji, które pozwoliły przetrwać przedstawicielom „kolonii Apellesowej” w fabrycznym mieście.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA Drukowane

- Czas. Kalendarze informacyjno-adresowe z lat 1900–1914*, Łódź 1900–1913.
Księga adresowa miasta Łodzi i Województwa Łódzkiego. Rocznik 1937–1939, Łódź 1937.
Pamiętnik Szkoły Sztuk Pięknych artysty malarza Piotra Szymańskiego 1915–1916, Łódź 1915.
Przewodnik ilustrowany po Warszawie, Łodzi i okolicach fabrycznych, Warszawa 1897.
Rocznik Artystyczno-Literacki, Teatralny, Ilustrowany na rok 1899, Łódź 1899.
 Trunk J.J., *Pojln. Obrazy i wspomnienia z Łodzi*, Łódź 1997.

PRASA

- „Neue Lodzer Zeitung” 1910–1939.
 „Nowy Kurier Łódzki” 1911–1919.
 „Ognisko Rodzinne” 1899–1900.
 „Rozwój” 1898–1914.

OPRACOWANIA I ARTYKUŁY

- Grzejszczak Ł., *Konstanty Mackiewicz. Od futuryzmu do gotyckich katedr*, [w:] *Sztuka w Łodzi (3), Sztuka obok awangardy. Materiały z sesji naukowej „Sztuka łódzka obok awangardy”, zorganizowanej przez Oddział Łódzki Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dn. 18–19 listopada 2004 roku*, red. Ł. Grzejszczak, M. Kuźnicki, P. Uznański i in., Łódź 2005, s. 109–122.
 Juszczak W., *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004.
 Król A., *Boznańska nieznaną [katalog wystawy]*, Szczecin–Kraków 2005.
 Makowiecki A.Z., *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.

⁵³ J.J. Trunk, *Pojln. Obrazy i wspomnienia z Łodzi*, Łódź 1997, s. 87–88.

- Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku* [katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Kraków], oprac. A. Król, Kraków 2000.
- Ogień niestrzeżony. Pracownie malarzy polskich XX i początku XX wieku* [katalog wystawy, Muzeum Sztuki, Łódź], cz. 2, oprac. M. Ertman, Łódź 1995.
- Okoń W., *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992.
- Pieńkos A., *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005.
- Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość. Materiały z konferencji Instytutu Historii Sztuki UW oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie, 25-26 kwietnia 2002 roku*, red. A. Pieńkos, Warszawa 2002.
- Samlicki M., *Olga Boznańska, „Sztuki Piękne” 1925-1926*, nr 3, s. 97-118.
- Stefański K., *Atlas architektury dawnej Łodzi do 1939 roku*, wyd. 2, Łódź 2008.
- Stolarzewicz L., *W pracowni malarskiej Franciszka Walczowskiego, „Łódź w Ilustracji” 1932*, nr 47, s. 4-5.

SUMMARY

In Artist's Atelier. Studios of Łódź Painters 1890-1939

The artist's studio was an important part of the creative process in the 19th and early 20th centuries. The article is an attempt to present the current status of research into artists' studios in Łódź that for various reasons have not yet been a spectrum of interest in the scientific community. In Łódź of the turn of the 19th and 20th centuries, studio-atelier is for an artist not just a "place to create" and "territory of life" (it had in fact mainly residential functions), a field for spiritual struggle, but also an exhibition and trade showroom. In many studios artists involved in teaching activities had art schools. Despite various difficulties to which representatives of the local artistic circles were exposed, in their ateliers, as if in defiance of reality, they created paintings and sculptures, designs of polychrome, posters, typography and book covers, theatrical scenery, as well as popular in this period arrangements of exhibitions and carnival celebrations that allowed the "Apelles Colony" to survive. The article, based on archival material and scientific research conducted by the author, evokes the atmosphere and realities of the studios of Łódź leading artists: Abraham Adolf Behrman, Maurycy Trębacz, Samuel Hirszenberg, Kazimiera Wiśniewska-Szczygielska, Alicja Nowińska, Eustachy Pietkiewicz, Ryszard Radwański, Stanisław Czarnowski, Oscar Edwin Adalbert Mayer-Elbing, Adam Strzeżymir Pruszyński, Karol Ende, Ary Sperski, Konstanty Mackiewicz, Franciszek Walczowski and others.

ANETA PAWŁOWSKA
Katedra Historii Sztuki
Uniwersytetu Łódzkiego

POLSKA ILUSTRACJA MODERNISTYCZNA A WEYSENHOFFOWIE*

Celem artykułu jest przypomnienie zapomnianej dziś nieco działalności artystycznej potomków rodu pochodzącego z Kurlandii, lecz całkowicie spolonizowanego – Weyssów von Weissenhoff¹ – Józefa i Henryka. Jednakże ze względu na wielość zagadnień poruszanych przez obu twórców, literata i malarza, ograniczę się jedynie do ważnego dla nich obu ilustratorstwa.

KONCEPCJE ILUSTRACJI W DRUGIEJ POŁOWIE XIX I NA POCZĄTKU XX W.

Precyzyjne zdefiniowanie pojęcia ilustracji, rozumianej jako plastyczne uzupełnienie treści tekstu, jest zagadnieniem złożonym. W piśmiennictwie polskim termin ten pojawia się późno. Janina Wiercińska podaje, że słowo to spotkała po raz pierwszy w *Pogadankach o sztuce* Józefa Ignacego Kraszewskiego w 1844 r.² Ilustracja jako osobna dziedzina sztuki zaczyna funkcjonować w świadomości pokolenia romantyków, tj. w czasie, gdy książka ilustrowana nabiera popularności i prestiżu. Dlatego też obecnie ilustracji poświęconych jest wiele współczesnych polskich opracowań z zakresu historii książki³. Prezentują one wybrane aspekty warsztatowe

* Tekst jest zmienioną i poszerzoną wersją rozdziału książki *Henryk Weyssenhoff. Zapomniany Bard Białorusi*, Warszawa 2006.

¹ Zob. J. Weyssenhoff, *Kronika rodziny Weyssów Weyssenhoffów zestawiona podług dokumentów przez Józefa Weyssenhoffa*, Wilno 1935, s. 11–12.

² J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 34.

³ Najważniejsze to: A. Banach, *Polska książka ilustrowana 1800–1900*, Kraków 1959; idem, *O ilustracji*, Kraków 1950; E. Chojecka, *Książka jako dzieło sztuki. Wybrane zagadnienia nowych publikacji poświęconym sprawom artystycznego kształtowania książki. Studia o książce*, t. 9, Wrocław 1974; M. Grońska, *Grafika w książce, tece i albumie*, Wrocław 1974; I. Huml, *Polska*

oraz analizy jakości formy ilustracji i jej historii, a także jej związków z tekstem w kontekście książki ilustrowanej postrzeganej jako dzieło sztuki wizualnej.

Choć ilustracja książkowa ma w Polsce długą tradycję, wywodzącą się ze średniowiecznych ksiąg iluminowanych przywiezionych tutaj przez duchownych przybyłych z Czech w orszaku Dąbrowki, żony Mieszka I⁴, to dopiero wiek XIX wraz z nową sytuacją polityczną przyniósł także zmiany w zakresie komunikacji międzyludzkiej, zwiększając znacznie krąg odbiorców książek, a co za tym idzie – nakłady, oraz narzucając drukarzom większe tempo ich wykonania. W 1817 r. w Instytucie Głuchoniemych w Warszawie pod nadzorem Jana Sierstrzeńskiego po raz pierwszy zastosowano technikę litograficzną, zaś lata 1830–1860 to okres największej aktywności twórczej litografii polskiej. Zasadniczym celem artystycznym nowej techniki była popularyzacja tematów, które wprowadził dydaktyzm oświecenia, poszukujących w świetnej przeszłości i pięknie współczesności równowagi dla klęski rozbiorów. Stąd najczęstszymi tematami byli wybitni ludzie, historia i kraj – zwłaszcza widoki warszawskie.

W drugiej połowie XIX w. na ziemiach polskich, podobnie jak w innych krajach, rozwinął się drzeworyt reprodukcyjny. Epoka pozytywistycznego pragmatyzmu sprzyjała temu, co praktyczne, co odpowiada na najpowszechniejsze zapotrzebowanie, a tym była konieczność szybkiej i precyzyjnej informacji, również wizualnej. Obok drzeworytu, aczkolwiek w mniejszym stopniu, rolę tę spełniały techniki metalowe, choć te były przeznaczone raczej do użytku mniej masowego. Zawrotna kariera drzeworytu jako ilustracji w książkach, a przede wszystkim w czasopiśmie, wynikała ze względów technicznych i finansowych. Sprzyjającymi okolicznościami były łatwość i szybkość rytowania w drewnianym klocku, który przy tym jako ryt wypukły nadawał się do odbijania na maszynach drukarskich razem z tekstem. Drzeworyt był ponadto tańszy i pozwalał na uzyskanie większej ilości odbitek niż miedzioryt⁵. Mankamentem tej techniki było nieuwzględnianie żadnych indywidualnych poszukiwań artystycznych. Grafika reprodukcyjna bywała dopuszczana (z uwagi na techniczną perfekcję) na wystawy sztuki i zdobywała nagrody, lecz jedynym kryterium oceny mogła być doskonałość odtworzenia oryginału. Zadaniem tej techniki było nie tylko powtórzenie rysunku, lecz także rozmaitości tonów i natężenia światła dzieł sztuki wykonanych w zupełnie innych technikach, a później również fotografii. Ambicją

sztuka stosowana XX wieku, Warszawa 1978; D. Wróblewska, *Polska grafika współczesna*, Warszawa 1988; I. Jakimowicz, *Grafika polska po II wojnie światowej*, Warszawa 1978; idem, *Pięć wieków grafiki polskiej*, Warszawa 1997.

⁴ E. Potkowski, *Książka rękopiśmienna w kulturze Polski średniowiecznej*, Warszawa 1984.

⁵ L. Jenike, *Słowno o drzeworytach i sposobie ich odbijania*, „Tygodnik Ilustrowany” 1864, R. 9, nr 243, s. 190 oraz G. Socha, *Andriolli i rozwój drzeworytu w Polsce*, Wrocław 1988, s. 145.

ówczesnego drzeworytnika było nie tyle doskonalenie specyficznych cech własnej techniki, ile raczej staranne ich zacieranie, gubienie śladów rylca na rzecz wiernego obrazu natury czy dzieła malarskiego.

Przełomem w polskiej ilustracji był koniec 1859 r., gdy Józef Unger, wydawca i księgarz, zdecydował się na założenie „Tygodnika Ilustrowanego”. Kolejnym ilustrowanym czasopismem były założone w 1865 r. Lewentalowskie „Kłosa”. Niebawem pojawiły się następne istotne czasopisma: „Wędrowiec”, „Bluszcz”, „Biesiada Literacka” oraz tygodnik „Wieniec” z działającą przy nim od 1871 r. drzeworytnią⁶. Za znamienity dla lat osiemdziesiątych XIX w. należy uznać fakt, że drzeworytnik podpisywał swe dzieło na równi z autorem rysunku. Drzeworyt reprodukcyjny był wytworem swojej epoki i jej wymagań, a jego twórcy w większości przypadków nie potrafili zastosować swoich ogromnych umiejętności do twórczości niezależnej w momencie, gdy utracił już rację bytu u progu XX w.

Wagę ilustracji zamieszczanych w „Tygodniku Ilustrowanym”, co można ekstrapolować także na inne pisma trzeciej ćwierci XIX w., podkreślał Józef Kenig z okazji 30-lecia pisma

Jakże wiele można by o tem powiedzieć co „Tygodnik” winien malarzom naszym, zaczynając od Matejki, Kossaka, Gersona, Kostrzewskiego, co winien tym artystom, tak starszego, jak młodszego pokolenia, bo przez lat trzydzieści wszyscy go wspierali, i nie ma między nimi poważniejszego nazwiska, z którym by się nie spotkało w tym archiwum sztuki naszej⁷.

I rzeczywiście! Przez warszawską prasę ilustrowaną drugiej połowy XIX w. przewija się plejada najznakomitszych polskich artystów. Rzadko który z naszych malarzy i rysowników, choćby przez krótki okres, nie współpracował z „Tygodnikiem”, „Kłosami” czy „Wędrowcem”⁸. W wielu z tych pism pojawiają się także drzeworyty wykonane według prac malarskich H. Weyssenhoffa.

Czasopisma w drugiej połowie XIX w. nastawione były na odbiór przez bardzo szerokie kręgi społeczne. „Kłosa” czy „Tygodnik Ilustrowany” czytał każdy: nauczyciel i właściciel kamienicy, urzędnik bankowy i subiekt, a nawet lepiej zarabiający robotnik. Dopiero schyłek stulecia przynosi zawężenie kręgu odbiorców oraz zmianę polskiej stolicy artystycznej, dotychczasową

⁶ Zob. R. Osiewała, *Zarys dziejów drzeworytu i zdobnictwa książkowego w Europie Zachodniej i w Polsce do 1945 roku*, „Forum Bibliotek Medycznych” 2014, R. 7, nr 1 (13), s. 121–141.

⁷ J. Kenig, *Drzeworytnictwo*, „Tygodnik Ilustrowany” 1889, R. 10, nr 354, s. 231.

⁸ Dla wielu twórców praca ilustratorska była głównym zajęciem, a nawet pasją, dla innych – pracą dorywczą, podejmowaną z pobudek finansowych. Zob. A. Kotańska,

Ilustratorzy i drzeworytnicy czasopism ilustrowanych drugiej połowy XIX w. Na marginesie katalogu drzeworytów o tematyce warszawskiej, „Almanach Muzealny” 1997, t. 1, s. 85–116.

rolę Warszawy przejmuje Kraków – sytuacja ta trwa do 1918 r. Nieograniczona swoboda publikacji i bogate zbiory zachęcały do osiedlania się takich pisarzy jak Kazimierz Tetmajer i Lucjan Rydel⁹. W roku 1897 wyszedł w Krakowie pierwszy numer „Życia”, pomyślanego jako tygodnik ilustrowany, literacko-artystyczny, poruszający także problemy społeczne i naukowe. Pismo ukazywało się nakładem Ludwika Szczepańskiego. Nad wyszukaną szatą graficzną „Życia” sprawował pieczę Stanisław Wyspiański¹⁰. Swoje przygotowanie w dziedzinie kunsztu drukarskiego i zdobnictwa książkowego zawdzięczał pobytowi w Paryżu oraz uważnej lekturze wydanej w 1896 r. pracy Waltera Crane’a *Of the Decorative Illustration of Books Old and New*¹¹. Wyspiański pojmował swe zadanie w sposób integralny, bacząc nie tylko na okładkę, lecz także na układ kolumny, szerokość marginesu, dobór czcionek, inicjały, przerywniki i charakter całości. Korzystając ze swego dorobku artystycznego, reprodukował piórkowe, stylizowane trawestacje giętkich w formie i bardzo dekoracyjnych roślin zarówno w „Życiu”, jak i na okładkach swoich utworów literackich.

Wydarzenia te przyczyniły się do pojawienia się w Polsce nurtu artystycznego *beautiful book* – pięknej książki¹², kolejnego niezwykle istotnego etapu w rozwoju ilustratorstwa. Wkrótce bardzo wytworną postać typograficzną przybrała warszawska „Chimera” – pismo wychodzące w latach 1901–1907. Typografią i ilustracją książkową zajęli się też inni artyści (Jan Stanisławski, Józef Mehoffer, Piotr Krasnodębski). Reprezentatywnym przykładem może być Stanisław Dębicki, który zdołał „Chimerę”, ilustrował *Bajki* L. Rydla i Marii Konopnickiej oraz dzieła Jana Kasprowicza i *Legendy* Andrzeja Niemojewskiego (1902)¹³. Klarowny układ kolumn, wypełniające książkę winiety, przerywniki i inicjały, a także całostronicowe, wykonane piórkiem rysunki złożyły się na harmonijną całość, szczególnie widoczną w nielicznych egzemplarzach wytłoczonych na japońskim papierze¹⁴.

Działania powyższe oznaczały dla polskiej ilustracji całkowite odejście od traktowania jej w sposób wyizolowany od tekstu, w kierunku zintegrowanego oddziaływania wszystkich elementów w celu stworzenia całości harmonijnie współbrzmiejącej z treścią.

⁹ Według: A. Banach, *op. cit.*, s. 352.

¹⁰ Zob. M. Januszewicz, *Malowany dramat. O związkach literatury z malarstwem w „Weselu” Stanisława Wyspiańskiego*, Zielona Góra 1994.

¹¹ Por. A. Banach, *op. cit.*, s. 364.

¹² Nazwa pochodzi od ruchu artystycznego rozwijającego się całej Europie w końcu XIX w., którego twórcą był William Morris, założyciel w 1891 r. oficyny wydawniczej Kelmscott Press.

¹³ A. Boguszewska, *Nurt pięknej książki w Polsce. Konteksty historyczne*, „Świat Książki Dziecięcej” 2013, nr 1, s. 27–28.

¹⁴ Szerzej: H. Blum, *Grafika polska około roku 1900. Katalog wystawy w Muzeum Narodowy w Krakowie*, Kraków 1968.

Warto zauważyć iż pierwszym krytykiem, który w Polsce poświęcił ilustracji odrębny artykuł, był Henryk Piątkowski, blisko związany przyjaźnią z H. Weyssenhoffem¹⁵. W wypowiedzi *Ilustratorstwo i malarstwo* z 1895 r.¹⁶ dokonał on porównania między malarstwem – w hierarchii tradycji akademickiej najwyższym gatunkiem sztuki – a ilustratorstwem, co nadało temu ostatniemu aspekt nobilitacji. Dla H. Piątkowskiego ilustracja to nie tylko rysunkowe lub graficzne dopowiedzenie czy objaśnienie uzupełniające tekst i towarzyszące słowu drukowanemu, lecz pojęcie szersze, pod którym rozumie „opowieść pisaną”, czyli typową zwłaszcza dla realizmu drugiej połowy XIX w., narratywną kompozycję obrazową, niekoniecznie wiążącą się z tekstem. Podstawową cechą tak pojętej ilustracji byłoby „rozszerzenie treści wewnętrznej przedmiotu do granic niedostępnych, do wyrażenia środkami malarskimi”¹⁷. Kompozycja taka – by mogła być zrozumiana – musi opowiadać własnymi środkami idee już uprzednio poznane. Ilustratorstwo ma „uzmysławiać utwory piśmiennicze”, ponieważ „ilustrator obleka w szaty plastyczne myśli obce”, jego sztuka jest całkowicie poddana utworom literackim. Ilustrator może więc wypowiedzieć się na kartonie, płótnie, papierze, byle tylko wyrażone zostały w sposób narracyjny treści zaczerpnięte z dzieł należących do literatury.

HENRYK WEYSENHOFF – MALARZ BIAŁORUSI¹⁸

Postać H. Weyssenhoffa pozostawała zdecydowanie poza nurtem rewolucyjnych przemian w zakresie ilustracji książkowej, choć odegrał on w owej przemianie pewną rolę. Urodzony w 1859 r. w Pokrewnie koło Kowna, zmarł w Warszawie w 1922 r. Henryk pochodził z rodziny szlacheckiej, zubożałej na skutek represji po powstaniu styczniowym. Dzięki pomocy rodziców mieszkających od 1874 r. w Warszawie zdobył staranną edukację artystyczną najpierw w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, następnie w Męskim Gimnazjum Filologicznym. Pod wpływem rozmowy z cenionym malarzem Henrykiem Siemiradzkim podjął decyzję o dalszych studiach na Akademii Petersburskiej. Studia artystyczne uzupełnił następnie, zwyczajem wielu polskich artystów schyłku XIX w., w stolicy Bawarii – Monachium, gdzie przebywał w latach 1889–1894, utrzymując zażyłe kontakty z Alfredem Wierszem-Kowalskim, Wojciechem Kossakiem, Władysławem

¹⁵ Obaj artyści współtworzyli ugrupowanie Pro Arte (1922–1923). Zob. A. Pawłowska, *Monografia grupy warszawskich artystów Pro Arte (1922–1932)*, Warszawa 2006.

¹⁶ H. Piątkowski, *Ilustratorstwo i malarstwo*, „Tygodnik Ilustrowany” 1895, R. 17, nr 8, s. 181–182.

¹⁷ *Ibidem*, s. 182.

¹⁸ Więcej informacji na temat H. Weyssenhoffa zob. A. Pawłowska, *Henryk Weyssenhoff (1859–1922). Zapomniany bard Białorusi*, Warszawa 2006.

Czachórskim. Edukację malarską uzupełniał kilkumiesięcznymi podróżami do Paryża, a w latach 1903–1905 pobytem we Francji. Dalsze lata życia spędził w majątku rodzinnym w Russakowiczach na Białorusi oraz w Warszawie. W latach dziewięćdziesiątych XIX w. był już uznanym malarzem, zdobywającym liczne nagrody, m.in. w Berlinie w 1891 r., we Lwowie w 1894 r. i w Warszawie w 1899 r. Ukoronowaniem sukcesów artystycznych H. Weyssenhoffa był bez wątpienia srebrny medal za obraz pt. *Śnieg*, spektakularnie zdobyty w 1900 r. na wystawie światowej w Paryżu¹⁹. Choć typowe *ouvre* artystyczne malarza ograniczone było do nastrojowych pejzaży białoruskich i litewskich krajobrazów ze sztafażem zwierzęcym, to na przełomie wieków XIX i XX, mimo że nie zabiegał o sukces artystyczny, odniósł go bez wątpienia!

Dla postawy życiowej artysty znamienne wydaje się być zdanie jego kuzyna, literata Józefa Weyssenhoffa (1860–1932), iż artysta malował, „o ile panujące nad nim kaprysy i sybarytyzm pozwalały mu na to”²⁰. Obaj panowie, spokrewnieni ze sobą, jakkolwiek nie byli braćmi, co sugerowała większość opracowań odwołujących się do ich współpracy na niwie artystycznej, zaprzyjaźnili się już w młodości, podczas wspólnej nauki w Gimnazjum Filologicznym. Wtedy, w latach 1876–1878, powstała ich pierwsza wspólna praca – *Didaskalidy* – żartobliwy poemat satyryczny przedstawiający nauczycieli gimnazjum. Józef był autorem tekstu, Henryk – ilustracji. Utwór przepisany na maszynie wraz z odręcznymi rysunkami krążył po Warszawie²¹.

JÓZEF WEYSENHOFF – ZIEMIANIN INTELEKTUALISTA

Przez wiele lat drogi życiowe utalentowanych Weyssenhoffów, choć biegły osobno, trwale się przeplatały. Józef, który pochodził z bardziej arystokratycznej linii rodu Weyssenhoffów, w świecie literatów często nieco kąśliwie tytułowany był baronem²², po ukończeniu studiów na wydziale prawa w Dorpacie w latach 1879–1884 i pobycie w Berlinie odbył podróżę po Europie, przebywał m.in. w Wiedniu, Paryżu, Rzymie i Krakowie. W końcu osiadł na wsi w odziedziczonych Samokłeskach na Podlasiu: stał się „obywatelem” według utartego stylu. Sam Józef Weyssenhoff nazywa ten okres swego życia najbardziej jałowym. Życie ziemianina nie pasjonowało go

¹⁹ A. Pawłowska, *Henryk Weyssenhoff (1859–1922)...*, s. 24, 70.

²⁰ J. Weyssenhoff, *Dwory w Mińszczyźnie*, „Świat”, 1931, R. 16, nr 30, s. 2.

²¹ Tak wspomina to zdarzenie J. Weyssenhoff w liście do przyjaciela z dzieciństwa Konstantego Mikołaja Górskiego z 21.01.1878 r.: „A teraz znów o innej materii, pytasz mnie jak postępuje wydawnictwo »Didaskalidy«. Rysunki robią się i bardzo dobrze nawet przez Henryka Weyssenhoffa, którego poznałeś w Warszawie”. Cyt. za: K.M. Górski, J. Weyssenhoff, *Listy i wspomnienia*, red. I. Szybowska, Warszawa 1974, s. 87.

²² Matką Józefa była hrabianka Wanda Łubiańska, zaś ojcem baron Michał Weyssenhoff.

wcale. Podobnie działo się z Henrykiem, którego w zajęciach gospodarskich zastępowała żona – szlachcianka Ludwika Sokolska herbu Syrokomla.

Artysta praktycznie był mało czynny [...]. Nie zajmował się gospodarstwem, w którym wyręczała go jego dzielna i wzorowa żona Ludwika²³.

Józef często jeździł do Warszawy i pochłaniało go życie towarzyskie. Ożenił się z Aleksandrą Blochówną (najprawdopodobniej było to małżeństwo dla pieniędzy), córką znanego żydowskiego przemysłowca i potentata finansowego, teoretyka ekonomii i inwestora (dziś powiedzielibyśmy: strategicznego) linii kolejowej Dęblin–Dąbrowa²⁴. Należał także do elitarnego Klubu Myśliwskiego, którego członkiem pozostawał przez kilkanaście lat. Niemal równocześnie zaczął zajmować się literaturą, chociaż wiersze pisał już jako dziecko:

Od wczesnego dzieciństwa pełen byłem zapału i czci dla powołania pisarza, które wydawało mi się raczej kapłaństwem niż karierą²⁵.

Osiadł w końcu w Warszawie, gdzie wkrótce zyskał status uznanego pisarza i krytyka, m.in. od 1891 r. redagował i wydawał własnym kosztem „Bibliotekę Warszawską”.

Podróż do Grecji w 1892 r. ostatecznie ugruntowała zamiłowania literackie i artystyczne J. Weyssenhoffa²⁶. Stał się koneserem i zbieraczem dzieł sztuki oraz rzadkich druków. Później, po utracie majątku, który przegrał w karty w 1894 r. w Petersburgu, żył ze sprzedaży tych dzieł. Drukował w „Bibliotece Warszawskiej”, „Tygodniku Ilustrowanym”, „Kurjerze Warszawskim” nowele, poezje, przekłady i artykuły krytyczne. W 1893 r. został wybrany wiceprezesem Towarzystwa Zachęty do Sztuk Pięknych. Pierwszą powieścią, jaka wyszła spod jego pióra, był *Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego*, wydany w 1894 r. Dzieło to, niezwykle dojrzałe jak na debiut, w chwili swego pojawienia się uznane zostało za doniosłe wydarzenie literackie. Była to rzadka w literaturze polskiej próba powieści ironicznej, „podstępny panegiryk”, jak ją określił sam autor²⁷. W powieści tej J. Weyssenhoff ukazał portret pasożyta obracającego się w środowisku arystokracji i plutokracji.

²³ W. Weyssenhoff, *Kronika rodziny Weissów-Weyssenhoffów*, Wilno 1935, s. 171.

²⁴ A. Grzymała-Siedlecki, *Nasz baron*, [w:] idem, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, wyd. 2, Kraków 1962, s. 105.

²⁵ J. Weyssenhoff, *Mój pamiętnik literacki*, Poznań 1926, s. 32.

²⁶ Opis podróży opublikował J. Weyssenhoff jako *Dziennik z podróży do Grecji*, „Biblioteka Warszawska” 1892, t. 1, z. 1, s. 323–344, 521–550,

²⁷ J. Krzyżanowski, *Twórca Sobola i panny. Wstęp*, [w:] J. Weyssenhoff, *Soból i panna. Cykl myśliwski*, Warszawa 1948, s. IX; K.Z. Szymańska, *Józef Weyssenhoff. Ostatni wajdelota polskiego ziemiaństwa*, Częstochowa 2001, s. 289.

Termin „podfilipszczyzna” stał się na pewien czas synonimem snobistycznej blagi i pozbawionego skrupułów karierowiczostwa społecznego²⁸. Kolejne książki, które okazały się ważne dla pozycji artystycznej Józefa, to takie dzieła jak: *Sprawa Dołęgi, Syn marnotrawny, Unia, Soból i panna* (1911) oraz *Puszcza* (1914), *Noc i świt i Mój pamiętnik literacki* (1926).

HENRYK WYSSSENHOFF JAKO ILUSTRATOR PISM

Doświadczenie H. Weyssenhoffa jako ilustratora nie było zbyt duże²⁹ w przeciwieństwie do takich artystów, jak Piotr Stachiewicz, Piotr Krasnodębski, W. Kossak, Stanisław Masłowski, Henryk Piątkowski, Józef Rapacki, Antoni Kamieński, dziś również nieco zapomnianych, a blisko zaprzyjaźnionych z artystą. Od 1904 r. H. Weyssenhoff regularnie publikował swoje prace w „Tygodniku Ilustrowanym” w cyklu popularyzującym sztukę pt. *Nasze Ryciny*. Założeniem redakcji gazety była prezentacja aktualnych tendencji w malarstwie polskim. Przy okazji prezentacji *Litewskiego zacisza* H. Weyssenhoffa tak pisano o artyście:

Weyssenhoff zaliczany jest dziś słusznie do rzędu najwybitniejszych krajo-
brazistów naszych. Głęboka obserwacja przyrody, subtelnie odczuwanie jej
piękna i prawdziwe wirtuozerstwo techniki w uplastycznianiu tego piękna
pendzlem [*sic!*] lub ołówkiem, w formie pełnej prostoty i wdzięku – oto cha-
rakteryistyczne cechy bogatej twórczości Weyssenhoffa, nadające każdej
jego pracy wysoce artystyczne piętno³⁰.

Najczęściej odwzorowywano obrazy eksponowane na Wystawie Nieustającej Warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Reprodukowane ilustracje wykonywano techniką litografii barwnej przez najlepszych rytowników w Warszawie. Mimo że zastosowany proces twórczy wymagał użycia wielu płyt dla uzyskania różnych barw oraz dodatkowej płyty tonowej dla uzupełnienia rysunku³¹, osiągnięty efekt artystyczny był niezwykle bliski oryginalnemu dziełu malarskiemu. W przypadku dwóch stron tzw. premiów barwnych zwracano się do najbieglejszych w sztuce litografowania w Polsce na przełomie XIX i XX w. – drukarzy krakowskich³². Choć w przypadku barwnej *Tęsknoty*, reprodukowanej na s. 10–11 numeru pierwszego

²⁸ J. Krzyżanowski, *op. cit.*, s. IX.

²⁹ A. Pawłowska, *Henryk Weyssenhoff (1859–1922)...*, s. 47 i nast.

³⁰ *Nasze ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, R. 45, nr 33, s. 638.

³¹ I. Jakimowicz, *op. cit.*, s. 299.

³² O dużej roli przypisywanej technikom graficznym w Krakowie świadczy fakt, iż od 1909 r. przy Akademii Krakowskiej działała szkoła grafiki Józefa Pankiewicza. Por. I. Jakimowicz, *op. cit.*, s. 94.

„Tygodnika Ilustrowanego” z roku 1904, pracę zlecono litografom austriackim z Wiednia, to odbitka została wykonana w krakowskiej drukarni Władysława Lanczyca i spółki. Inne ilustracje H. Weyssenhoffa zamieszczane w „Tygodniku Ilustrowanym”, takie jak: *Cmentarz białoruski* (reprod. w 1913, 1914), *Historia kindżału* (reprod. w 1901), *Oczekiwanie* (reprod. w 1923), *Spleen* (reprod. w 1901, 1913), *Śnieg* (reprod. w 1901), *Świt na jeziorze* (reprod. w 1901), *Pont des Arts* (reprod. w 1909, 1910, 1923), *Szmery* (reprod. w 1911), *Stary Dwór w Russakowiczach* (reprod. w 1908, 1913), *Ruczaj* (reprod. w 1913, 1922, 1923) oraz *Kładki* (reprod. w 1922), prezentowane były jako niezwykle wówczas modne (ze względu na podobieństwo do fotografii) drzeworyty tonowane. Wśród najczęstszych sygnatur pojawiają się nazwiska G. Kleyna oraz C. Mikołajczyka³³. Praca dla „Tygodnika Ilustrowanego” nie miała jednak bardziej istotnego charakteru. Weyssenhoff nie ilustrował np. powieści w odcinkach i nowel ani nie należał do osób odpowiedzialnych za wyraz artystyczny pisma czy rodzaj stosowanego liternictwa. Można jednak odnotować, iż w 1904 r. jednocześnie z ilustracjami Henryka ukazywała się w „Tygodniku” w odcinkach powieść Józefa pt. *Syn marnotrawny*.



Ryc. 41. Henryk Weyssenhoff, *Litewskie Zacisze*, 1903, drzeworyt reprodukcyjny

CYKL ILUSTRACJI DO „EROTYKÓW”

Około roku 1910 kuzynowie Weyssenhoffowie podjęli w Russakowiczach, rodzinnym majątku Henryka, pracę nad szatą graficzną *Erotyków* – mniej uznanego utworu literackiego Józefa. Propozycja Józefa, by Henryk zilustrował tom jego wierszy, stanowiła zatem dla 50-letniego już malarza nowe wyzwanie twórcze. Ilustracje, podobnie jak zawarte w utworach treści, przepełnione są licznymi nawiązaniem do kultury hellenistycznej. Przyczyną tego zainteresowania kulturą grecką były badania archeologiczne Ernsta Curtiusa z lat 1875–1881, gdy Niemcy odkopali najważniejsze budowle

³³ Niestety nie można ustalić niczego więcej na temat tych rytowników.

religijne Olimpii i przez następne stulecie dofinansowywali prace wykopaliskowe. Spektakularne odkrycia E. Curtiusa podziały na opinie europejską niczym iskra elektryczna. Najszybciej zareagowali pisarze i artyści. W literaturze poszczególnych państw zaroilo się od utworów poświęconych Olimpii. We Francji przykład dał znany poeta Leconte de Lisle (1818–1894), autor liryki opisowej przepełnionej aluzjami dotyczącymi religii dalekowschodnich, Biblii oraz mitologii greckiej. Choć współcześnie L. de Lisle jest raczej zapomniany, wywarł znaczący wpływ na rodzący się modernizm oraz pokolenie Młodej Polski. Jego poezja zrodziła silną tendencję do negowania dziedzictwa romantycznego oraz pragnienie autorytetu nowej, nieobarczonej społeczno-ideologicznymi postulatami „poezji czystej”. Z działań tych zrodził się program parnasizmu, którego, L. de Lisle był głównym inicjatorem i „niekoronowanym” przywódcą. Innym ważnym kontynuatorem tego kierunku był kubańsko-francuski poeta José Maria de Heredia. W jego tomie poetyckim *Trofea* znalazły się sonety poświęcone m.in. odkopanym rzeźbom Olimpii, jak *Ladas biegnący* i *Woźnica kwadrygi*³⁴. W Polsce Olimpią interesował się jeszcze przed odkryciami E. Curtiusa Felicjan Faleński (1825–1910). W 1856 r. ukazał się tomik jego wierszy *Kwiaty i kolce*, w którym znalazł się zbiór utworów poświęconych tematyce antycznej³⁵.

Po odkryciach E. Curtiusa niejednen z polskich pisarzy zdecydował się odbyć podróż do Olimpii. Przebywał w niej między innymi Henryk Sienkiewicz, który potem (1888) wygłosił w Poznaniu prelekcję o roli tego miejsca w historii cywilizacji. Oczywiście należy też wspomnieć, iż na fascynację pisarza antykiem wpłynął w znacznym stopniu H. Siemiradzki – wybitny reprezentant akademizmu w malarstwie europejskim, wykształcony w kręgu neoklasycznej doktryny petersburskiej Akademii, od wczesnej młodości zafascynowany światem antyku. Prawdziwym punktem kulminacyjnym zainteresowania antykiem w Polsce stał się rok 1905 – moment przyznania H. Sienkiewiczowi literackiej nagrody Nobla za całokształt twórczości, w której najbardziej rozpoznawalnym w USA i Anglii dziełem było *Quo vadis*. Natomiast odpowiedzialne za rozszerzenie tendencji neoklasycznych modernizmu, rozumianych jako wykładnik stałych i niezmiennych wartości, było pismo „Museion”, wychodzące w latach 1911–1913, do którego polemicznie pisywał także J. Weyssenhoff³⁶.

³⁴ J. Parvi, *José-María de Heredia*, [w:] *Mały słownik pisarzy francuskich, belgijskich i prowansalskich*, red. M. Brahmner, Warszawa 1965, s. 236.

³⁵ F. Faleński, *Kwiaty i kolce*, Warszawa 1856.

³⁶ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 10, 70.

W 1891 r. Józef Weyssenhoff podobnie jak inni odwiedził Grecję. Zbliżający się kres XIX w. spowodował, że wśród pisarzy zapanowały pesymistyczne nastroje i przekonanie o dekadentyzmie kultury zachodniej³⁷. W swym poemacie *Thanatos* z 1891 r. (publikowanym później w zbiorze *Erotyków*), nawiązując do greckiego boga śmierci, J. Weyssenhoff ukazuje wprawdzie przez moment Olimpię „w pełnej chwale”, ale tylko po to, by ten optymistyczny obraz natychmiast zburzyć współczesną, posępną konstatacją:

Olimpia leży w gruzach szara,
w ciemnej zieleni dębów śpiąca,
nie woła tu już żadna mara,
tylko odległy głos Pindara
umarłe echa wspomnień trąca.

Taki sam smutny obraz zniszczonego antycznego miasta przekazał Józef w swym *Dzienniku z podróży do Grecji*. Pisał w nim

[...] sprawdzam naocznie niektóre szczegóły, ale żadnych efektów ogólnych, żadnych tu niema architektonicznych objawień, jak na ateńskim Akropolu. Wielki tylko żal szlocha w tej atmosferze zmarłego zapału do innych niż nasze szczęśliwości, do innych ideałów i do innych bogów³⁸.

Tom *Erotyków* otwiera cykl *Z Grecji* z tytułami: *Amfitryta*, *Nike-Apteros*, *Afrodyta* oraz *Tanatos*. Anonimowy recenzent z „Tygodnika Ilustrowanego” tak konstatuje ten fakt:

[...] pierwszy nadający ton całemu zbiorowi cykl wierszy poeta-beletrysta poświęcił wrażeniom z „Grecji”, gdyż ducha starożytnej Hellady on, wychowaniec starej kultury Zachodu, doskonale rozumie i odczuwa, gdyż „zabalsamowane pięknej Grecji ciało” w jego utworach staje żywe przed wyobraźnią słuchaczy³⁹.

Prócz interesującego wątku odkrywanych po raz kolejny (po renesansie i klasycyzmie) fascynacji hellenizmem obaj Weyssenhoffowie zmierzali się z problemem wierności ilustratora wobec oryginalnego tekstu. Od początku XX w. coraz silniej brzmiało hasło wprowadzone w 1890 r. przez

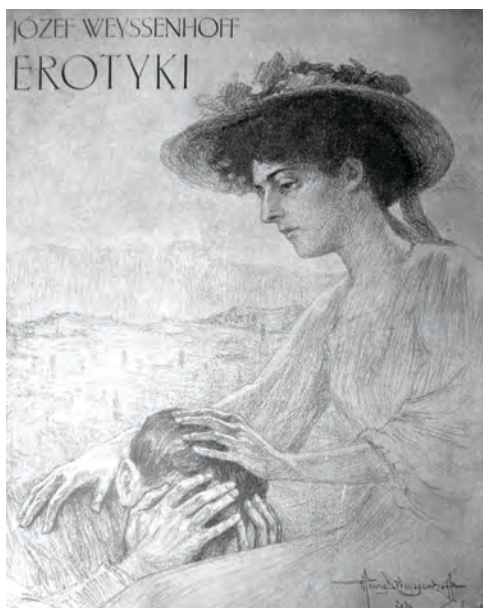
³⁷ Po J. Weyssenhoffie w Grecji przebywał inny poeta młodopolski, L. Rydel, autor wiersza *W Olimpii* (1909), który przeciwstawiając słoneczną starożytność współczesności, zapytywał z goryczą: *Duch w nas rozdarty, sam sobie przeciwny / Próżno w szarzyźnie powszechnej się miota, / Której na imię Nuda i Brzydota*.

Miłośnikami antyku byli też S. Wyspiański i Tadeusz Boy-Żeleński. Por. A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2004.

³⁸ J. Weyssenhoff, *Dziennik z podróży do Grecji...*, s. 531.

³⁹ hg, *Na formidze*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 1, s. 14.

Maurice'a Denisa, który stwierdził, że „[...] ilustracja jest dekoracją książki [...], arabeskowym haftem stronnicy, akompaniamentem obdarzonych ekspresją linii”⁴⁰, zalecając tym samym pewną dozę swobody wobec tematu. Podejście takie odpowiadało wybujałemu kultowi osobowości charakterystycznemu



Ryc. 42. Henryk Weyssenhoff, okładka
Erotyków, 1910

dla *fin de siècle*, a co za tym idzie – egalitaryzmowi, niechęci wobec społecznych zadań sztuki (ilustracji) i zacieśnianiu kręgu odbiorców. Zdecydowanymi przeciwnikami sztuki ilustracyjnej rozumianej jako *Biblia pauperum* „dla ludzi, którzy nie umieją myśleć lub są zbyt mało wykształceni, by móc przeczytać odnośne podręczniki”⁴¹, byli w Polsce Stanisław Przybyszewski oraz Artur Górski, bliski przyjaciel J. Weyssenhoffa⁴². Mimo tych koncepcji w większości przypadków na efekt końcowej pracy ilustratora olbrzymi wpływ miał rodzaj treści przekazanych przez autora książki. Znaczna część polskich ilustratorów dosłownie prezentowała myśli pisarzy i H. Weyssenhoff nie był tu wyjątkiem.

Oto przykład wiernych odwzorowań tekstu poety. W części pierwszej *Erotyków* pt. *Z Grecji* został zilustrowany poemat *Amfitryta*:

Tylko na niebo, porankiem złożone,
Wezuwiusz obłok pędzi fioletowy.

Ilustracja H. Weyssenhoffa przedstawia wulkaniczną górę o dwóch wierzchołkach, zagubioną na tle bezchmurnego nieba. Pierwszy plan wypełnia zatoka morska i samotna pinia z lewej strony.

Kolejny sonet, *Burza* (z tej samej części), tak opisuje nadchodzącą nawałnicę:

⁴⁰ Według: S.T. Madsen, *Art Nouveau*, Warszawa 1987, s. 101 oraz M. Denis, *Définition du neo-traditionnisme*, [w:] *Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1912, s. 1–12.

⁴¹ S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie” 1899; cyt. za: S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Warszawa 1973, s. 253.

⁴² Więcej o przyjaźni H. Weyssenhoffa i A. Górskiego zob. K.M. Górski, *J. Weyssenhoff...*, s. 38–45.

I kłóci się od brzegu,
Cyprysów wierny kir.
Drży przed ogromem wałów,
Oliwny srebrny sad.

Transpozycją malarską okazuje się być wysoki brzeg lądu wysadzany cyprysową aleją, oblewany przez wzburzone morze. Fantastycznie zawinięta grzywa fali nieomylnie wskazuje secesyjną proveniencję grafiki.

W części *Lyrica* wiersz *Zęby tak szarpnąć...* brzmi:

Na florentyńskim placu Signorii,
Rzymianin, dłuta Bolońskiego, mistrza,
Porwał Sabinę z marmuru.

Ilustracja utworu to szkic rzeźby Giambologny (Giovanniego da Bologna) pochodzącej z 1583 r., znajdującej się na Piazza della Signoria we Florencji. Marmurowy obelisk przedstawia scenę *Urowadzenia Sabinki*⁴³. Rysunek został podpisany przez H. Weyssenhoffa przytoczonym powyżej cytatem.

W części drugiej *Liryk* został zilustrowany melancholijny wiersz noszący tytuł *Cisza morska*:

Niebieską roztocz gładkich,
fal owalna łódka plami.
A kormoranów krótki żal
przez ciszę brzmi czasami.

Rycina przedstawia spokojną morską zatokę z małymi żaglówkami na horyzoncie i dużym kormoranem na planie pierwszym.

Całkowicie odmienne, a bardzo interesujące ze względu na inny zakres tematyczny niż ulubione przez Henryka nastrojowe pejzaże z Białorusi, są dwie prace zamieszczone w drugiej części *Liryk*, powiązane z wierszami *Sen* i *Penitentka*. To najbardziej secesyjne dzieła w całym dorobku artystycznym H. Weyssenhoffa, zarówno ze względu na tematykę (miłość do pięknej, zimnej kobiety), jak i zastosowaną formę migawkowego, specyficznie ściętego kadru, spłaszczenia postaci, a nade wszystko pojawienie się wyraźnego, drapieżnego konturu oraz dekadencją, subtelną elegancją postaci, które przywodzą na myśl plakaty wykonywane przez Alfonsa Muchę czy Henriego de Toulouse-Lautreca oraz grafiki Aubrey'a Beardsleya.

⁴³ *Porwanie Sabinek* to najśłynniejsza grupa rzeźbiarska autorstwa Giambologny, czyli Jeana de Boulogne (1529–1608) pochodzącego z Flandrii rzeźbiarza manierystycznego. Rzeźba stanowi część wielkokościowego wyposażenia Loggia dei Lanzi przy Piazza della Signoria we Florencji. Ponieważ grupa ma ponad 4,1 m wysokości (dzięki czemu pod względem wysokości dorównuje posągowi Dawida dłuta Michała Anioła), uzyskała znaczny rozgłos i uwielbienie.

Poemat *Sen*, którego ilustracja zreprodukowana została na okładce tomu, tak opisał J. Weyssenhoff w swym wierszu:

Usiedliśmy w słońcu przed chatą,
Zamgliły się skrucą tve oczy niebieskie,
U nóg twoich, leżę i płaczę z rozkoszy,
I czuję dłoń twoją na włosach.

Transpozycja malarska Henryka przedstawia na tle rozległych pól siedzącą, nieco stłoczoną w górnym rogu, niemieszczącą się w ramach kompozycji piękną kobietę w kapeluszu. Patrzącą niewidzącym wzrokiem niewiasta nie zauważa klęczącego u jej stóp mężczyzny, który płacze, zasłaniając twarz rękami. W ilustracji zaduma i refleksyjny charakter wiersza nie tylko znalazły swoje pełne odzwierciedlenie, lecz także dopełnienie w konkretnym typie kobiety – pięknej, lecz odległej – *femme fatale* z przełomu wieków. Kobieta dla artystów młodopolskich stanowiła bowiem symbol potęgi uczuć i namiętności zdolnej zniszczyć każdego mężczyznę. Wiersz *Penitentka* znajdujący się w rozdziale *Fraszki* brzmi:

Potem... pytać się daremnie.
Czy żałuje? Czy pamięta?
Gdy odchodzi tak ode mnie,
Wystrojona, uśmiechnięta.

Z rysunku spogląda figlarnie na widza piękna młoda kobieta, bynajmniej nie wygląda na skruszoną penitentkę, raczej na pannę lekkich obyczajów. A może jest to buzia jakiejś dziewczyny z plakatu reklamowego? Za nią podąża dżentelmen w cylindrze, który nie zmieścił się w kadrze w całości. Ujęta została tylko głowa, dłoń z cygarem i fragment surduta. Rodzi się pytanie, czy te migawkowe ujęcia są wynikiem wpływu impresjonizmu malarskiego, czy też może zdradzają własną fascynację H. Weyssenhoffa fotografią? Jednocześnie praca stanowi klasyczne odwołanie się do paryskiej scenerii *cit   infernale*, często spotykane w malarstwie polskim przełomu XIX i XX w.

Ostatnią część zbioru, noszącą tytuł *Tłumaczenia i Poematy*, ilustrują dwie grafiki. Pierwszy wiersz, *Statek niewolników*, to poetycki przekład poematu romantyka niemieckiego Heinricha Heinego – przedstawia żaglowiec, na którym dokonano straszliwego mordu na czarnoskórych jeńcach i gdzie dzuma zabiła całą załogę:

Na statku martwy żagiel spoczął,
Kadłub już w dal nie patrzy.

Weyssenhoff dla celów dramatycznych posłużył się popularnym motywem statku widma. Ów motyw malarski w okresie Młodej Polski wydawał się bardzo stosownym, gdy odwołano się do groźnego żywiołu historii⁴⁴. Inspirujący mógł dla Henryka okazać się znany obraz F. Ruszczyca – pochodzący z lat 1904–1905 *Nec mergitur*⁴⁵. Weyssenhoff prezentuje piękną korwetę mknącą samotnie w dal bez śladów jakichkolwiek zniszczeń.

Bardzo interesującą pracę stanowi ostatnia ilustracja, przeznaczona do fragmentu przekładu poematu największego romantyka niemieckiego – Johanna Wolfganga Goethego:

Poleciał koń mój lotem strzał.
Wieczorny sen kołysał wierzy,
Zawisła noc na szczytach skał;

[...] Miesiąc wyrzawszy zza pagórka,
przyświecał tęskno w wonnych mgłach.

Historia opisana w wierszu została zaprezentowana w sposób dosłowny: mężczyzna w rozwianej pelerynie cwałuje na koniu poprzez skraj łąki. W tle widać księżyc w pełni rzucający światło na cmentarny krzyż. Interesujący jest efekt wizualny dzieła, uzyskany dzięki rozemgleniu pracy i zatarcu konturów przedmiotów. Henryk nawiązał w ten sposób do gęsto ciętego drzeworytu tak, że siatka uzyskana rylcem wygląda jak raster drukarski, a granice linii giną. Był to specyficzny typ ksylografii reprodukcyjnej lat dziewięćdziesiątych XIX w., która powstała pod wpływem malarstwa impresjonistycznego oraz fotografii, na początku swej kariery jako materiału ilustracyjnego bardzo niewyraźnej, o zatartych konturach⁴⁶. Artyści końca XIX w., dążąc do oddania „nowoczesności” w swych pracach, często stosowali powyższy zabieg, co również uczynił Henryk.

Ilustracje do tomu *Erotyków* są wierną transpozycją literatury w sferę rysunku, dobrze mieszczącą się w manierze artystycznej charakterystycznej dla przełomu wieków. Dowodzą wszechstronności talentu H. Weyssenhoffa, gdyż artysta bardzo poprawnie wywiązał się z powierzonego mu zadania, jednak brakuje tu potraktowania tekstu i ilustracji jako integralnej całości, a w niektórych momentach razi pewna sztuczność ujęć, spowodowana zapewne nieco dekadencją tematyką wierszy. Brakuje szerokiego i szczerzego oddechu Weyssenhoffa –malarza Kresów. W *Erotykach* również

⁴⁴ Por. *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914* [katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Warszawa], red. E. Charazińska, Ł. Kossowski, Warszawa 1996, s. 78.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 79–80. Motyw statku porusza również J. Morawińska, *Nec mergitur*, [w:] *Kryzys w sztuce. Materiały sesji SHS, Lublin, grudzień 1985*, Warszawa 1988, s. 145–157.

⁴⁶ Por. A. Banach, *op. cit.*, s. 345–347.

Józef pojawia się w nowej dla niego roli – poety Młodej Polski, według ówczesnej terminologii można go nawet określić jako „modernistę”.

Tomik poezji zyskał uznanie w oczach, współczesnych. „Tygodnik Ilustrowany” z 1911 r. zamieszcza pochlebną recenzję pt. *Na formindze*. Czytamy w niej m.in.:

[...], ilustrowane przez Henryka Weyssenhoffa z właściwym temu artyście sentymentem, cichej i słodkiej zadumy i böecklinowskiej iście nastrojowości⁴⁷. „Soból i panna” – idealna harmonia literatury i malarstwa

Pełnia talentu H. Weyssenhoffa jako ilustratora objawiła się dopiero w kolejnej pracy. Tym razem były to ryciny przeznaczone do powieści kuzyna noszącej tytuł *Soból i panna. Cykl myśliwski*. W zakresie literatury książkę można zaliczyć do arcydzieł opisów przyrody. Piękny język, wykwintne metafory, niezrównany styl – wszystko to przepełnia strony jego powieści. Przez utwór płyniemy jak po rzece, spokojnie, bez wstrząsów. Istnieje pełna harmonia między człowiekiem a przyrodą, porządek, który trwa i będzie trwać zawsze. Nawet wątek miłosny jest podporządkowany tej harmonii, nie wybija się poza zaznaczone granice, ma rozwiązanie zabarwione tragicznie, ale spokojnie⁴⁸.

Irena Szypowska, monografistka J. Weyssenhoffa, podkreślała, że pisarz:

ceniony był zawsze jako „poeta przyrody”, świetny malarz środowisk i postaci oraz znakomity stylista, władający polszczyzną co najmniej doskonałą jak Sienkiewiczowska⁴⁹.

Bardzo często porównywano H. Sienkiewicza i J. Weyssenhoffa, nadając temu pierwszemu miano mistrza, drugiemu zaś ucznia.

Soból i panna to pozornie typowy romans, którego akcja rozgrywa się na Kresach Wschodnich. Bogaty panicz Michał Rajecki (noszący wiele cech autobiograficznych J. Weyssenhoffa) przeżywa swą młodzieńczą miłość do pięknej chłopki Warszulki. Historia kończy się zerwaniem i powrotem bohatera do miasta. Cała akcja rozgrywa się pośród krajobrazów wsi i lasów dalekiej Białorusi. Wiele jest w niej opisów pejzaży i scen myśliwskich. To była powieść, której nikt nie mógłby zilustrować w tak doskonały, przekonujący sposób, jak zrobił to Henryk Weyssenhoff!

⁴⁷ hg, *Na formindze*, s. 14.

⁴⁸ Por. A. Kiezuń, *Śladami tradycji. Szkice o twórcach Młodej Polski i Dwudziestolecia*, Białystok 2004, s. 109–121.

⁴⁹ I. Szypowska, *op. cit.*, s. 17.

Jakkolwiek poczytność książki wydawała się być zapewniona (było to drugie wydanie, a pierwsze, z 1911 r., sprzedawało się doskonale), spółka wydawnicza Gebethnera i Wolfa nie chciała działać w ciemno i rozpoczęła zbierać przedpłaty na powieść (był to dość powszechny na początku XX w. proceder; zbierano nawet przedpłaty na Adama Mickiewicza, by mieć pewność co do opłacalności przedsięwzięcia). Ostatecznie w 1913 r. ukazało się bibliofilskie wydanie w formacie A4, na doskonałym papierze, z 14 całostronowymi ilustracjami wykonanymi w technice litograficznej, z których 5 było kolorowych. Ponadto na stronie pierwszej znalazł się barwny portret przedstawiający H. i J. Weyssenhoffów na tle bagnistego krajobrazu Białorusi. Doskonałym uzupełnieniem treści literackich były porozrzucane po tekście całej książki winiety, inicjały, rysunki zwierząt, chłopów, drzew, sceny z polowań oraz fragmenty architektoniczne i założenia dworskie z okolic Dźwireża, Zadworza, Piekani, Siemieniaszków, Koniuchów, Rymiszcz, Jużynt⁵⁰ i oczywiście rodzinnego majątku Henryka – Russakowicz.



Ryc. 43. Henryk Weyssenhoff, *Kościół w Jużyntach*, 1913

⁵⁰ Jużynty były majątkiem należącym do linii Weyssenhoffów z której pochodził Józef.

Powstało dzieło oryginalne, w którym partie tekstu są nierozzerwalnie związane z ilustracjami nie tylko dlatego, że są razem zakomponowane w taki sposób, że ilustracje wchodziły w tekst, a ozdobne inicjały otwierają rozdziały. Tutaj chodzi o coś więcej, to doskonała znajomość zakątków Litwy, w których rozgrywa się akcja książki, cechą nadrzędną zaś pozostaje miłość do nich jednocząca obu twórców powieści – pisarza i rysownika.

Nie wydaje się celowe zagłębianie się w drobiazgową analizę zgodności przedstawień z tekstem (ze względu na potoczny język prozy J. Weyssenhoffa przytoczone cytaty musiałyby być bardzo znacznych rozmiarów). Mnogość zwierząt leśnych opisanych w *Sobolu i pannie* została z dużym znawstwem tematu oddana w rysunkach H. Weyssenhoffa, toteż występuje w winietach olbrzymia różnorodność stworzeń, np. cietrzew – „ciecieruk [...] kiedy on śpi na gałęzi. Sam ich tu jarmark w brzezynie”⁵¹; czy kaczka – „znów zawisł na niebie cień słonki, niewyraźny jak przywidzenie”⁵² lub dzik – „Chaskiel? Mamy tu takiego. Największy dzik w lasach, z rudymi bokobrodami, zupełnie fizys grubego Żyda – dlatego tak go nazywamy”⁵³. Szczególnie starannie Józef opisał ptaka płetwonogiego, kilkakrotnie zobrażonego przez Henryka –

Nur lawirował ukosem ku wyspie, kręcąc się na fali, ukazując to ciemną płamę swego łódkowatego boku, wielkości prawie indyka, front to swój z wyniosłą szyją, obfitymi przy dziobie bokobrodami i pierś tak metalicznej bieli, że lśniła pod słońcem jak polerowane srebro⁵⁴.

Równie wiernie oddane zostały sceny rodzajowe, takie jak polowanie noworoczne u książąt S. –

Pani Teresa stanęła obok Michała, na pierwszym stanowisku. Była to ograniczona żywopłotami między wysokim, a dość rzadkim gajem drzew rozmaitych, szeroka droga, na której myśliwi rozstawili się w małej odległości jeden od drugiego⁵⁵

– malarska transpozycja sceny ukazuje nieco krętą aleję parkową z kobietą w eleganckim kostiumie, w prostej spódnicy spływającej w pionowych fałdach nad kostkę, w toczku na głowie i z szynszylową mufką. Towarzyszy jej młody mężczyzna w stroju myśliwskim celujący strzelbą ku górze. U ich stóp leży martwy bażant i rozsypane łuski nabojęw. Nieco w głębi kompozycji

⁵¹ J. Weyssenhoff, *Soból i panna*, Kraków, 1991, s. 114.

⁵² *Ibidem*, s. 102.

⁵³ *Ibidem*, s. 77.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 137.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 89–90.

znajduje się druga para strzelców, również otoczona martwymi ptakami. W tle usytuowany jest rzadki las, a w prawym dolnym rogu kompozycji – przyszyżony żywopłot. Wszystko wygląda dokładnie tak, jak to opisał Józef Weyssenhoff!!!

W bardziej złożonych scenach na ogół zgodność ta była tak wierna, że zdumiała nawet autora, który tak pisze w liście do Mikołaja Piszczkowskiego z 28 maja 1928 r.:

[...] sen Rajeckiego o walce z wilkiem jest oczywiście alegoryczny [...]. W opisie są reminiscencje obrazu Grottgera *Bój* (z cyklu *Lithuania*), rozjuszona Strapczyna i Sprawnik zjadły z Pana Tadeusza. Wszystko to mój kuzyn Henryk przedstawił aż nadto dosłownie, gdyż przedstawił po prostu wspomniany obraz Grottgera⁵⁶.

Podobna zgodność występuje w pięknie opisanej scenie z Trembieliszek, włościańskiego majątku:

[...] stary Józef Trembel, siedział na ławie przed chatą, otoczony mrowiem dzieci, przeważnie prawnucząt. Niezdolni do pracy, baraszkowali sobie, pozostawszy w domu [...] Dziad trzymał w kobiałce drobne żółte śliwki i rozdzielał je między jasnowłosą gromadkę [...] wszystkie były bose⁵⁷.

Ilustracją do sceny jest siedzący na ganku pośród dzieci starzec. Jednak wiele drobnych kompozycji porozrzuconych po tekście *Sobola i panny* wydaje się być spontanicznymi refleksjami Henryka na temat polowań czy typów ludzkich, które nasunęły mu na myśl przeczytane słowa.

Przytoczony powyżej list J. Weyssenhoffa do M. Piszczkowskiego budzi pytanie, czy istnieją inne malarskie inspiracje H. Weyssenhoffa oprócz białoruskiej przyrody⁵⁸. Najciekawsze okazuje się porównanie jego pracy ilustratorskiej z dokonaniem w tym zakresie Elwira Andriollego. Ten popularny rysownik w latach 1860–1880 stworzył niezwykle przekonującą wizję Mickiewiczowskich bohaterów. Jego dorobek był nie tylko szeroko znany, lecz także dobrze opracowany przez Henryka Piątkowskiego i Henryka Dobrzyckiego w pracy z 1904 r. pt. *Andriolli w sztuce i życiu społecznym*⁵⁹.

⁵⁶ I. Szypowska, *op. cit.*, s. 114.

⁵⁷ J. Weyssenhoff, *Soból i panna*, s. 194.

⁵⁸ Prace porównywane pochodziły z książek: *Album jubileuszowy Henryka Sienkiewicza, główne sceny i postacie z powieści i nowel w dwunastu ilustracjach*: J. Brandta, J. Chełmońskiego, A. Kamińskiego, J. Kossaka, W. Kotarbińskiego, K. Pochwalskiego, P. Stachewicza, W. Wodźńskiego, Warszawa 1898 (wyd. Gebethner i spółka) oraz *Album Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem”, według rysunków Juliusza Kossaka* Warszawa–Łódź 1899 (nakładem wydawnictwa „Kraj w obrazach”, skład główny księgarni Gebethnera i Wolfa) oraz A. Bajor i H. Naturniewicz, „Pan Tadeusz” w ilustracjach, Gdańsk 1984.

⁵⁹ H. Piątkowski, H. Dobrzycki, *Andriolli w sztuce i życiu społecznym*, Kraków 1904.

Książka była doskonale zilustrowana 278 rysunkami w tekście i dwudziestoma pięcioma poza tekstem. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że H. Weyssenhoff znał te prace, gdyż czytał książki nimi ilustrowane lub też zapoznał się bezpośrednio z monografią E. Andriollego. Wprawdzie trudno odnaleźć kopie tych rycin wśród ilustracji *Sobola i panny*, jednakże w niektórych przypadkach podobne było zagospodarowanie miejsca na stronicach, na których tekst łączył się z rysunkami. Tak się stało w przypadku nieregularnego kształtu ilustracji przedstawiającej *Kaplicę przydrożną* i analogicznego rysunku E. Andriollego. Pewne podobieństwa wykazuje zestawienie *Dworu* z rysunkiem *Zabudowań z Pana Tadeusza*. Występuje stosunkowo duże podobieństwo kompozycji Andriollego będącej ilustracją poematu Władysława Syrokormli *Urodzony Jan Dęboróg*. Ukazuje ona dwoje zakochanych pod dębem, zwróconych twarzami do widza. Weyssenhoff w scenie *Polowania na kaczki* bardzo podobnie przedstawił Rajeckiego i Teresę (mają nawet podobne twarze), ale inna jest otaczająca ich sceneria. Również kreska H. Weyssenhoffa jest bardziej spokojna. Powyższe zbieżności nie są jednak na tyle duże, aby można było mówić o świadomych zapożyczeniach z E. Andriollego, świadczą ewentualnie o znajomości tych dzieł przez H. Weyssenhoffa. Podobna analiza w odniesieniu do ilustrowanych wydań powieści H. Sienkiewicza i A. Mickiewicza także nie wykazuje żadnych zapożyczeń. Można zatem przyjąć, iż cykl rycin stworzonych przez Weyssenhoffa jest całkowicie oryginalny i powstał tylko na podstawie własnej obserwacji przyrody białoruskiej oraz tekstu J. Weyssenhoffa.

Natura zaprezentowana w *Sobolu i pannie* jest przyjazna człowiekowi, otacza go stapiając się z nim w jedno, towarzyszy jego przeżyciom, lecz nie bierze w nich aktywnego udziału, co często występowało w twórczości młodopolskich malarzy, np. F. Ruszczyca. Również u E. Andriollego w scenie polowania przyroda jest groźna, liście sprawiają wrażenie żywych organizmów biorących udział w walce z myśliwym. U H. Weyssenhoffa motyw polowania nie budzi lęku – staje się czymś naturalnym, jak np. w scenie *Polowania na łosia*. Owo przekonanie o przyjaznej sile przepajającej przyrodę wynika zapewne z zamiłowań łowieckich obu Weyssenhoffów. Ponadto pisarzowi i malarzowi zupełnie obcy był duch niepokoju końca wieku, niezrozumiałe przewrażliwienie, stany nerwowości i nieokreślonych tęsknot.

Pewne rysunki zdradzają zetknięcie się ich autora z wpływami syntezy i szkoły z Pont-Aven Paula Gauguina. Można tak przypuszczać ze względu na wyraźny kontur o dekoracyjnych liniach i silne nasycone barwy w scenie *Polowania na łosia* oraz *Polowania na lisa* czy w *Portrecie Józefa i Henryka Weyssenhoffów*. Ze wszystkich rycin przebija doskonała znajomość typów zwierząt: *Borsuk*, *Pies*, *Sarny*, *Głuszc* i umjętność ich wiernego odwzorowania w ruchu czy we śnie. Pojawiają się ponadto

motywy charakterystyczne dla obrazów olejnych H. Weyssenhoffa: widoki znad Jeziora Sierhiejewickiego czy zachody słońca. Są także prace słabsze, szczególnie te, w których występowały postaci ludzkie. Złośliwy komentarz malarza Stanisława Lentza: „[...] to musiał rysować chyba służący Weyssenhoffa” najtrafniej oddaje istotę owej słabości. Do mniej udanych kompozycji można zaliczyć *Chłopską chatę* i *Pożegnanie Warszulki z Michałem Rajeckim*. Sylwetki ludzi biorących w nich udział nie są poprawne anatomicznie, pozy są sztywne, głowy zbyt duże, ramiona wąskie, twarze puste i bez przekonującej mimiki. Mimo pewnych potknięć w cyklu ilustracji *Sobola i panny* w wyniku współdziałania malarza i pisarza powstało dzieło wysokiej klasy. Ze względu na niezwykle staranne wydanie książki, integrację tekstu z ilustracjami, a w pewnych momentach na własną wizję, niezależną od literatury, dzieło to mieści się doskonale w nurcie „pięknych książek” spod znaku W. Morrisa. Dlatego budzi zrozumiały żal fakt, że późniejsze liczne edycje *Sobola i panny* nie były wznawiane z rysunkami H. Weyssenhoffa, również w filmie z 1983 r. pod tym samym tytułem, wyreżyserowanym przez Huberta Drapellę, nie było żadnych odwołań do dokonań Henryka. Józef Weyssenhoff w *Moim literackim pamiętniku*, pisząc, że owa książka stanowiła zawsze jego „ukochane dzieło”, nie wspomniał ani razu o wspaniałych ilustracjach kuzyna. Podobny los całkowitego zapomnienia spotkał ilustracje do niewznawionych już nigdy *Erotyków*, a naturalną kolejną rzeczą prace dla „Tygodnika Ilustrowanego” również poszły w niepamięć.

BIBLIOGRAFIA

- Banach A., *O ilustracji*, Kraków 1950.
- Banach A., *Polska książka ilustrowana 1800–1900*, Kraków 1959.
- Blum H., *Grafika polska około roku 1900* [katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Kraków], Kraków 1968.
- Boguszewska A., *Nurt pięknej książki w Polsce. Konteksty historyczne*, „Świat Książki Dziecięcej” 2013, nr 1, s. 4–6.
- Chojcka E., *Książka jako dzieło sztuki. Wybrane zagadnienia nowych publikacji poświęconym sprawom artystycznego kształtowania książki. Studia o książce*, t. 9, Wrocław 1974.
- Denis M., *Definition du neo-traditionnisme*, [w:] *Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1912.
- Faleński F., *Kwiaty i kolce*, Warszawa 1856.
- Górski K.M., Weyssenhoff J., *Listy i wspomnienia*, red. I. Szypowska, Warszawa 1974.
- Grońska M., *Grafika w książce, tece i albumie*, Wrocław 1974.
- Huml I., *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978.

- Grzymała-Siedlecki A., *Nasz baron*, [w:] A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, wyd. 2, Kraków 1962, s. 103–123.
- Helsztyński S., *Przybyszewski*, Warszawa 1973.
- hg, *Na formidze*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 1, s. 14.
- Hutnikiewicz A., *Młoda Polska*, Warszawa 1994.
- Jakimowicz I., *Grafika polska po II wojnie światowej*, Warszawa 1978.
- Jakimowicz I., *Pięć wieków grafiki polskiej*, Warszawa 1997.
- Januszewicz M., *Malowany dramat. O związkach literatury z malarstwem w „Weselu” Stanisława Wyspiańskiego*, Zielona Góra 1994.
- Jenike L., *Słowo o drzeworytach i sposobie ich odbijania*, „Tygodnik Ilustrowany” 1864, R. 9, nr 243, s. 1017.
- Jerzmanowska K., *Henryk Weyssenhoff 1859–1922. Malarstwo, rysunek, grafika, fragmenty historii rodu* [katalog wystawy Muzeum Łazienki Królewskie, Stara Kordegarda], Warszawa 1998.
- Kenig J., *Drzeworytnictwo*, „Tygodnik Ilustrowany” 1889, R. 10, nr 354, s. 231.
- Kiezuń A., *Śladami tradycji. Szkice o twórcach Młodej Polski i Dwudziestolecia*, Białystok 2004, s. 109–121.
- Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914* [katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Warszawa], red. E. Charazińska, Ł. Kossowski, Warszawa 1996.
- Kotańska A., *Ilustratorzy i drzeworytnicy czasopism ilustrowanych drugiej połowy XIX w. Na marginesie katalogu drzeworytów o tematyce warszawskiej*, „Almanach Muzealny” 1997, t. 1, s. 85–116.
- Krzyżanowski J., *Twórca „Sobola i panny”. Wstęp*, [w:] J. Weyssenhoff, *Soból i panna. Cykl myśliwski*, Warszawa 1948.
- Madsen S.T., *Art Nouveau*, Warszawa 1987.
- Morawińska J., *Nec mergitur*, [w:] Kryzysy w sztuce. Materiały sesji SHS, Lublin, grudzień 1985, Warszawa 1988.
- Osiewała R., *Zarys dziejów drzeworytu i zdobnictwa książkowego w Europie Zachodniej i w Polsce do 1945 roku*, „Forum Bibliotek Medycznych” 2014, R. 7, nr 1, s. 121–141.
- Parvi J., *José-María de Heredia*, [w:] *Mały słownik pisarzy francuskich, belgijskich i prowansalskich*, red. M. Brahmer, Warszawa 1965.
- Pawłowska A., *Henryk Weyssenhoff (1859–1922). Zapomniany bard Białorusi*, Warszawa 2006.
- Pawłowska A., *Monografia grupy warszawskich artystów Pro Arte (1922–1932)*, Warszawa 2006.
- Piątkowski H., Dobrzycki H., *Andriolli w sztuce i życiu społecznym*, Kraków 1904.
- Piątkowski H., *Ilustratorstwo i malarstwo*, „Tygodnik Ilustrowany” 1895, R. 17, nr 8, s. 181–182.
- Potkowski E., *Książka rękopiśmienna w kulturze Polski średniowiecznej*, Warszawa 1984.
- Socha G., *Andriolli i rozwój drzeworytu w Polsce*, Wrocław 1988.
- Szymańska K.Z., *Józef Weyssenhoff. Ostatni wajdelota polskiego ziemiaństwa*, Częstochowa 2001.
- Weyssenhoff J., *Dwory w Mińszczyźnie*, „Świat” 1931, R. 16, nr 30, s. 1–5.
- Weyssenhoff J., *Kronika rodziny Weyssów Weyssenhofów zestawiona podług dokumentów przez Józefa Weyssenhoffa*, Wilno 1935.
- Weyssenhoff J., *Mój pamiętnik literacki*, Poznań 1926.

Weyssenhoff J., *Soból i panna*, Kraków 1991.

Weyssenhoff W., *Kronika rodziny Weissów-Weyssenhoffów*, Wilno 1935.

Wiercińska J., *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.

Wróblewska D., *Polska grafika współczesna*, Warszawa 1988.

SUMMARY

Polish modernist illustration and the Weyssenhoffs

The purpose of this text is a brief presentation and an introduction to the figure of a somewhat forgotten Polish artist Henryk Weyssenhoff (1859–1922). He was a truly complete artist who was thoroughly educated at the Saint Petersburg Academy in Russia, later he studied in Munich and Paris. His professional output was quite impressive and he left behind numerous oil paintings such as: *Belorussian Cemetery*, *Spleen*, *Old Snow*, and *Manor in Russakowicze*. An important part of the artist's creative achievements are the abundant book illustrations made to the texts of his cousin and a renowned writer Józef Weyssenhoff. The illustrations which he made for such books as: *Erotica* (1910) and *The sable and an unmarried woman* (1913) deserve special attention.

PAULINA SZTABIŃSKA
Katedra Historii Sztuki
Uniwersytetu Łódzkiego

ŻYCIE W OBRAZIE. O KONCEPCJI MALARSKIEJ WASSILEGO KANDINSKY'EGO

Swą drugą książkę, wydaną w 1926 r. w Monachium, Wassily Kandinsky rozpoczął wprowadzeniem, w którym dokonał rozróżnienia dwóch perspektyw, z jakich można przeżywać każde zjawisko. Pierwsza, zewnętrzna, polega na obserwowaniu jakby przez szybę okienną. Rzeczywistość oglądana przez nią ukazuje się jako „odizolowana, pulsująca po »tamtej stronie«”¹. Punkt widzenia wewnętrzny polega na „otwarcu drzwi” i „zagłębianiu się w owej rzeczywistości, uaktywnianiu się w niej i przeżywaniu jej pulsowania wszystkimi zmysłami”². Dzieło sztuki, twierdzi autor, sytuuje się na zewnątrz nas, a więc również w przypadku zetknięcia się z nim pojawia się „niby-szyba” uniemożliwiająca nawiązanie bezpośredniego kontaktu.

Jednakże – pisze dalej – istnieje również możliwość penetracji w głąb dzieła sztuki, przeżywania jego wewnętrznego pulsowania aktywnie i wszystkimi zmysłami³.

Kandinsky nie rozwija tego wątku w pełnym zakresie. Ma tego świadomość, gdyż pisze w końcowej części wprowadzenia: „brak mi nie tylko umiejętności, aby początkowe przynajmniej uściślenia dostatecznie dokładnie przeprowadzić, ale także i miejsca”⁴. Koncentruje się na tylko jednym zagadnieniu – teoretycznym „rozkładaniu” utworu dla lepszego poznania go i na pytaniu, czy stać się to może kluczem do „sekretnego pulsowania dzieła sztuki”. Stara się przekonać, że jest to możliwe, jednak zdaje sobie sprawę, że wiedza ta może tylko częściowo zbliżyć do żywej sytuacji kontaktu ze sztuką.

¹ W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, tłum. S. Fijałkowski, Warszawa 1986, s. 12.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, s. 12–13.

⁴ *Ibidem*, s. 17.

Uważam, że rozróżnienie zewnętrznego i wewnętrznego punktu widzenia ma istotne znaczenie dla zrozumienia koncepcji malarskiej W. Kandinsky'ego. W tradycyjnym malarstwie, a także w teorii sztuki zakładane było, że przedstawiana na obrazie rzeczywistość znajduje się jakby za szybą. Kwestię tę ujął znakomicie Leone Battista Alberti w swej słynnej metaforze, mówiącej, że na obraz należy patrzeć jak na okno. Jej interpretatorzy zwykle koncentrowali się na jednej konsekwencji: odbiorca nie powinien skupiać uwagi na płaszczyźnie malowidła, a poprzez nią ujmować przedstawioną rzeczywistość. Kandinsky wyraźnie nawiązuje w swym tekście do tego sformułowania, jednak podnosi w związku z nim inny problem. Pyta, czy można ominąć „niby-szybę” albo otworzyć okno i zetknąć się bezpośrednio z rzeczywistością, nawiązać kontakt z życiem. W przypadku obrazu nie będzie nim jednak scena przedstawiona, ukazana mniej lub bardziej iluzjonistycznie za pomocą środków malarskich. Nawet jeśli jest ona pokazana w sposób bardzo zbliżony do wyglądu rzeczywistości, pozostaje zamknięta dla odbiorcy, który w sensie fizycznym nie może do niej przeniknąć. Czy nie ma jednak innych sposobów „penetracji”, jak to określa artysta, w głąb dzieła sztuki?

Analogiczna sytuacja zdaje się występować w przypadku tradycyjnego teatru. Tu również istnieje podział na scenę i widownię, które oddziela „niby-szyba” równie nieprzenikalna, jak w przypadku obrazu malarskiego. Wprawdzie wejście widza na scenę jest fizycznie możliwe, ale zabrania tego konwencja teatralna. Podjęcie takiego działania skończyłoby się represjami zarówno ze strony pracowników ochrony, jak i innych widzów, którzy uznaliby ją za zakłócenie porządku. Próby przełamania tej sytuacji wystąpiły jednak w happeningach i sztuce performansu. W przypadku tych działań „niby-szyba” nie istnieje w dwojakim znaczeniu. Przede wszystkim w sensie fizycznym, gdyż zlikwidowany został podział na scenę i widownię. Uczestnicy tych działań artystycznych znajdują się w tej samej przestrzeni co performerzy, a w przypadku happeningów zaprasza się ich nawet do włączania się w akcję. Co ważniejsze jednak z punktu widzenia tego artykułu, znika podział na kreowaną w tradycyjnym teatrze fikcyjną rzeczywistość i realne życie, które przeżywają widzowie. Zarówno happeningi, jak i realizacje performerskie rozgrywają się w realnym czasie i w konkretnym miejscu. Natomiast same działania nie mają być opowieściami o życiu czy przedstawieniem życia, lecz zdarzeniami włączającymi się do niego⁵.

⁵ Por. np. M. Kirby, *Happenings*, New York 1965; *Happenings and Fluxus*, red. H. Sohm, Köln 1970; T. Pawłowski, *Happening*, Warszawa 1982; R. Goldberg, *Performance. Live Art Since 1960*, London–New York 1998; *Performance. Wybór tekstów*, red. G. Dziamski, H. Gajewski, J.S. Wojciechowski, Warszawa 1984.

Czy w malarstwie możliwe jest zlikwidowanie „niby-szyby” w sposób analogiczny do tego, w jaki nastąpiło to w przypadku happeningów i *performance art*? Wydaje się to nie do zrealizowania ze względów fizycznych, chyba że za spełnienie tego postulatu uznamy „żywe obrazy” popularne na przełomie XIX i XX w. Wydaje się jednak, że w przypadku tego rodzaju działań mniej chodziło o wyjście w kierunku życia, a bardziej o wzniesienie konkretnego miejsca i osób do poziomu sztuki. „Żywe obrazy” wykonywano przecież możliwie dokładnie, odtwarzając sceny zakomponowane wcześniej w malarstwie. Miały one być rodzajem hołdu składanego wybitnym malarzom albo dokonany za pośrednictwem ich dzieł upamiętnieniem wydarzeń historycznych. W drugim przypadku obraz rekonstruowany „na żywo” traktowano jako ukazanie kwintesencji przywoływanego zdarzenia⁶.

Jak zatem W. Kandinsky wyobrażał sobie możliwość malarskiego wyjścia ku życiu? Gdy

wychodzimy z zamkniętego wnętrza na zewnątrz – pisał – zagłębiamy się w ową rzeczywistość, uaktywniamy się w niej i przeżywamy jej pulsowanie wszystkimi zmysłami⁷.

Podobnie może być, jak sądził, gdy zrezygnujemy z traktowania obrazu jako przedstawienia rzeczywistości i poddamy się bezpośredniemu oddziaływaniu samych elementów plastycznych. Są one konkretami wywierającymi wpływ swoim kształtem, wielkością, barwą, umiejscowieniem. Brakuje im jednak składnika życia, jakim jest ruch. Dopiero bowiem, gdy

ogarnia nas ruch – gra poziomych i pionowych kresek i linii odchylających się na wszystkie strony w trakcie naszego poruszania się oraz plam barwnych skupiających się i rozsypujących, dźwięczących raz wysoko, raz znów nisko⁸,

mamy poczucie zagłębienia się w rzeczywistości. Czy jednak dla malarstwa problem ten stanowi nieprzekraczalną barierę? Czy rzeczywiście w obrazach ruch nie istnieje? Kandinsky w swej drugiej książce z 1926 r. postanowił poddać ten problem analizie. Zagadnienie ruchu interesuje go jednak nie tyle w aspekcie zmysłowo-fizycznym (jako sugestia poruszania się elementów statycznych występujących na płótnie), co psychicznym, jako kwestia wewnętrznego pulsowania odbieranego wszystkimi zmysłami i wywołującego rezonans emocjonalny. Zjawisko to określił jako „brzmienie wewnętrzne” elementów plastycznych. Powoduje ono, że kontakt z nimi sprawia wrażenie obcowania z żywymi istotami.

⁶ Por. M. Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995.

⁷ W. Kandynski, *op. cit.*, s. 12.

⁸ *Ibidem*.

Zagadnienie omawia najpierw na przykładzie punktu. Na początku rozważa go w ujęciu matematycznym. Podstawowy element geometrii traktowany jest wówczas jako pozbawiony rozmiaru i kształtu, a więc niewidoczny. Jednak zdaniem artysty punkt ma nawet w takim czysto pojęciowym rozumieniu „rozmaite »ludzkie« właściwości” – „jest wyrazem największej zwięzłości, najbardziej wymownej powściągliwości”, stanowi dla nas „najściślejsze i zupełnie wyjątkowe połączenie milczenia i wymowy [podkreślenie w oryginale – P.Sz.]”⁹. Przykład ten jest bardzo charakterystyczny. Kandinsky rozważa coś, co zgodnie z ustaleniami matematycznymi istnieje wyłącznie pojęciowo, a jednak odkrywa w geometrycznej idei punktu ludzki sens. Bierze też pod uwagę inne pozaplastyczne przykłady „wymowy” punktu, np. jako znaku przestankowego w tekście pisanym. Podkreśla, że ów aspekt „semantyczny” może być często niedostrzegany ze względu na występującą w życiu codziennym konwencjonalizację sposobu używania różnych elementów pisma. Wyrwać nas mogą z tej sytuacji „wstrząsy” burzące zasadę praktycznej celowości, przesłaniającej ich „wymowę”. Choroba, nieszczęście, troska, wojna, rewolucja, zauważa W. Kandinsky, uwolnić nas mogą od codziennej rutyny nawykowego traktowania poszczególnych elementów i skłonić do odkrycia ich nowego sensu. Autor zaznacza jednak, że najistotniejszy jest szok innego rodzaju, „pocho-dzący od wewnątrz”, który powoduje sam człowiek i który ma „swe źródło w jego osobowości”¹⁰. Zaznacza jednak przy tym istotną rolę wrażeń zmysłowych. Są one skoncentrowane na formach przedmiotów. Zwykle składające się na nie cechy są brane pod uwagę tylko częściowo, w zakresie istotnym z punktu widzenia ich funkcji praktycznej. Inne aspekty przedmiotów pozostają dla ludzi nieistotne, „nieaktywne”. Artysta może je uwzględnić, zaktywizować. W ten sposób

nieme dotąd otoczenie zaczyna przemawiać do nas coraz bardziej zrozumiałymi głosami. Puste dotąd znaki stają się żywymi symbolami, to, co było martwe, zostaje wskrzeszone¹¹.

Kandinsky w swej książce rozważa zabiegi, dzięki którym „martwy punkt staje się żywą istotą”¹². Nie chce jednak pozostawić tej kwestii nieprzewidywalnym decyzjom odbiorcy, lecz stara się wskazać, w jaki sposób działania twórcy obrazu odnoszące się do formy mogą wpływać na uwolnienie elementu od konwencjonalnego zastosowania i dać mu szansę funkcjonowania jako „przedmiotu samoistnego”, mogącego wywoływać reakcje emocjonalne

⁹ *Ibidem*, s. 19.

¹⁰ *Ibidem*, s. 20.

¹¹ *Ibidem*, s. 21.

¹² *Ibidem*.

u widzów. Biorąc pod uwagę punkty występujące w malarstwie i grafice, W. Kandinsky podkreśla, że w przeciwieństwie do idei punktu w geometrii zawsze mają one określoną wielkość i kształt. Zmienia to i modyfikuje ich „brzmienie”. Tym jednak, co łączy je z wcześniej omówionymi odmianami, jest brak „rozciągłości czasowej”. Artysta wskazuje też przykłady występowania skupisk punktów (nie w geometrycznym, lecz zmaterializowanym wizualnie znaczeniu) w przyrodzie oraz w mikro – i makrokosmosie. W przyrodzie podaje przykład makówki:

gdy otworzymy piękną, gładką, ciepłą w tonie makówkę (ostatecznie jest ona również kulistym punktem), odkrywamy w jej wnętrzu gromady kompozycyjnie prawidłowo rozmieszczonych, zimnych, niebieskoszarych punktów, w których drzemią siły rozrodcze rośliny, zupełnie tak samo jak w punkcie tkwi w zarodku forma malarska¹³.

Warto w tym cytacie zwrócić uwagę na uwzględnianie skojarzeń o charakterze synestetycznym. Główka makówki jest „ciepła w tonie”, a znajdujące w niej ziarenka „zimne”. Uwzględnienie takich skojarzeń dodatkowo wzmacnia możliwości wzbogacania odczuć związanych z cechami przedmiotów. Za nagromadzenie punktów w skali makro Kandinsky uważa pustynię. Píše, że jest ona

całym morzem piasku, składającym się w końcu wyłącznie z punktów, i nie bez powodu niesłychana lotność, niepohamowana zdolność wędrówki tych „martwych” punktów działa na nas deprymująco¹⁴.

W formie ilustracji zamieszczonych w książce dodaje jeszcze gromadę kulistą w gwiazdozbiorze Herkulesa zaczerpniętą z podręcznika astronomii i oglądane pod mikroskopem związki azotu w 1000-krotnym powiększeniu.

Warto zwrócić uwagę na przebieg asocjacyjny występujący w związku z tym gromadzeniem przykładów. Nie opiera się on na zasadzie mimetycznego odwzorowania (makówka, pustynia, gwiazdozbiór lub związki azotu – układ punktów na rysunku jako ich przedstawienie), lecz na zasadzie znajdowania odniesień w naturze dla wykonanego rysunkowo zbioru elementów punktowych. Myślenie malarza zaczyna się więc od organizacji konkretnych elementów graficznych na płaszczyźnie. Działalność plastyczna jest pierwotna. Podobną drogę postępowania W. Kandinsky zalecał już w wydanej 14 lat wcześniej książce *O duchowości w sztuce*, gdzie pisał, że „działanie koloru” trzeba rozważać, nie obserwując barwy w otaczającym nas świecie,

¹³ *Ibidem*, s. 37.

¹⁴ *Ibidem*, s. 37.

lecz przyglądając się im wyciśniętym na palecie¹⁵. Działania artystyczne skoncentrowane są więc na operowaniu środkami plastycznymi jako tworami materialnymi i braniu pod uwagę pojawiających się rezultatów ich użycia. W tym zakresie artysta uwzględniał zarówno skojarzenia mimetyczne, przedstawieniowe, jak i czysto emocjonalne, gdy dotyczyły kształtów nieprzedstawiających.

Kolejnym rozważanym przez autora elementem plastycznym była linia. W przeciwieństwie do punktu, który cechuje brak ruchu, linia jest zawsze dynamiczna, gdyż powstaje przez uruchomienie punktu pod wpływem działającej na niego siły. Gdy jest to jedna siła, powstaje linia prosta. Ze względu na kierunek działania linie mogą być poziome, pionowe i przekątne. Jeśli w czasie przebiegu linii oddziałuje w niej lub na nią więcej sił, jej kształt stanie się bardziej złożony i przybierze charakter łamany lub falisty. Jednak W. Kandinsky'ego interesowało nie tylko rozpatrywanie różnych szczegółowych odmian tych działań, lecz także wpływ uzyskanych efektów na psychikę widza. Już rozważając linie proste, zwracał uwagę, że pozioma jest „najzwęższą zimną formą ruchu w nieskończoność”¹⁶. Na jakiej podstawie formułował tę opinię? Wyjaśniając, pisał:

W ludzkiej wyobraźni odpowiada ona linii lub płaszczyźnie, na której człowiek stoi albo porusza się. Linia pozioma jest więc chłodną [z powodu pewnej pasywności – P.Sz.], dźwigającą podstawą, która może być płasko przedłużana w obu kierunkach. Płaskie rozpościeranie się i chłód to podstawowy wyraz [dźwięk – P.Sz.] tej linii¹⁷.

Zakładał więc, że wyraz emocjonalny elementu plastycznego poznajemy dzięki przeniesieniu się w rzeczywistość oglądanego kształtu. Jeśli na skutek działania wyobraźni będziemy poruszali się wraz z przesuwającym się punktem tworzącym linię, poznamy jej wyraz. Linia pozioma jest chłodna, ponieważ ruch płaski nie wymaga wiele wysiłku. Linia pionowa wznosi się, a więc jej ruch wymaga większego stopnia aktywności, a zatem ma „podwyższoną temperaturę”.

Właściwe dla tej teorii ożywienie oglądanych kształtów występuje również w przypadku figur geometrycznych. Charakteryzując powstanie okręgu, W. Kandinsky stwierdzał:

Prawdę mówiąc, także i linia prosta, obok innych właściwości, nosi w sobie – aczkolwiek głęboko ukryte – pragnienie przerodzenia się w płaszczyznę, przekształcenia się w formę bardziej zwartą i bardziej zamkniętą w sobie.

¹⁵ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 58.

¹⁶ Idem, *Punkt...*, s. 57.

¹⁷ *Ibidem*, s. 57.

Jest też w stanie to uczynić, choć dla utworzenia płaszczyzny potrzebne są trzy uderzenia siły¹⁸.

W podobny sposób ujmował powstanie innych figur. Jednocześnie zaś starał się określić relacje między nimi, biorąc przy tym pod uwagę oddziaływanie emocjonalne. Zakładał też możliwość uwzględnienia relacji między systemem elementów plastycznych (malarskich i graficznych) oraz systemami właściwymi dla innych dziedzin sztuki.

Elementy przestrzenne w rzeźbie i architekturze, elementy dźwiękowe w muzyce, elementy ruchowe w tańcu, a słowne w poezji – pisał – domagają się podobnego ukazania ich w czystej postaci oraz podobnie elementarnego zestawienia ze względu na ich własności zewnętrzne i wewnętrzne, które nazywamy dźwiękami¹⁹.

Proponował więc przyjęcie terminologii zapożyczonej z teorii muzyki, gdzie najwcześniej taki rodzaj myślenia o sztuce się pojawił.

Podobny sposób podejścia do elementów plastycznych W. Kandinsky przenosił również na zagadnienia kompozycji.

Tak więc *kompozycja* – pisał – nie jest niczym innym niż ściśle prawidłową organizacją żywych sił, zamkniętych wewnątrz elementów w postaci napięć²⁰.

Sformułowanie to tylko częściowo przypomina tradycyjną koncepcję formy artystycznej rozumianej jako organiczna jedność elementów²¹. W tej sięgającej starożytności teorii zwracano uwagę tylko na sposób organizacji elementów, który powinien przypominać pod względem zwartości, spójności żywe organizmy – składniki powinny być podporządkowane całości. Tymczasem u W. Kandinskiego pojawia się założenie, że same składniki też obdarzone są życiem według opisanej wyżej zasady, zaś całościowa kompozycja dzieła to organizacja tych żywych sił.

W omawianej tu koncepcji pojawiają się też elementy dodatkowe. Rozdział poświęcony szczegółowej prezentacji zagadnienia kompozycji plastycznej rozpoczyna się od omówienia roli płaszczyzny. Dla artysty nie jest ona neutralnym podłożem, na którym przedstawiona zostanie gra kształtów i barw. Ma ona swój własny charakter, dzięki czemu aktywnie włącza się w całościowe działanie obrazu.

¹⁸ *Ibidem*, s. 86.

¹⁹ *Ibidem*, s. 87–88.

²⁰ *Ibidem*, s. 98.

²¹ Por. H. Osborne, *Aesthetics and Art Theory: An Historical Introduction*, London 1968.

Doświadczenie każdej żywej istoty, która stale zajmuje i musi zajmować jakąś pozycję w stosunku do góry i dołu – pisze – przenosi się na PO [Płaszczyznę Obrazu – P.Sz.], która jako taka jest sama żywym organizmem. Da się to częściowo wyjaśnić przez asocjację, po części przez transpozycję własnych obserwacji²².

Kandinsky zauważa jednak również, zgodnie z zasadą animizacji, że płaszczyzna ta ma „charakter żywej istoty”. Przekonanie takie musiało być mu bliskie, gdyż rozwijał tę myśl, pisząc, że artysta

odczuwa, choćby nieświadomie, żywe tchnienie nie naruszonej jeszcze PO, że mniej lub więcej świadomie czuje swą odpowiedzialność w stosunku do niej, że zdaje sobie sprawę z tego, iż lekkomyślne pogwałcenie jej ma w sobie coś ze zbrodni. Artysta „zapładnia” ją i wie, jak posłusznie i pokornie PO przyjmuje właściwe i prawidłowo uporządkowane elementy. Ten prymitywny wprowadzie, żywy jednak organizm przekształca się na skutek właściwego traktowania w organizm nowy, już nie tak prymitywny – przeciwnie, wykazujący wszelkie cechy organizmu rozwiniętego²³.

W rozważaniach nad obrazem prowadzonych przez W. Kandinsky’ego powtarzane są wciąż określenia „żywy” i „życie”. Stosowane są one w przypadku składników malarstwa takich jak punkty i linie, układów kompozycyjnych, a nawet niezamalowanej płaszczyzny obrazu. Nie chodzi przy tym o wyróżnienie pewnych odmian elementów czy rozwiązań kompozycyjnych na zasadzie przeciwstawienia ich innym, np. kompozycji statycznej (jako martwej) i kompozycji dynamicznej (kojarzącej się ruchem jako atrybutem życia). Uważał on, że wszystkie odmiany układów składników obrazu cechuje swoiste życie. Postulował też, w konsekwencji, przekroczenie podziału na sztuki aktorskie, w których występują żywe osoby (teatr, pantomima, balet) i sztuki przedmiotowe, w których odbiorca ma do czynienia z pozbawionymi życia obiektami²⁴. Sugerował, żeby uwzględnić

głębokie powinowactwa istniejące pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki, co z kolei pozwala przeczuwać głęboko leżące wspólne korzenie wszelkiej twórczości, a w końcu wszelkiej duchowej ludzkiej działalności²⁵.

Z punktu widzenia związku sztuk rozważane są zwykle sugestie W. Kandinsky’ego dotyczące analogii między malarstwem i muzyką. Znajdowały one wyraz w terminologii stosowanej przez niego podczas analizowania

²² W. Kandyński, *Punkt...*, s. 128–129.

²³ *Ibidem*, s. 129.

²⁴ Przykładem może być graficzna analiza jednej z figur tanecznych jako układu linii i punktów (por. „Skok w górę tancerki Palukki” i „Graficzny schemat skoku”, *ibidem*, s. 41).

²⁵ *Ibidem*, s. 134.

malarstwa. W artykule tym chciałabym wziąć pod uwagę relacje malarstwa oraz tych dziedzin twórczości, w których mamy do czynienia z życiem i działaniem żywych osób w określonym otoczeniu rzeczy. Chcę więc podjąć kwestię performatywnego charakteru koncepcji artystycznej W. Kandinsky'ego. We wstępnej części artykułu odwoływałam się do roli „niby-szyby” i jej przewycięzania w teatrze, happeningu i sztuce performansu. Jak – biorąc pod uwagę te odniesienia – określić można charakter malarskich propozycji rosyjskiego artysty?

Przede wszystkim, jeśli założyć różnicę między teatrem a sztuką performansu, to koncepcja W. Kandinsky'ego bliższa jest pierwszemu z tych pojęć²⁶. Christopher Balme zwraca uwagę, że w sztuce performansu dochodzi do zastąpienia aspektu referencyjnego (przedstawianie postaci, przebieg akcji, odtwarzanie sytuacji) przez „performatywny wymiar”. O ile więc w tradycyjnej teorii teatru akcent padał na wytwarzanie znaczeń, w performansie akcentowane jest samo wykonywanie działań²⁷. W przypadku koncepcji W. Kandinsky'ego, gdy rozpatrujemy ją z punktu widzenia tych różnic, mamy do czynienia z zaakcentowaniem pierwszej z wyróżnionych możliwości. Traktując płaszczyznę malarską czy rysunkową jako rodzaj sceny, artysta przedstawia na niej elementy plastyczne jak „postaci”, które mają stworzyć widowisko. Bierze więc pod uwagę ich charakterystykę i analizuje rolę, jaką mają do odegrania. Uwzględniając omówione tu cechy dynamiczne, rozważa „przebieg akcji”, możliwości ruchu, kształtujące się sytuacje. Określają one znaczenie obrazu analogicznie do kształtowania się sensu w przypadku przedstawienia teatralnego.

Rola malarza w koncepcji W. Kandinsky'ego przypomina rolę reżysera w teatrze. W obu przypadkach działanie polega raczej na aranżowaniu sytuacji na płaszczyźnie lub na scenie niż na bezpośrednim działaniu. Kandinsky już w pierwszej książce podzielił swe obrazy na trzy odmiany: *Impresje*, *Improwizacje* i *Kompozycje*. Pierwsza odmiana to „bezpośrednie wrażenia

²⁶ Christopher Balme kwestionuje w znacznym stopniu zasadność tego rozróżnienia, choć nie odrzuca w pełni jego użyteczności. Pisze, że pojęcia „działanie” albo „akcja” z punktu widzenia teatru, który zawsze polegał na „sztuce działania”, nie mają znaczącej siły wyrazu. Ponadto uważa, że „niemożność zdefiniowania sztuki *performance* leży niejako w jej naturze, bo każda próba definicji bywa natychmiast podważona przez nowe zjawisko, które podaje w wątpliwość sens poprzedniego określenia. Kiedy na przykład Elisabeth Jappe pisze: »*Performance* jest zawsze autentyczny: wykonawcy są wyłącznie sobą, a czas i przestrzeń – realne« (eadem, *Performance – Ritual – Prozeß: Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München-New York 1993, s. 10), to odnosi się to do artystów lat siedemdziesiątych. Dzisiaj obserwuje się bowiem tendencję do fikcjonalizacji, co obala postulat autentyzmu” (Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tłum. W. Dudzik, M. Leyko, Warszawa 2002, s. 216). Uwzględniłam jednak tę różnicę, gdyż pozwala ona zwrócić uwagę na istotne cechy koncepcji twórczej W. Kandinsky'ego.

²⁷ *Ibidem*, s. 219.

z »natury«, wyrażone w formie rysunkowo-malarskiej²⁸. Druga stanowi natomiast

przeważnie nieświadome, po większej części powstałe spontanicznie, doznania spowodowane przeżyciami o charakterze wewnętrznym, wrażenia „natury wewnętrznej”²⁹.

Obie te odmiany traktuje jednak jako rodzaj przygotowania do wykonania *Kompozycji*. Określa tak „wypowiedzi” malarskie powstające wyjątkowo wolno, „które długo i nieledwie pedantycznie są [...] weryfikowane i opracowywane na podstawie pierwszych szkiców”³⁰.

Wyodrębnione trzy odmiany prac malarskich przypominają ukształtowany w sztuce nowożytnej i usankcjonowany w akademizmie podział na szkice lub studia i właściwe dzieła sztuki. Analogię tę dodatkowo potwierdza wskazywany przez W. Kandinsky’ego sposób realizacji. W *Impresjach* chodzi o zatrzymanie efektu pierwszego wrażenia wzrokowego. W *Improvizacjach* liczą się emocje artysty i spontaniczna aktywność wykonawcza. W obu przypadkach nie ma miejsca na przemyślane komponowanie rozumiane jako „reżyserowanie” obrazu. Natomiast w odniesieniu do *Kompozycji* „stosunkowo największą rolę odgrywa rozsądek, świadomość, namysł, celowość”³¹. Taki porządek działań uwzględniany był w malarstwie od czasów renesansu. Leone Battista Alberti w traktacie *O malarstwie* podkreślał, że najważniejszym dziełem malarza jest historia (*istoria*), której rolę w obrazie można porównać do roli tekstu teatralnego (tekstu dramatu, libretta itp.). Renesansowy teoretyk zalecał zresztą przy opracowywaniu tej części dzieła uwzględnianie motywów z dzieł literackich, a także korzystanie z „umiejętności stosowania różnych pomysłów”³², gdyż wzbogaca to inwencję. Dalej pisał, że częściami historii są poszczególne ciała przedstawione w obrazie. Sugerował, że wskazane jest ich bogactwo, tzn. powinny znaleźć się

odpowiednio rozmieszczeni starcy, mężowie w sile wieku, młodzieńcy, chłopcy, poważne kobiety, dziewczęta, niemowlęta, oswojone zwierzęta, psy, ptaki, konie, bydło, gmachy, krajobrazy³³.

Najważniejsze z nich to postacie ludzkie pokazane podczas wykonywania określonych ruchów. Mają one wyrażać określone uczucia i sugerować

²⁸ W. Kandyński, *O duchowości...*, s. 132.

²⁹ *Ibidem*, s. 133.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² L.B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, Wrocław 1963, s. 51.

³³ *Ibidem*, s. 37.

zmianę miejsca w przedstawionej na obrazie przestrzeni. Alberti zastanawia się, co należy zrobić, żeby ukazywane sceny zawierały najwięcej życia. Uważa, że sytuacja taka powstaje, „gdy postacie wykonują jak największą ilość ruchów, naśladują gestykulację aktorów”³⁴. Bierze też pod uwagę efekt estetyczny przedstawianych działań. Píše, że obraz powinien „przedstawiać ruchy wdzięczne, miłe i dostosowane do tego, co się dzieje w obrazie”³⁵. W podobny sposób rozważa aranżację przedmiotów martwych (układy włosów, fałd szat) oraz elementów „scenograficznych” (np. gałęzi drzew). Celem jest,

ażby każda część tak była dostosowana do tematu i nawet najdrobniejszy fragment związany z tematem tak odpowiadał całości, żeby ciała zmarłych robiły wrażenie martwych aż po same paznokcie, a w przedstawieniach postaci żywych wszystko robiło wrażenie życia³⁶.

Sceną, na której w malarstwie rozgrywa się historia, jest płaszczyzna obrazu. Pracę nad jej zakomponowaniem przedstawiał L.B. Alberti jako wykreślenie dowolnej wielkości czworoboku o kątach prostych, stanowiącego „jak gdyby otwarte okno, przez które widać historię [podkreślenie w oryginale – P.Sz.]”³⁷. Naniesiona zostanie na niego geometryczna konstrukcja perspektywiczna, która stworzy przestrzenne miejsce akcji. W nim rozegrane zostaną zdarzenia. Maria Rzepińska zauważa, że zasady zabudowy konstrukcji perspektywicznej w malarstwie wykazywały podobieństwo do organizacji sceny.

Taka budowa obrazu – pisze – ma wiele wspólnego z czynnościami architekta (rzuty boczne elewacji) oraz scenografa (ukształtowanie zamkniętej kubicznej przestrzeni z jedną otwartą ścianą od strony widzów – *finestra aperta*, ustawienie kulis – budynki, mury – rozmieszczenie postaci na pawimencie jakby na deskach scenicznych³⁸.

Historyczka sztuki podkreśla też, że pojawiający się na obrazach układ postaci i przedmiotów nie był zaobserwowany w naturze. Zarówno w przypadku sceny teatralnej, jak i malarstwa stanowił wyreżyserowaną kompozycję w czasie i przestrzeni.

³⁴ *Ibidem*, s. 42.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, s. 35–36. Warto zauważyć, że malarze, prezentując np. motywy biblijne czy mitologiczne, w różny sposób je „inscenizowali”, analogicznie do tego, jak może być różnie inscenizowany w teatrze ten sam tekst dramatu.

³⁷ *Ibidem*, s. 19.

³⁸ M. Rzepińska, *Wstęp*, [w:] L.B. Alberti, *op. cit.*, s. 49.

Malarze XV i XVI wieku – podkreśla – nigdy nie malowali scen podpatrzonych wprost z natury (z wyjątkiem portretów). Było to malarstwo wyłącznie pracowniane albo fresk architektoniczny. Musieli zatem te obrazy zaaranżować, wyreżyserować, nie tylko z punktu widzenia formalnego, lecz dosłownie teatralnego, wyimaginować układ postaci wedle zamierzonej „inwencji”³⁹.

Koncepcja „reżyserii” obrazu przedstawiona przez L.B. Albertiego powtórzona została później przez Leonarda da Vinci w *Traktacie o malarstwie*⁴⁰, a dalej weszła w skład zasad akademickiej koncepcji sztuki, wywierającej istotny wpływ do XIX w. Stosowano w związku z tym terminy *decorum* (dostosowanie kompozycji i formy w dziele do charakteru jego tematu) oraz zapożyczony z teatru termin *costume*, oznaczający w tym przypadku znajomość historycznych akcesoriów⁴¹. Czy zagadnienia te można odnieść do malarstwa abstrakcyjnego, które uprawiał W. Kandinsky?

Gdy weźmiemy pod uwagę omówiony wcześniej autorski podział na typy obrazów, widać wyraźną odpowiedniość między *Impresjami* i *Improwizacjami* a uwzględnianymi w akademickiej koncepcji sztuki (choć mającymi swe źródło w teoriach renesansowych) *croquis* i *esquisses*. *Croquis* to chwytane na gorąco szkice postaci, scenek itp., natomiast *esquisse* to szkic kompozycyjny wykonany swobodnie i szybko⁴². Oba te pojęcia mają odpowiedniki w etapach pracy reżysera teatralnego nad przygotowywanym przedstawieniem. Odróżnić należy jednak od nich z jednej strony realizację sceniczną, a z drugiej Kompozycję w rozumieniu W. Kandinskiego. Tutaj występuje przygotowana we wcześniejszych fazach „świadoma i rozważna praca kompozycyjna”⁴³. Sceną staje się płaszczyzna określonego formatu. Kandinsky w swych obrazach nie wykonuje na niej wykresu perspektywicznego przestrzeni, jednak bierze pod uwagę jej cechy (czy jest kwadratowa, wydłużona horyzontalnie lub wertykalnie) i przypisuje poszczególnym jej częściom określone wewnętrzne właściwości. Związane są one z odczuciami swobody ruchu i jego ograniczeniami czy zahamowaniami. Strona prawa, strona lewa, góra i dół „dźwięczą” inaczej, pojawia się w nich ton spokoju i ciepła albo wolności i skrępowania. W tak scharakteryzowanym na podstawie empatii obszarze⁴⁴ pojawiają się elementy plastyczne, czyli „aktorzy”. Każdy z nich ma własną charakterystykę ustaloną przez wczucie.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Por. *ibidem*, s. 45–46.

⁴¹ Por. eadem, *Akademizm*, Warszawa 1977, s. 57.

⁴² *Ibidem*, s. 72.

⁴³ W. Kandyński, *Punkt...*, s. 133.

⁴⁴ Kandinsky pisze, że płaszczyzna obrazu stanowi „specjalne lustrzane odbicie artysty” (*ibidem*, s. 133).

Kandinsky pracował nad wskazywaniem cech emotywnych głównych figur geometrycznych już w książce *O duchowości w sztuce*. W późniejszej pracy *Punkt i linia a płaszczyzna* tę charakterystykę rozwinął i uzupełnił rozważaniami na temat form bardziej skomplikowanych. Wykorzystał w tym celu kształty, które spontanicznie pojawiły się w jego Improwizacjach. Podał je analizie, biorąc pod uwagę odczucia występujące podczas utożsamienia psychicznego z cechami obserwowanych linii lub figur. Przykładem może być swobodnie wygięta linia składająca się z dwóch łuków z jednej strony i trzech łuków z drugiej, pogrubiona stopniowo od dołu ku górze. Artysta pisze, że charakteryzuje ją „utemperowana pewność siebie”. Z powodu górnego, grubego szpica

ma wyraz zaciętego uporu, a kończy się u dołu coraz słabszym falowaniem. Linia ta zbiera się w sobie u dołu i rozprężając się ku górze, zyskuje coraz widoczniej na energii falowania aż do momentu osiągnięcia największej „zaciętości”⁴⁵.

Kandinsky rozważa tę linię w dwóch ujęciach. Bierze też pod uwagę jej wygląd w zwierciadlanym odbiciu, czyli z drugiej strony. Twierdzi, że jej „treść” zmienia się istotnie:

zaciętość znika bez śladu, widzimy osłabienie jej napięcia. Do głosu dochodzi wyraz mozołu i wysiłku. Znika też poprzednia koncentracja, wszystko jest w trakcie stawania się. W momencie odwrócenia na lewo większego znaczenia nabiera rozwijanie się linii na prawo i wrażenie bardziej uciążliwego wysiłku⁴⁶.

Rozpatrując te przykłady z punktu widzenia zakładanego tu pojmowania obrazu jako sceny, a kształtów jako aktorów, można powiedzieć, że nastąpiła zmiana charakteru postaci teatralnej, ujawnienie przez nią innych, nieprzewidywalnych wcześniej cech.

Komponowanie obrazu porównać można do zabiegów reżyserskich w teatrze. Poszczególne postacie biorące udział w przedstawieniu mają określony wygląd i charakter, którego domyślamy się na podstawie cech fizycznych i sposobu zachowania. Akcja sceniczna to modyfikacje, jakie w tym zakresie zachodzą w czasie spektaklu. Kandinsky uważa, że „przygody” elementu plastycznego mogą być związane ze zmianą jego miejsca na płaszczyźnie obrazu (dalej PO) lub ze względu na zachodzące spotkania z innymi kształtami. Biorąc pod uwagę pierwszą możliwość, pisze, że góra płaszczyzny sprawia odczucie „rozluźnienia”, „zaprzecza gęstości”, dlatego

⁴⁵ *Ibidem*, s. 150.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 151.

każda ciężka forma umieszczona w górnej części PO zyskuje na wadze. [...] „Dół” oddziaływa zupełnie przeciwnie: zagęszczenie, ciężar, skrępowanie. Im bardziej zbliżamy się do dolnej krawędzi PO, tym gęściejsza staje się atmosfera, poszczególne maleńkie cząstki płaszczyzny zbliżają się do siebie, przez co tym łatwiej mogą udźwignąć coraz większe i cięższe formy. Same formy tracą na wadze, wrażenie ich ciężaru maleje. „Wznoszenie się” jest utrudnione, formy wydają się ledwo poruszać i słyszy się prawie, jak ocierają się o siebie – napięcie skierowane ku górze i spowolnione „opadanie” w dół. Swoboda „ruchu” staje się coraz bardziej ograniczona. Zahamowania osiągną swe maksimum [podkreślenie w oryginale – P.Sz.]⁴⁷.

Zajmowanie przez kształty plastyczne (aktorów) miejsc w obszarze płaszczyzny obrazu (sceny), a także w relacje między nimi stwarzają akcję malarską. Omawiając ją, W. Kandinsky bierze pod uwagę również „sens literacki”. Powstaje on w związku z odniesieniem płaszczyzny obrazu do ciała człowieka i wczuwania rodzących się emocji w dzieło sztuki. Szczególne znaczenie w tym przypadku przypisuje odczuciom związanym z prawą i lewą stroną. „Jest to rezultat dwóch możliwości ruchu człowieka, które, mimo rozmaitych wariantów, w gruncie rzeczy są rzeczywiście jedyne”⁴⁸.

Rozważając znaczenia i emocje pojawiające się w związku z sugestią ruchu w lewo, artysta pisze, że jest to droga

w daleki świat. W tę stronę oddalając się, człowiek opuszcza codzienne otoczenie, uwalnia się od ciążących mu konwencji i oporów hamujących jego swobodę; oddycha pełną piersią, wypuszcza się na „przygodę”. Formy o napięciach skierowanych w „lewo” mają w sobie coś „awanturniczego”, a ich dynamika i przyspieszenie wzrastają⁴⁹.

Przeciwnie jest w przypadku odwrotnego kierunku.

Ruch w „prawo”, ku skrępowaniu, jest ruchem w kierunku domu [podkreślenie w oryginale – P.Sz.]. Jest on związany z pewnym znużeniem i jego celem jest spoczynek. Im bliżej „prawej” strony, tym bardziej jest on powolny i niemrawy – napięcia form zmierzających ku stronie „prawej” maleją, a możliwości ruchu stają się coraz bardziej ograniczone⁵⁰.

Do tych dwóch podstawowych kierunków ruchu artysta dodaje wznoszenie się i opadanie. Jako skojarzenia dotyczące „góry” i „dołu” wskazuje niebo i ziemię. Odnosząc te kierunki działania do sytuacji teatralnych, z łatwością zauważamy analogie. Aktorzy na scenie zwykle przemieszczają

⁴⁷ *Ibidem*, s. 130.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 134.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 135.

⁵⁰ *Ibidem*.

się w prawo lub w lewo i te kierunki ruchu mają związek z treścią przedstawienia. Czasami tylko, w szczególnych sytuacjach, uwzględniany jest ruch w górę lub w dół.

Kandinsky uświadamiał sobie interdyscyplinarny charakter opisywanych prawidłowości kinetycznych, ale teatru jako szczególnie istotnego punktu odniesienia nie wskazywał. Sugerował raczej sens ogólnoludzki, pisząc, że „literacki” posmak

ujawnia głębokie powinowactwa istniejące pomiędzy rozmaitymi dziedzinami sztuki, co z kolei pozwala przeczuwać głęboko leżące wspólne korzenie wszelkiej twórczości, a w końcu wszelkiej duchowej ludzkiej działalności⁵¹.

Narzucającym się wnioskiem z tych rozważań jest uznanie, że analizując „głębokie powinowactwa istniejące pomiędzy rozmaitymi dziedzinami sztuki”, brać należy pod uwagę nie tylko wielokrotnie opisywane odniesienie do muzyki, lecz również istotną z punktu widzenia performatyki relację do teatru.

„Aktorami” w obrazach W. Kandinskiego były przez większą część jego twórczości zarówno kształty nieprzedstawiające, jak i odtworzone postacie ludzkie i przedmioty. W jaki sposób artysta opisuje ich wybór w toku komponowania obrazu?

Weźmy kompozycję romboidalną – pisze – utworzoną na przykład przez jakąś grupę postaci. Przyglądamy się jej z uwagą i stawiamy sobie pytanie: czy naprawdę figury ludzkie są w niej niezbędne, czy też można je zastąpić przez widoki innych przedmiotów, bez szkody dla wewnętrznego [podkreślenie w oryginale – P.Sz.] podstawowego tonu całej kompozycji? Jeżeli tak, to mamy do czynienia z wypadkiem, w którym wyraz przedmiotu nie tylko nie wspomaga działania formy abstrakcyjnej, lecz wręcz jej przeszkadza: obojętny wyraz formy przedmiotowej osłabia działanie formy abstrakcyjnej. Jest tak rzeczywiście nie tylko ze względów logicznych, ale i artystycznych. Powinno się zatem w tym wypadku znaleźć przedmiot bardziej pasujący do wewnętrznego tonu abstrakcyjnej formy (na zasadzie harmonii lub kontrastu) albo cała forma powinna być czysto abstrakcyjna⁵².

Powyższy cytat jeszcze raz wyraźnie wskazuje, że na etapie komponowania obrazu artysta stosował również zasadę empatii. Przedmiotem wczucia był zarówno cały tworzony układ elementów, jak i poszczególne wprowadzane do niego składniki. O wyborze ich decydowała nie wartość czysto wzrokowa, „dekoracyjna”, lecz przypisywany im wyraz emocjonalny. Podsumowując powyższe rozważania, W. Kandinsky pisał:

⁵¹ *Ibidem*, s. 134.

⁵² W. Kandyński, *O duchowości...*, s. 71–72.

Każdy przedmiot (niezależnie od tego, czy został stworzony bezpośrednio przez „naturę” czy ręką ludzką) jest bytem obdarzonym własnym życiem i wypływającym stąd nieuniknionym działaniem. Skutki tego są rejestrowane przez „podświadomość” (gdzie pozostają aktywne i twórcze)⁵³.

W cytacie tym kierunek oddziaływania elementu plastycznego został ujęty w taki sposób, że jako czynnik aktywny wskazane zostały składniki dane w percepcji wzrokowej. To dostrzeżenie ich „życia” wywoływać ma emocje. Przedstawiciele estetyki empatii wielokrotnie jednak podkreślali, że podczas aktu wczucia dochodzi do utożsamienia tego, co pochodzi od przedmiotu, z tym, co wnosi podmiot, tak dalece, iż to, co przenieśliśmy na przedmiot, uważamy za uzyskane od niego.

Na zakończenie odnieśmy zagadnienia podejmowane tu na podstawie tekstów W. Kandinsky’ego do jego obrazów. Historycy sztuki rozważając przejście artysty od malarstwa przedstawiającego do abstrakcji, chętnie zestawiają dwie prace z 1912 r. Sceneria pierwszego obrazu, zatytułowanego *Dama w Moskwie*, zaaranżowana została elementami przedstawiającymi perspektywę ulicy, dorożkę i posłańca. Na pierwszym planie pokazana została tytułowa dama stojąca obok okrągłego stolika. Oprócz tego wprowadzone zostały składniki nieprzedstawiające: czarna plama z dodanym czerwonym elementem, (przypominająca nieco tors ludzki i głowę) oraz czerwono-różowy okrągły kształt znajdujący się po lewej stronie kobiety. Najbardziej dynamicznym składnikiem kompozycji jest czarna plama, która zdaje się poruszać ukośnie w górę, przesłaniając słońce. Obraz przypomina realistyczną scenografię do jakiejś sztuki teatralnej z bohaterką przedstawienia umieszczoną na pierwszym planie. Akcję dramatu można odczytywać jako agresję czarnej plamy. Ulrike Becks-Malorny, zakładając, że kobieta na pierwszym planie jest główną postacią, pisze: „Pędzi ku niej czarna plama, która zaczyna już przesłaniać samo słońce”⁵⁴. Wskazuje też na możliwość symbolicznego odczytania tej sytuacji w nawiązaniu do teozofii, jako wdzierania się „mroków materializmu” w sferę komunikacji między „wieczną światłością” i poszukującym oświecenia stworzeniem⁵⁵. Podobna treść została podjęta przez W. Kandinsky’ego w pochodzącym z tego samego roku obrazie *Czarna plama I*. Nastąpiła w nim jednak zmiana „scenografii” i części „bohaterów”. Nie ma już konstrukcji perspektywicznej. Sugestie relacji przestrzennych między elementami plastycznymi wprowadzane

⁵³ *Ibidem*, s. 72.

⁵⁴ U. Becks-Malorny, *Wassily Kandinsky. 1866–1944. Droga ku abstrakcji*, tłum. C. Jenne, Warszawa 1999, s. 102.

⁵⁵ Interpretację teozoficzną tych obrazów przedstawia Sixten Ringbom w książce *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo 1970, s. 100–103.

są za pomocą właściwości kolorów. W obrazie można doszukać się podobieństwa między niektórymi układami plam barwnych, a kopułami cerkwi powozem z trójką koni oraz łodzią z dwiema płynącymi nią osobami. Głównym „bohaterem” staje się czarna plama o nieco zmienionym kształcie.

Plama na obrazie olejnym – pisze U. Becks-Malorny – jest czarnym, nerkowatym kształtem, który z centrum przesunął się nieco w prawo. Czarno-niebieski łuk na lewo od niej i kolista forma ponad nią, przypominająca słońce, wyznaczają ukośny kierunek ruchu, utrzymujący kompozycję wespół z czarnymi elementami graficznymi w pełnej napięcia równowadze⁵⁶.

Ogólna zwartość treściowa obrazu jest więc podobna, jednak „spektakl” zainscenizowany został inaczej, przy mniejszym wykorzystaniu elementów przedstawiających. Na czarnej plamie występuje poza tym rozchodzący się promieniście układ białych smug farby, który w pismach teozofów interpretowany był jako „eksplozywny gniew”⁵⁷. Swoisty spektakl, jakim zgodnie z założeniami W. Kandinskiego są jego obrazy, rozgrywa się tu pomiędzy elementami abstrakcyjnymi. Zachowuje jednak ruch i życie.

Artysta zdawał sobie sprawę z konsekwencji swych koncepcji dla teatru, choć w przeciwieństwie do odniesień muzycznych nie akcentował ich w swych głównych rozprawach na temat sztuk plastycznych. Świadczą o tym teksty *Über Bühnenkomposition* i *Der gelbe Klang* opublikowane w 1912 r. w almanachu *Der Blaue Reiter*, które w znacznym stopniu nawiązywały do jego koncepcji malarskich. Pierwszy zawierał gwałtowny atak na teatr XIX-wieczny i demaskował utopijność wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*. Przedstawiał też koncepcję „kompozycji scenicznej” opartą na wewnętrznej jedności elementów muzycznych, malarskich, ruchu itp. Elementem łączącym była omówiona tu zasada wewnętrznego brzmienia, ujawniająca się przez „dźwięk muzyczny i jego wyraz ruchowy”, „dźwiękowość psychofizyczną i jej wyraz ruchowy przejawiający się poprzez istoty i przedmioty” oraz „dźwięk chromatyczny i jego wyraz ruchowy”⁵⁸. Drugi tekst, zatytułowany *Der gelbe Klang*, był scenariuszem tego typu przedstawienia. Oparte było ono, jak pisze Denis Bablet,

na wierze w zasadniczą tożsamość sztuk, w zgodność, która umożliwia ich wzajemne przenikanie. Jest zatem „kompozycją” w podwójnym rozumieniu

⁵⁶ U. Becks-Malorny, *op. cit.*, s. 102.

⁵⁷ Por. G. Sztabiński, *Mistyczny wymiar malarstwa. Teozofia w twórczości Wassily Kandinskiego i Pieta Mondriana*, w druku.

⁵⁸ Cyt. za: D. Bablet, *Rewolucje sceniczne XX wieku*, tłum. Z. Strzelecki, K. Mazur, Warszawa 1980, s. 32.

słowa, artystyczną i chemiczną: „Zawiera trzy elementy, które jako środki zewnętrzne służą znaczeniu wewnętrznemu”⁵⁹.

Elementy te wymieniałam wyżej. Zachodzić miały między nimi związki „chemicznych” reakcji opartych na zastosowaniu elementów plastycznych przedstawiających i nieprzedstawiających, dźwięku i ruchu. Swoistość tej koncepcji polegała jednak na tym, że kolor i światło nie ilustrowały tu muzyki, podobnie jak muzyka ich nie objaśniała. Każdy ze środków, jak pisze D. Bablet, stanowił składnik polifonicznej całości dzieła⁶⁰.

Kandinsky nie zrealizował *Der gelbe Klang* w formie scenicznej. Bablet rozpatruje jego koncepcję jako zapowiedź teatru abstrakcyjnego. Teatr taki zmieniał charakter przedstawienia, ale z istotą sytuacji teatralnej nie zrywał. Czy w podobny sposób należy potraktować przedstawioną tu koncepcję malarską W. Kandinsky’ego? Artysta, o czym pisałam na początku tego tekstu, wyrażał pragnienie wyjścia poza obraz ku „życiu”. Biorąc pod uwagę tok jego rozważań i ewolucję twórczości, można powiedzieć, że wyszedł poza tradycję malarską, ale poszukując odmian ruchów właściwych dla elementów plastycznych zatrzymał się na teatrze. Być może powodem tego było jego przekonanie, że nawet rozbijając w swej twórczości „niby-szybę”, artysta nie wkracza w surową rzeczywistość. Jego działalność przestałaby wtedy być sztuką. Może on tylko dążyć do znalezienia takiej formy, która rzeczywistości pozaartystycznej będzie bliższa. Teatr uwzględniający żywe osoby, ruch i dźwięk wydawał się W. Kandinsky’emu taką dziedziną sztuki.

BIBLIOGRAFIA

- Alberti L.B., *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, Wrocław 1963.
- Bablet D., *Rewolucje sceniczne XX wieku*, tłum. Z Strzelecki, K. Mazur, Warszawa 1980.
- Balme Ch., *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tłum. W. Dudzik, M. Leyko, Warszawa 2002.
- Becks-Malorny U., *Wassily Kandinsky. 1866–1944. Droga ku abstrakcji*, tłum. C. Jenne, Warszawa 1999.
- Goldberg R., *Performance. Live Art Since 1960*, London–New York 1998.
- Happenings and Fluxus*, red. H. Sohm, Köln 1970.
- Jappe E., *Performance – Ritual – Prozeß: Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München –New York 1993.
- Kandyński W., *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, tłum. S. Fijałkowski, Warszawa 1986.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

- Kandyński W., *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996.
- Kirby M., *Happenings*, New York 1965.
- Komza M., *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995.
- Osborne H., *Aesthetics and Art Theory: An Historical Introduction*, London 1968.
- Pawłowski T., *Happening*, Warszawa 1982.
- Performance. Wybór tekstów*, red. G. Dziamski, H. Gajewski, J.S. Wojciechowski, Warszawa 1984.
- Poprzęcka M., *Akademizm*, Warszawa 1977.
- Ringbom S., *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo 1970.
- Rzepińska M., *Wstęp*, [w:] L.B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, Wrocław 1963.
- Sztabiński G., *Mistyczny wymiar malarstwa. Teozofia w twórczości Wassily Kandinsky'ego i Pieta Mondriana* [w druku].

SUMMARY

Life in the Image. On Wassily Kandinsky's Approach to Painting

The starting point for the analyses presented in the article is Wassily Kandinsky's book *Point and Line to Plane*, considered as the basis for interpreting his oeuvre. In his introduction to the book, the artist made the distinction between two aspects of experiencing every phenomenon – external and internal. Kandinsky's intention was to aim towards "life", although not through a faithful reproduction of its external manifestations. The artist wanted to discover "life" in the image by going beyond the traditional, mimetic understanding of painting.

In her article, the author, on the one hand, examines Kandinsky's aspirations to bring art closer to life by accentuating the direct influence of artistic elements, whose "inner sound" would give the impression of communing with living entities. On the other hand, she analyses the artist's theoretical concepts and painterly output in relation to theatre and performance art, that is disciplines that involve the activity of living people surrounded by real objects.

IRMINA GADOWSKA
Katedra Historii Sztuki
Uniwersytetu Łódzkiego

„DON KICHOT” SZTUKI ZARYS TWÓRCZOŚCI ICCHOKA (WINCENTEGO) BRAUNERA (1887-1944)

Icchok Brauner był jedną z najważniejszych postaci w licznym gronie łódzkich plastyków działających między 1918 a 1939 r. Inicjator wielu wydarzeń kulturalnych, przyczynił się do propagowania sztuki w „złym mieście”, współuczestniczył w działaniach kilku grup artystycznych. Mimo niewątpliwego talentu muzycznego wybrał karierę malarza i rzeźbiarza, a popularność przyniosły mu projekty lalek i scenografii teatralnych. Jego twórczość, choć różnorodna i wielowątkowa, dziś pozostaje w cieniu dokonań Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro, Jankiela Adlera czy Marka Szwarca. W przeciwieństwie do wymienionych artystów I. Brauner nie osiągnął międzynarodowego sukcesu, pozostając jednym z wielu żydowskich twórców z Europy Środkowo-Wschodniej, których dorobek niemal w całości pochłonęła wojna. Badania łódzkiego środowiska artystycznego prowadzone przez Jacka Strzałkowskiego i Jerzego Malinowskiego¹ pozwalają w dużym stopniu zrekonstruować przebieg jego kariery, ale obraz Icchoka Braunera – żydowskiego artysty, który w hołdzie dla Vincenta van Gogha przyjął jego imię, wciąż pozostaje nieostry. Ze wspomnień Felicji Kasman-Kreczmarowej wyłania się wizerunek człowieka całkowicie oddanego sztuce, dla Giny Szwarz był ekscentrycznym potomkiem zamożnej rodziny, Horacy Safrin zwrócił uwagę na jego poczucie humoru². W poświęconej Łodzi książce Jechiela Jeszaji Trunka znalazła się chyba najlepsza charakterystyka twórcy, tak silnie związanego z miastem, w którym artyści w wymiętych kapeluszach, łódzcy donkiszoci sztuki, porywali się z motyką

¹ J. Strzałkowski, *Artyści, obrazy i zbieracze w Łodzi do 1918 roku*, Łódź 1991; J. Malinowski *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987; idem, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.

² Por. P. Spodenkiewicz, *Zaginiona dzielnica. Łódź żydowska – ludzie i miejsca*, Łódź 1998; E. Markowa, *Le Choix*, Paris 1961; H. Safrin, *Przy szabasowych świecach*, Łódź 1986.

na słońce, wierząc, że podbiją świat. Wspominając I. Braunera z jego młodych lat, J.J. Trunk pisał:

Brauner miał zawsze nie dopięty kołnierz płaszcza. Był blady skutkiem ustawicznego wewnętrznego napięcia. Wysokiego wzrostu [...] Do tego nosił długie blond włosy, szeroki kapelusz artysty i spoglądał złym, ostrym wejrzaniem [...], mówił o obrazach, które zamierza namalować [...], o olbrzymich i symbolicznych scenach masowych, na które w Łodzi nie znalazłoby się ani płótna, ani ściany [...] Brauner nie lękał się żadnej trudności. Był łodzianinem – więc największą możliwością była dla niego niemożliwość³.

Ichhak Meir Brauner (Brojner) urodził się 21 września 1887 r.⁴ w Chrzanowie. Jego ojciec Jakub prowadził w Łodzi tkalnię i klejarnię osnowy, a matka Ruchla z Tenenbaumów zajmowała się domem i opieką nad licznym rodzeństwem artysty⁵. Rodzina Braunerów należała do zamożnych. Od 1896 r. zamieszkiwała w kamienicy przy ul. Spacerowej 29 (obecnie al. Kościuszki), której J. Brauner był pierwszym właścicielem, posiadała też niewielki majątek pod Łodzią. Młody Ichhak odebrał tradycyjne, religijne wykształcenie. Uczył się w chederze, skończył jesziwę w Ozorkowie, a następnie dwuklasową szkołę Judelewicza przy ul. Mikołajewskiej 13 (obecnie ul. Sienkiewicza)⁶. Odkryty u chłopca talent skłonił rodziców do opłacenia prywatnych kursów gry na skrzypcach oraz rysunku. W znanej łódzkiej szkole – Szkole Rysunku i Malarstwa, prowadzonej przez Jakuba Kacenboga⁷, I. Brauner spędził cztery lata, doskonaląc warsztat i zdobywając umiejętności z zakresu dekoracji i projektowania. Wśród absolwentów szkoły byli m.in. Artur Szyk, Henryk Epsztajn czy Maurycy Mędrzycki, z którymi w przyszłości skrzyżują się jego artystyczne drogi⁸. Między 1908 a 1911 r., studiował w Hochschule für die bildenden Künste i Konserwatorium w Berlinie⁹. Ostatecznie

³ J.J. Trunk, *Pojln. Obrazy i wspomnienia z Łodzi*, Łódź 1997, s. 84.

⁴ *Kronika getta łódzkiego / Litzmannstadt Getto 1941–1944*, t. 5: *Suplementy*, oprac. i red. J. Baranowski i in., Łódź 2009, s. 282.

⁵ Autorzy *Słownika biograficznego łódzkich Żydów* wymieniają następujące imiona rodzeństwa: Maria (ur. 1881), Aron (ur. 1882), Hersz Lajb (ur. 1884), Gitel (ur. 1889), Genia (Eugenia, ur. 1890), Tauba (ur. 1901), Jetta (Ida, ur. 1892), Wolf (ur. 1893), Efroim (ur. 1894), Josef (ur. 1895), Benjamin (ur. 1896), Awner (ur. 1898), Chaja (ur. 1906); A. Kempa, M. Szukalak, *Żydzi dawnej Łodzi. Słownik biograficzny Żydów łódzkich oraz z Łodzią związanych*, t. 4, Łódź 2004, s. 28. We wspomnieniach M. Szwarcza pojawia się jeszcze wzmianka o starszym bracie Ichchoka – Fiszelu; Por. Marek Szwarc, *Memoires entre deux mondes*, Paris 2010, s. 170.

⁶ A. Kempa, M. Szukalak, *op. cit.*, s. 28.

⁷ Jakub (Ichchok) Kacenbogen (Katzenbogen), 1857–1908, malarz, właściciel szkoły rysunku w Łodzi.

⁸ A. Kępa, *Wywiady z Arturem Szykiem*, Łódź 2001, s. 22.

⁹ *Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, red. Z. Borzysmińska, R. Żebrowski, t. 1, Warszawa 2003, s. 230.

kontuzja ręki zniweczyła jego marzenia o karierze skrzypka i włączyła na decyzję o kontynuacji malarskich zainteresowań¹⁰.

W 1910 r., podczas dłuższego pobytu w Łodzi, I. Brauner poznał Marka Szwarcę. Przez krótki czas udzielał mu lekcji rysunku przed jego wyjazdem na studia do Paryża. Po latach Szwarc wspominał ich spotkania w łódzkich kawiarniach, pracowni I. Braunera, tworzone przez niego portrety członków rodziny i barwne akwarele. Siostra Icchoka Genia miała być pierwszą modelką Marka¹¹.

W 1911 r., Brauner po raz pierwszy wystawił swe obrazy przy ul. Dzielnej 20 (obecnie Narutowicza)¹². Trzy lata później, pod koniec 1914 r., otworzył w Łodzi przy ul. Piotrkowskiej 36 prywatny salon artystyczny, w którym handlował antykami i realizował zamówienia na portrety. W 1915 i 1916 r. zorganizował w nim dwie wystawy. Pierwsza prezentowała jego własne dokonania, druga otwarta 6 czerwca 1916 r. poświęcona była twórczości M. Szwarcę¹³. Wkrótce potem salon sztuki został zamknięty¹⁴. W przeciwieństwie do wielu artystów, którzy – nie widząc perspektyw rozwoju – wyjechali za granicę, I. Brauner zdecydował się pozostać w Łodzi. Być może wpłynęły na to problemy finansowe, jakie w czasie pierwszej wojny dotknęły jego rodzinę. Niezależnie od sytuacji, gościnny dom Braunerów zawsze stał otworem dla artystów pragnących się spotkać i dyskutować o sztuce¹⁵.

Badania dotyczące życia artystycznego w Łodzi w latach 1900–1918 pozwalają stwierdzić, że poza dwoma wspomnianymi wystawami I. Brauner nie prezentował swoich prac szerszej publiczności. Kilka znanych dzieł, powstałych między 1915 a 1918 r., dowodzi silnego oddziaływania postimpresjonizmu i fowizmu na twórczość młodego artysty. Obrazy *Pejzaż* (1915, Muzeum Sztuki w Łodzi, (dalej MSŁ), *Akt* (1916, MSŁ) i *Portret dr Kacenboga* (Żydowski Instytut Historyczny, dalej ŻIH) charakteryzują śmiałe zestawienia kolorystyczne czerwieni, oranży i żółcień z chłodnymi zieleniami, gruba faktura, oraz wyraźne pociągnięcia pędzla.

¹⁰ J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000 s. 154.

¹¹ M. Szwarc, *op. cit.*, Paris 2010, s. 170.

¹² J. Strzałkowski, *Słownik artystów łódzkich. Malarze, graficy, rzeźbiarze i rzemieślnicy*, Łódź 2005, s. 20.

¹³ *Kunst – Salon von I. Brauner*, „Neue Lodzer Zeitung” 1915, nr 3, s. 4.; J. Malinowski, *Malarstwo...*, s. 157; I. Gadowska, *Żydowskie malarstwo w Łodzi w latach 1880–1919*, Warszawa 2010, s. 87.

¹⁴ Na zamknięcie salonu mogło wpłynąć znikome zainteresowanie jego ofertą w trudnych latach okupacji, a także kłopoty majątkowe rodziny, które ciągnęły się jeszcze przez wiele lat po zakończeniu pierwszej wojny światowej. Informacje o licytacjach z powodu zaległości podatkowych pojawiały się w latach dwudziestych w lokalnych gazetach, zob. „Gazeta Łódzka” 1918, nr 16, s. 4; „Dziennik Zarządu Miasta Łodzi” 1926, nr 44, s. 14; „Dziennik Zarządu Miasta Łodzi” 1926, nr 49, s. 13; „Głos Polski” 1928, nr 115, s. 9, „Głos Polski” 1928, nr 129, s. 9.

¹⁵ M. Szwarc, *Hołd pośmiertny Jankielowi Adlerowi*, [w:] *Jankel Adler* [katalog wystawy], Köln 1985, s. 59–61.

Na początku 1918 r. działające w Łodzi od dwóch lat Stowarzyszenie Artystów i Zwolenników Sztuk Pięknych zaplanowało organizację wielkiej wystawy prezentującej dokonania lokalnych plastyków. Uroczyste otwarcie ekspozycji odbyło się 1 kwietnia, na pierwszym piętrze kamienicy przy ul. Piotrkowskiej 71. Zgromadzona publiczność miała możliwość zapoznania się z niemal 300 eksponatami, wśród których obok malarstwa i rzeźby zaprezentowano projekty architektoniczne i rzemiosło¹⁶.

Wśród wyselekcjonowanych przez komitet organizacyjny dzieł znalazło się 39 prac autorstwa I. Braunera¹⁷. Były to m.in: *Autoportret*, *Portret matki*, *Portret siostry*, *Koń w polu*, *Pastuszek*, *Przy palenisku*, *W kuchni*, *Po deszczu*, *Pejzaż łagiewnicki*, *Poranek*, *Grusza w zbożu*, *O zmierzchu*¹⁸.

Wystawa doczekała się wielu komentarzy na łamach lokalnej prasy. Większość z nich z życzliwością opisywała inicjatywę Stowarzyszenia Artystów i Zwolenników Sztuk Pięknych. Opinie negatywne zwracały uwagę na zdominowanie prezentacji przez twórców żydowskich. Autor często cytowanej recenzji zamieszczonej w „Nowym Kurierze Łódzkim” stwierdzał z ubolewaniem:

Żydzi urządzili przy Piotrkowskiej 71 wystawę w pięciu obszernych salach. Obok prac Trębacza, Behrmana, Szwarc, Szpigla, Braunera [...] ulokowane są bohomyzy jakiś Olejów, Lichtensteinówien, Landauw [sic!], Majznerów, Sigalinówien. [...] Taki jest smutny stan sztuki w mieście naszym¹⁹.

Pod koniec 1918 r. Stowarzyszenie zorganizowało kolejną wystawę. Tym razem wzięło w niej udział tylko 18 artystów (16 malarzy i 2 rzeźbiarzy). W recenzji zamieszczonej na łamach „Głosu Polskiego” najwięcej miejsca poświęcono łódzkiemu debiutowi Jankiela Adlera. Braunera niemal pominięto, zauważając jedynie, że przypomina pod wieloma względami Henocha Barcińskiego, któremu zarzucano pośpiech i niedbałość²⁰.

Obie wystawy, przyczyniły się do integracji lokalnego środowiska żydowskich twórców. W 1919 r. poeta Mosze Broderson, pisarz Jecheskiel Mojżesz Neuman, J. Adler, M. Szwarc, H. Barciński i I. Brauner, utworzyli grupę Jung Idysz. Wymienieni artyści występowali przeciw sztuce realistycznej, poszukiwali indywidualnego języka plastycznej wypowiedzi, dążyli do wyrażenia emocji, poszukiwali istoty sztuki żydowskiej, pragnąc wyrazić jej ducha. Twórczość plastyczną Jung Idysz cechował z jednej strony internacjonalizm

¹⁶ *Ze Stow. Artystów i Zwolenników Sztuk Pięknych*, „Gazeta Łódzka” 1918, nr 67, s. 3.

¹⁷ W składzie komisji znaleźli się Henryk Lewinson, Adolf Abraham Behrman, Jerzy Leman, Franciszek Łubieński i M. Szwarc.

¹⁸ J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba*, s. 154.

¹⁹ M. Skielrz, *Sztuka łódzka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1918, nr 91, s. 2.

²⁰ *Wystawa sztuk pięknych*, „Głos Polski” 1919, nr 15, s. 4.

wynikający z międzynarodowych kontaktów poszczególnych członków, z drugiej zaś chęć zaakcentowania żydowskiej tożsamości²¹. Przyjęta przez grupę strategia polegająca na powiązaniu tradycji i nowoczesności umożliwiała

określenie własnej pozycji w ówczesnym układzie kultury i zbudowania w niej własnej tożsamości, ale też podjęcia pozycji asymilacji w ramach nie tylko polskiej, lecz też uniwersalnej [...] europejskiej kultury nowoczesnej²².

Dzięki finansowemu wsparciu Maksa Szydlowskiego Jung Idysz wydało trzy numery (zeszyty) czasopisma o tym samym tytule. Pierwszy ukazał się na przełomie lutego i marca, drugi – oznaczony numerami 2 i 3 – w kwietniu, a trzeci z numerami 4, 5 i 6 na przełomie listopada i grudnia 1919 r. Publikowano w nich teksty, odezwy i wiersze. Cechą charakterystyczną wydawnictwa było zintegrowanie czcionki z ornamentem. Pojawiające się na jego łamach linoryty uzupełniały poetyckie treści. Całość drukowano na grubym, szarym, szorstkim papierze pakowym. W okresie współpracy z J. Adlerem, w ramach działalności Jung Idysz, I. Brauner zwraca się ku ekspresjonizmowi. W swoich linorytach *Portret kobiety*, *Diabeł tańczy* (*Kobieta tańczy*), *Trzy akty*, *Żydzi przy stole* czy *Tkija gdula* wykorzystuje ekspresyjny potencjał kontrastu czerni i bieli, śmiało deformuje formy. Wymienione prace przywodzą na myśl twórczość niemieckich ekspresjonistów – Ericha Heckela i Ernsta Ludwiga Kirchnera²³.

We wrześniu 1919 r. artyści Jung Idysz prezentowali swoje dzieła na Pierwszej Wystawie Malarstwa i Rzeźby Żydowskiej w Białymstoku, jednak głównym polem działalności członków grupy były prace związane z przygotowaniem publikacji czasopisma Jung Idysz. W latach 1919–1923 widoczne jest zainteresowanie I. Braunera grafiką. Poza linorytami znanymi z almanachu „Jung Idysz” powstało wiele interesujących dzieł do tekstów poetyckich jego przyjaciół. W 1921 r. stworzył ilustracje do utworu Mosze Brodersona *Tchijas Hamejsim* (*Zmartwychwstanie*), były to *Akt* i *Postać idąca*, oraz grafikę do wiersza Elimelecha Szmulowicza. W kolejnym roku, w almanachu „Chaliastre”, wydany przez futurystyczno-ekspresjonistyczną grupę żydowskich literatów i plastyków z Warszawy, pojawiła się grafika ilustrująca poemat M. Brodersona pt. *Cu di sztern*. Linoryty i litografie I. Braunera drukowane były także w czasopismach „Rzut” (1923) oraz „Ringen”

²¹ O grupie Jung Idysz patrz szerzej: J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz...”; idem, Malarstwo i rzeźba...*, s. 147–213.

²² P. Piotrowski, *Od nacjonalizacji do socjalizacji polskiego modernizmu 1913–1950*, „Artium Questiones” 2004, t. 15, s. 118.

²³ J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba*, s. 188.

(1922)²⁴. Wspomniane prace cechują syntetyczne ujęcie, geometryzacja oraz dynamika, którą artysta osiągnął, podkreślając ostre krawędzie form.



Ryc. 44. Icchok Brauner, grafika do poematu Mosze Brodersona *Cu di sztern* z almanachu Chaliastre, 1922

Ostatnim ważnym wydarzeniem w krótkiej historii Jung Idysz był udział w zorganizowanym przez wydawnictwo Tel Awiw „Salonie futurystów, kubistów i prymitywistów” w kwietniu 1921 r.²⁵ Tym razem eksponowane przez I. Braunera obrazy, rysunki i linoryty, głównie o tematyce religijnej, biblijnej, były porównywane do dzieł J. Adlera²⁶.

Sukces „Salonu futurystów” sprawił, że 100 spośród wystawionych wówczas prac (w tym dzieła I. Braunera) zostało wysłanych do Warszawy, gdzie 3 czerwca w gmachu Gminy Żydowskiej otwarto wystawę sztuki²⁷. Obrazy i rysunki I. Braunera pojawiły się także na warszawskiej IV Wystawie Zbiorowej zainaugurowanej 9 kwietnia oraz na „Salonie Jesiennym” w 1922 r.

Po wyjeździe M. Szwarcza i J. Adlera z Polski Jung Idysz ostatecznie się rozpadło. Kryzys, który dotknął łódzki przemysł, oraz towarzysząca mu galopująca inflacja doprowadziły do upadku wielu przedsiębiorstw i firm. Rosnące bezrobocie wpływało na pauperyzację ludności, ogniskując jej uwagę na kwestiach bytu, a nie ducha. Mimo to między 1922 a 1929 r. udało się w mieście zorganizować kilkanaście wystaw i powołać do życia kilka stowarzyszeń, w których I. Brauner aktywnie patrycypował. W 1922 r. razem z Karolem Hillerem i Witoldem Wandurskim założył formację Srebrny Wóz. Jej głównym celem było „stworzenie cechu artystycznego, któryby połączył

²⁴ *Ibidem*, s. 196.

²⁵ S.L. Wolitz, *Henryk Berlewi i nieostra tożsamość: estetyczne poszukiwania autentyczności*, [w:] *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, Łódź 2010, s. 72.

²⁶ Malinowski wymienia następujące tytuły prac: *Adam i Ewa I i II*, *Święta Barbara*, *Eljasz*, *Hiob*, *Fragment Złotego Cielca*, *Święta Rodzina*, *Szałaszydes – sobotnia uczta o zmroku* *Zwiastowanie*, *Kol Nidre*, *Do rzeźni*, *W skupieniu ducha*, *W przestworzu* (idem, *Malarstwo i rzeźba...* s. 171).

²⁷ *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1974, s. 88., J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba*, s. 172.

w jednej organizacji ludzi sztuki”²⁸. Niezależnie od działań podejmowanych w Łodzi I. Brauner na stałe współpracował ze środowiskiem warszawskim. W dniu 3 listopada 1923 r. odbyła się wystawa sztuki żydowskiej we Włocławku, gdzie prezentował swoje prace obok Ignacego Hirszfanga i związanych ze stolicą Maurycego Appelbauma i Stanisławy Centnerszwerowej. Dzieła wspomnianych artystów udostępniono publiczności w salach Żydowskiego Gimnazjum Żeńskiego. Ekspozycja trwała 10 dni, a po jej zamknięciu obrazy I. Braunera i I. Hirszfanga wróciły do Łodzi, gdzie zapewne część z nich została pokazana na wystawie podsumowującej 10-letnią twórczość obu malarzy, zainaugurowanej 24 listopada w sali witrażowej teatru Casino. Anons prasowy zapowiadał prezentację bogatego materiału twórczego składającego się z oryginalnych utworów wystawianych w Łodzi po raz pierwszy²⁹. Wśród dzieł I. Braunera znalazły się m.in. ekspresjonistyczne prace: *Grajkowie uliczni*, *Teatr ludowy*, *Człowiek w ruchu zawrotnym*, *Życie kawiarni* i *Ekstaza* oraz określane jako impresjonistyczne *Kobieta w słońcu* i *Krowa*. Ponadto artysta pokazał nastrojową *Uczę sobotnią* i portrety³⁰. Ekspozycja spotkała się z pozytywnym przyjęciem³¹. Obaj malarze, zyskali miano artystów nowego kursu, „którzy widzą świat w ołowianych oprawach gotyckich witrażów i dla których przedmioty nie zachowały swych trójwymiarowych własności”³².

W dniu 16 grudnia odbyła się konkursowa wyprzedaż obrazów poprowadzona przez aktora Jana Boneckiego. Przy okazji aukcji W. Wandurski wygłosił odczyt na temat *Malarstwo współczesne a kryzys kultury*. Dzień później I. Brauner i I. Hirszfang urządzili uroczyste pożegnanie z „przyjaciółmi sztuk plastycznych” i wystawa została zamknięta³³. Zaraz potem współpracujący w ramach Srebrnego Wozu I. Brauner, K. Hiller, M. Szwarz, I. Hirszfang i Henryk Hirszenberg reprezentowali łódzkie środowisko na otwartej w Casinie Międzynarodowej Wystawie Nowej Sztuki. Ich prace pokazano obok dzieł niemieckich ekspresjonistów oraz awangardowych plastyków z Warszawy i Gdańska³⁴. W tym czasie Srebrny Wóz prawdopodobnie zawiesił swą działalność, w każdym razie wzmianki o nim przestały pojawiać się w prasie. Pod koniec 1925 r. I. Brauner związał się z tzw. Grupą Łódzian założoną przez K. Hillera. Artystom przyświecało

²⁸ „Republika” 1923, nr 15, s. 6.

²⁹ „Republika” 1923, nr 308, s. 4.

³⁰ *Wystawa obrazów w sali witrażowej teatru Casino*, „Głos Polski” 1923, nr 332, s. 6.

³¹ Informacje o wystawie pojawiły się także w żydowskiej prasie w innych miastach. Wspominał o niej krakowski „Nowy Dziennik”. Zob.: *Wystawa obrazów dwóch artystów malarzy żydowskich w Łodzi*, „Nowy Dziennik” 1923, nr 307, s. 7.

³² *Ibidem*.

³³ *Z wystawy obrazów malarzy Braunera i Hirszfanga*, „Republika” 1923, nr 330, s. 4.

³⁴ *Międzynarodowa wystawa malarska w Łodzi. Ekspresjonizm i impresjonizm. Nerw społeczności w nowej sztuce. Rewolucjoniści zagraniczni i polscy*, „Republika” 1923, nr 339, s. 9.

Pragnienie wyjścia poza obręb prowincjonalnej nudy i banalności [...] w celu zamanifestowania wspólnego frontu usiłowań formalnych europejskiego malarstwa przeciwko zalewowi zeszłowiecznego konserwatyizmu³⁵.

Poza K. Hillerem i I. Braunerem do grupy należeli I. Hirszfang, Samuel Finkelstein, Hilary Kołakowski, Bolesław Kudewicz i Natan Szpigiel. W marcu 1926 r. Grupa Łódzian przygotowała wystawę swoich prac. W opinii recenzenta

Brauner – to żywiołowy ekspresjonista z potrzeby wewnętrznej u, którego emocje dominują nad formą. Nie znaczy to bynajmniej, aby [...] obcy był nowoczesnym dążeniom konstrukcyjnym [...] zarówno w kompozycji, jak w rozwiązaniu ryzykownych nieraz tonacji barwnych jest [...] mistrzem nie lada³⁶.

Na wystawie artysta zaprezentował m.in. obraz *Damayanti*, którego tematyka nawiązywała do indyjskich mitów. Pozująca w roli hinduskiej księżniczki modelka ubrana jest w białą bluzkę, a w dłoni trzyma lilie symbolizujące jej królewskie pochodzenie.

W 1926 r. Grupa Łódzian przekształciła się w Stowarzyszenie Artystów START i pod tą nazwą zorganizowana została w grudniu kolejna wystawa, obejmująca tym razem 200 prac 20 twórców³⁷. Sukces zachęcił START do większej aktywności. W lutym 1927 odbyła się następna ekspozycja, na której siostra Iccoka, Ida pokazała publiczności m.in. malowaną porcelanę, rzeźby w majolice, kości słoniowej i drzewie³⁸. Wiosną 1927 r., po krótkim pobycie w Zakopanem, który zaowocował powstaniem serii pejzaży, I. Brauner zaprezentował kilka prac na Wystawie Niezależnych w Krakowie. Przy okazji pobytu artysty w mieście na łamach „Nowego Dziennika” pojawił się krótki tekst podsumowujący twórczość łódzkiego malarza. Jego autor pisał o ewolucji I. Braunera, który ze „śmiałego nowatora” i „niebezpiecznego eksperymentatora” stał się twórcą dojrzałym, o „skondensowanej ekspresji”³⁹.

W drugiej połowie lat dwudziestych prace I. Braunera drukowane były na łamach „Literarische Bleter”. Artysta współpracował z pismem, zamieszczając na jego łamach karykatury żydowskich twórców (m.in. Zusmana Segalowicza, M. Brodersona, Icchaka Kacnelsona, Icyka Mangera i innych). W numerze drugim z 1927 r. ukazały się reprodukcje trzech prac I. Braunera, charakteryzujących się syntetycznym ujęciem, deformacją, płynnym konturem i ekspresyjną kreską. Jedną z nich był *Nosiwoda*, który rok później został „przeniesiony” na blachę.

³⁵ Wystawa obrazów „Grupy Łódzian” „Wiadomości Literackie” 1926, nr 12, s. 2.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Wystawa artystów „STARTU”, „Głos Polski” 1926, nr 341, s. 6.

³⁸ *Polskie życie artystyczne...* s. 168.

³⁹ M. Kanfer, W. Brauner. *Przed wystawą artysty w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1927, nr 133, s. 6.

W maju 1928 r. artysta uczestniczył w „Salonie Wiosennym Sztuki Żydowskiej”, odbywającym się w lokalu Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych przy ul. Rymarskiej 6 w Warszawie⁴⁰. Stefania Zahorska uznała go za najbardziej interesującego spośród wystawiających. Zwróciła uwagę na silne inspiracje Markiem Chagallem, które jednak równoważyły elementy charakterystyczne dla indywidualnego stylu I. Braunera⁴¹.

W 1929 r. działalność wystawienniczą wznowił START. Nowa ekspozycja prac grupy odbyła się w czerwcu, przy ul. Piotrkowskiej 74. Oprócz I. Braunera swoje artystyczne dokonania prezentowali K. Hiller, I. Hirszfang, S. Finkelstein, N. Szpigel, Antoni Wippel, Józef Kowner i Władysław Strzeмиński⁴². Kilka miesięcy wcześniej, w lutym tego samego roku, w łódzkiej prasie ukazało się ogłoszenie I. Braunera zachęcające uczestników wystawy w Poznaniu do zamawiania wystroju stoisk, plakatów i dekoracji wnętrz⁴³.

W 1931 r. START przekształcił się w Zrzeszenie Artystów Plastyków, z którego rok później wyodrębnił się Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków, do którego wstąpiła większość żydowskich artystów, m.in. I. Brauner, S. Finkelstein, N. Szpigel, Joachim Kahane, Sara Gliksmanowa i Dora Rawska-Kon. W 1932 r. w związku z emocjami, jakie wywołał konkurs o Nagrodę Artystyczną miasta Łodzi, dziennikarze „Głosu Polskiego” przeprowadzili kilka wywiadów na ten temat z czołowymi łódzkimi plastykami. Jednym z nich był I. Brauner. Zarzucił on organizatorom brak znajomości lokalnego środowiska, sugerując konieczność zorganizowania dużej wystawy, która pozwoliłaby wyłonić najciekawszego twórcę. Według niego dobrym rozwiązaniem byłby podział nagrody pomiędzy kilku artystów.



Ryc. 45. Icchok Brauner, *Nosiwoda*, 1927

⁴⁰ *Polskie życie artystyczne...*, s. 189.

⁴¹ S. Zahorska, *Sztuka żydowska*, [w:] *Polak, Żyd, artysta...*, s. 381.

⁴² *Polskie życie artystyczne...*, s. 212. Ostatnia wystawa STARTU odbyła się w 1930 r. w Krakowie, jednak I. Brauner nie brał w niej udziału.

⁴³ „Głos Poranny” 1929, nr 55, s. 9. W ogłoszeniu artysta podawał dwa adresy kontaktowe: Łódź, ul. Andrzeja 2 i Warszawa, Al. Jerozolimskie 93 m. 9.

Ubolewając nad „stosunkiem tzw. sfer oficjalnych do poczynañ malarzy łódzkich”, przywołał przykład J. Adlera, nagradzanego i znanego poza granicami kraju, a w Łodzi ignorowanego.

Wypadek Adlera – zauważa I. Brauner – można wytłumaczyć tem, że mieszka on stale zagranicą [*sic!*]. Ale czem się tłumaczy to, że p. ławnik Smolik, mimo że jestem już od dwóch [*sic!*] lat z powrotem w Łodzi, nie zakupił ani jednej z moich prac, choć wie, że mam za sobą 30 wielkich wystaw⁴⁴.

W latach trzydziestych prace I. Braunera prezentowane były na wystawach indywidualnych i zbiorowych m.in. w Gdańsku, Warszawie i Łodzi. W marcu 1936 r. stworzone przez niego metaloplastyki eksponował „Salon” Henryka Koterby mieszczący się w Warszawie przy ul. Kredytowej 2/4⁴⁵. W lutym 1937 r. Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków zorganizował w Łodzi wystawę prac I. Braunera, Aleksandra Czeczota, Bolesława Hochlingera, Mojżesza Gurewicza, J. Kownera, Anieli Menkesowej, Zenobiusza Poduszki, Marka Szapiro, Samuela Szczekacza, M. Szwarcza, Stefana Wegnera i Izaaka Zajdlera. Zaprezentowane dzieła zostały poddane ostrej krytyce. Autor recenzji zamieszczonej w „Ilustrowanej Republice” uznał je za niezrozumiałe. Potępiając kierunek S. Szczekacza i S. Wegnera, chwalił A. Czeczota, J. Kownera, S. Gliksmanową, J. Kahane, D. Rawską-Kon⁴⁶. Kolejny indywidualny pokaz I. Braunera odbył się 7 kwietnia 1937 r. w lokalu WIZO przy ul. Piotrkowskiej 86 w Łodzi. Autor artykułu poświęconego wystawie omawia twórczość I. Braunera, podkreślając jego nieograniczone możliwości, objawiające się poprzez swobodne stosowanie różnorodnych technik, jak rysunek, malarstwo olejne, akwarelę i metaloplastykę, wskazuje też na inspiracje M. Chagallem „mocno przetrawione i zneutralizowane egotyzmem artysty”.

Fragmenty z ghetta – piękno architektury Kazimierza, studia portretowe, martwa natura i zwierzęta (doskonałe koty) znajdują w Wincentym Braunerze pełnego oryginalności odtwórcę⁴⁷.

Z powodu dużego zainteresowania wystawa była kilkakrotnie przedłużana⁴⁸. Na przełomie stycznia i lutego 1938 r. I. Brauner wziął udział w warszawskim „Salonie Dorocznym”, gdzie publiczność miała okazję podziwiać

⁴⁴ Gel. [Stanisław Gelski?], *Nagroda artystyczna Łodzi. Wincenty Brauner radzi podzielić nagrodę* (Ankieta Głosu Porannego wśród plastyków), „Głos Poranny” 1932, nr 104, s. 6.

⁴⁵ *Polskie życie artystyczne...*, s. 629.

⁴⁶ M. J., *Wystawa prac członków Zw. Zaw. Polskich Artystów Plastyków w Łodzi*, „Ilustrowana Republika” 1937, nr 37, s. 11.

⁴⁷ S., *Wystawa prac Wincentego Braunera*, „Ilustrowana Republika” 1937, nr 112, s. 8.

⁴⁸ *Wystawa prac W. Braunera*, „Ilustrowana Republika” 1937, nr 95, s. 9.

m.in. jego metaloplastykę *Pielgrzymi* i niewymienione z tytułów obrazy. Za jeden z nich artysta został uhonorowany trzecią Nagrodą Zarządu Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych. W numerze „Naszego Przeglądu Ilustrowanego”, informującego o „Salonie”, zamieszczono reprodukcję pejzażu autorstwa łódzkiego twórcy⁴⁹. Kolejne dwie wystawy, w których wziął udział, odbyły się w Łodzi. Pierwsza, indywidualna, w marcu w siedzibie WIZO. Druga, zbiorowa, miesiąc później w Instytucie Propagandy Sztuki w parku Sienkiewicza. Ostatnia przedwojenna prezentacja prac I. Braunera miała miejsce w ramach zbiorowej wystawy obrazów i metaloplastyki artystów łódzian w 1939 r.⁵⁰ Wzięli w niej udział najwybitniejsi przedstawiciele lokalnego środowiska żydowskiego: H. Barciński, A. Behrman, S. Finkelstein, N. Szpigiel, I. Hirszfang, T. Haber, J. Kowner, J. Kahane, M. Szapiro, Leon Rozenberg, Ewa Brzezińska, Henryk Chajmowicz, Tadeusz Trębacz i Chaim Tyber⁵¹.

* * *

Ważną dziedziną twórczości I. Braunera był teatr. W 1921 r. zaprojektował dekoracje do *Dybuka* Szymona An-skiego w reżyserii Dawida Hermana, wystawianego w teatrze żydowskim⁵². Rok później razem z M. Brodersonem założył w Warszawie słynny teatrzyk marionetek Chad Gadje⁵³. Stroną literacką teatrzyku zajęli się M. Broderson, Henoch Kon komponował muzykę, a I. Brauner zaprojektował lalki⁵⁴. Cechą charakterystyczną Chad Gadje były spektakle w języku jidysz. Zwrot ku *mame* łoszn łączył program teatrzyku z ideami propagowanymi przez grupę Jung Idysz. W dniu 12 stycznia 1923 r. w łódzkiej filharmonii przy ul. Dzielnej 20 odbył się urodzinowy benefis Chad Gadje z udziałem Noacha Pryłuckiego, Hillela Cejtlina, Zygmunta Bromberga Bytkowskiego, Towie Bialera, Lazara Kahana, Emanuela Hamburskiego i innych. Teksty napisali M. Broderson i J.M. Neuman, a muzykę H. Kohn⁵⁵. Teatrzyk dawał przedstawienia z przerwami do 1926 r. W 1930 r. I. Brauner zaprojektował dekoracje i kukiełki do szopki Stanisława Gelskiego i Bauma

⁴⁹ „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1938, nr 6, s. 1.

⁵⁰ *Zbiorowa wystawa obrazów i metaloplastyki artystów łódzian*, „Ilustrowana Republika” 1939, nr 68, s. 8.

⁵¹ *Wystawa obrazów i metaloplastyki artystów-plastyków łódzian*, „Ilustrowana Republika” 1939, nr 70, s. 8.

⁵² J. Strzałkowski, *Słownik artystów łódzkich...*, s. 20.

⁵³ Ch. Shmeruk, *Mojżesz Broderson a teatr w języku jidysz w Łodzi (przyczyński do monografii)*, [w:] *Łódzkie sceny żydowskie. Studia i materiały*, red. M. Leyko, Łódź 2000, s. 65.

⁵⁴ G. Rozier, *Mojżesz Broderson...*, s. 94.

⁵⁵ „Głos Polski” 1923, nr 11, s. 8.

pt. *Łudź się, Łodzi łudź*, które wyreżyserował wraz z L. Zbuckim⁵⁶. Premiera spektaklu odbyła się w Łódzkiej Filharmonii przy ul. Narutowicza 20⁵⁷. Działalność Chad Gadję została wznowiona 7 marca 1934 r. w kawiarni Caprice przy ul. Piotrkowskiej 29 przedstawieniem *Mit der piter arup*⁵⁸. W kwietniu tego samego roku teatr prezentował swój program w Cafe Ideal przy ul. Piotrkowskiej 48⁵⁹. Sprawozdawca „Głosu Porannego” pisał:

Wśród grających obecnie w Łodzi teatrów żydowskich na największą uwagę zasługuje bezsprzecznie odnowiony przez spółkę Brauner–Broderon pierwszy żydowski teatrzyk marionetkowy [...] Obaj postawili na nogi drgający życiem teatrzyk czujny na aktualne przejawy współczesności [...] Jeśli chodzi o stronę artystyczną to została ona postawiona na poziomie europejskim [...] Do [...] tekstów Broderona zostały dostosowane kukiełki dłuta Braunera. Wykonują one obecnie skomplikowane ruchy i gesty, tańczą, skaczą, słowem ożywiają całe widowisko [...] Na wyróżnienie zasługują kostiumy wykonane przez p. Eugenję [sic!] Braunerównę⁶⁰.

W marcu i kwietniu 1935 r. I. Brauner z M. Broderonem współorganizowali *Szopkę brydżową*, *Brydżomanie* i *Coctail brydżowy* prezentowane w klubie Syndykatu Dziennikarzy Łódzkich (ul. Piotrkowska 121)⁶¹. Szopka została uznana za „doskonałą” i nieustępującą w niczym szopkom polskim, a nawet przewyższającą je pod wieloma względami. Recenzujący wydanie „Widz” podkreślał, że wysoki poziom przedstawień był rezultatem współpracy znakomitych literatów, dziennikarzy występujących pod pseudonimami Impas, Pas i Szpas, którzy napisali dialogi dla kukiełek. Opracowane przez I. Braunera lalki

znanych i popularnych brydżystów łódzkich udały się doskonale. Niezwykle trafne w ujęciu groteskowem oddają one całkowicie charakter postaci. Pod względem technicznym kukiełki są pierwszorzędne, gdyż wykonują [sic!] wszelkie ruchy, ba, nawet tańczą⁶².

⁵⁶ „Głos Poranny” 1930, nr 146, s. 8.

⁵⁷ „Hasło Łódzkie” 1930, nr 145, s. 12.

⁵⁸ M. Waszkiel, *Z dziejów żydowskiego teatru lalek w Polsce*, [w:] „Pamiętnik Teatralny”, nr 44, z. 1–2, red. A. Chojnacka, J. Hernik-Spalińska, E. Krasiński, Warszawa 1995, s. 298; *Szopka* »Chad-Gadjo«, „Ilustrowana Republika” 1934, nr 65, s. 8.

⁵⁹ „Ilustrowana Republika” 1934, nr 109, s. 9.

⁶⁰ S.G., *Szopka żydowska*, „Głos Poranny” 1934, nr 75, s. 8.

⁶¹ *Szopka u dziennikarzy*, „Głos Poranny” 1935, nr 111, s. 11, A. Warzecha, *Z tradycji teatru lalek w Łodzi*, [w:] *Łódzkie sceny lalkowe*, red. A. Popławski, M. Waszkiel, Łódź 1992, s. 14.

⁶² Widz, *Doskonała szopka w klubie przy syndykacie dziennikarzy*, „Głos Poranny” 1935, nr 90, s. 7.

Dnia 3 marca 1937 r. w kawiarni Caprice odbyła się premiera kolejnej szopki pt. *Pal to sześć*⁶³. Popularność programów marionetkowych duetu Brauner–Broderson, sprawiła że artyści regularnie co wieczór, przez dwa lata dawali przedstawienia w lokalu Związku Literatów i Dziennikarzy Żydowskich przy ul. Tłomackie 13 w Warszawie⁶⁴.

Obaj artyści współpracowali ze sobą jeszcze przy innych przedsięwzięciach. W 1923 r. Brauner zaprojektował scenografię do wystawianej na deskach łódzkiego teatru żydowskiego Scala *Bajadery* Imre Kálmána – popularnej operetki, przetłumaczonej przez M. Brodersona⁶⁵. Był też autorem dekoracji do opery H. Kona i M. Brodersona *Dawid i Batszeba*, zaprezentowanej publiczności w Teatrze Abrahama Kamińskiego przy ul. Oboźnej w Warszawie 14 maja 1924 r. Pod koniec lat dwudziestych i na początku następnej dekady opracował scenografię do kilku przedstawień założonego przez M. Brodersona w 1927 r. teatru Ararat⁶⁶.



Ryc. 46. Zespół teatru Ararat, Icchok Brauner siedzi pierwszy z lewej, 1931

⁶³ *Szopka aktualna*, „Głos Poranny” 1937, nr 79, s. 8.

⁶⁴ Ch. Shmeruk, *op. cit.*, s. 65.

⁶⁵ „Republika” 1923, nr 82, s. 6.

⁶⁶ W 1932 r. I. Brauner zaprojektował dekoracje do *Wyprawy Benjamina III*, wystawionej przez żydowskie studio dramatyczne. Być może chodzi tu o szkołę teatralną M. Brodersona, z której w 1927 r. wyłonił się Ararat, lub o Hebrajskie Studio Dramatyczne działające w Łodzi w latach 1928–1932. Ogólne informacje o przedstawieniu patrz. s.g. [Stanisław Gelski?], „*Wyprawa Benjamina III*”. *Występ żydowskiego studia dramatycznego*, „Głos Poranny” 1932, nr 71, s. 8.

Plakat jego autorstwa reklamował tournée Araratu w 1934 r. Pod koniec stycznia 1927 r. obaj twórcy zajęli się oprawą artystyczną wielkiej reduty prasy żydowskiej w salach łódzkiego Imperialu. Brauner przygotowywał karykatury, Broderson napisał tekst do charlestona-shimmy, który miał uatrakcyjnić zabawę. Dekorację sali powierzono malarzom Mane Katzowi i Z. Wajntraubowi⁶⁷. W 1931 r. Brauner i Broderson działali w Komitecie organizującym obchody piętnastolecia Trupy Wileńskiej⁶⁸. W 1937 r. powstał film fabularny w języku jidysz pt. *Frejliche Kabconim (Weseli biedacy)* według scenariusza M. Brodersona, ze scenografią I. Braunera.

* * *

Wybuch drugiej wojny światowej we wrześniu 1939 r. przerwał karierę I. Braunera i zakończył rozkwit żydowskiej kultury w Polsce. W pierwszych tygodniach okupacji część artystów opuściła Łódź, tych, którzy z jakiś względów pozostali, zamknięto w utworzonym w 1940 r. getcie. W trudnej rzeczywistości odizolowanej dzielnicy sztuka realizowała rozmaite zadania. Z jednej strony służyła propagandzie, z drugiej pozwalała zachować pozory normalności. Przez krótki czas na terenie getta przy ul. Krawieckiej 3 działał Dom Kultury, gdzie organizowano koncerty, przedstawienia i wystawy. W 1943 r. został zamknięty, a artystom przydzielono prace fizyczne. Zachowane dokumenty pozwalają prześledzić losy I. Braunera w ostatnich latach jego życia. Wiadomo, że wraz z siostrami mieszkał przy ul. Piwnej 21 (Bierstrasse), należał do uprzywilejowanej grupy osób otrzymujących dodatkowe porcje żywności. W latach 1941–1943 przygotowywał przedstawienia kukiełkowe, nawiązujące do przedwojennych szopek. W styczniu 1941 r., zanotowano:

Teatr marionetkowy rozpoczął przedstawienia z dużym powodzeniem. Marionetki zostały przygotowane przez Braunera. Parodiowały one znane osobistości z getta⁶⁹.

W omawianym okresie również rysował, co potwierdzają rysunki i gwasze znajdujące się w zbiorach ŻIH. Były to przedstawienia relacjonujące życie codzienne w zamkniętej dzielnicy. Podobną tematykę podejmowali inni artyści gettowi – Józef Kowner i Izrael Lejzerowicz.

Pod koniec 1941 r. I. Brauner został mianowany kierownikiem artystycznym wytwórni ceramiki mieszczącej się przy Chłodnej 11⁷⁰. W maju 1943 r. odbyła się rewia fabryki Wyrobów Papierowych. W programie znalazło się

⁶⁷ *Wielka reduta prasy żydowskiej*, „Ilustrowana Republika” 1927, nr 24, s. 5.

⁶⁸ „Głos Poranny” 1931, nr 162, s. 5.

⁶⁹ *Kronika getta łódzkiego...*, t. 1: 1941, Łódź 2009, s. 69.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 409

widowisko z „poważnymi i wesołymi scenkami” część muzyczną nadzorował Dawid Bajgelman, mieszanym chórem kierował prof. Teodor Ryder.

Dekoracje były wyszukane, artystyczne i z gustem. Parada marionetek, postaci getta, dzieło malarza Braunera, zebrała szczególnie aplauz⁷¹.

Gettowa twórczość Braunera obejmowała ceramikę, wytwory z blachy repusowanej, rysunki, akwarele, marionetki. Podejmowane przez niego tematy dotyczyły życia codziennego. Wśród najczęstszych motywów pojawia się most w getcie, wywóz fekaliów, pogrzeby i śluby. Wśród różnorodnych i interesujących dzieł z tego okresu warto przywołać okładkę albumu pamiątkowego dla Chaima M. Rumkowskiego (ŻIH) z 1940 r. Została ona wykonana z polituowanego drewna, w centralnym polu strony tytułowej znajdują się półokrągłe drzwiczki z miedzianej repusowanej blachy, podzielone na dwie kwatery połączone haczykiem. W lewej kwaterze widnieje wizerunek kobiety z niemowlęciem, w prawej znajduje się postać mężczyzny, który w lewej ręce trzyma garnek. Całość wieńczy gwiazda Dawida. W półkoliście wyciętym otworze, widocznym po otwarciu drzwiczek, na tekturze naklejonej na skórę, I. Brauner umieścił portret Przełożonego Starszeństwa Żydów Ch.M. Rumkowskiego w białej koszuli i czerwono-niebieskim krawacie, z charakterystycznymi okularami na nosie. Praca jest sygnowana i opatrzona datą. Zawartość albumu zaginęła lub uległa zniszczeniu.

* * *

Okoliczności śmierci I. Braunera nie są znane. Wiadomo, że jego nazwisko znalazło się na tzw. Liście Szmula Rosztajna z 1 sierpnia 1944 r. Dokument zawierający spis muzyków, aktorów, plastyków powstał na zlecenie Ch.M. Rumkowskiego w celu uzyskania dla nich dodatkowych racji żywnościowych⁷². Analiza dokumentów pozwala przypuszczać, że I. Brauner prawdopodobnie został deportowany z getta w jednym z ostatnich transportów do Auschwitz.

⁷¹ *Ibidem*, t. 3: 1943, s. 245.

⁷² Archiwum Państwowe w Łodzi, Przełożony Starszeństwa Żydów w Getcie Łódzkim, sygn. 871, Aufstellung der Getto-Literaten usw. [lista Szmula Rozensztajna], 1.08.1944 r., k. 47–48.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA ARCHIWALNE

Archiwum Państwowe w Łodzi

Przełożony Starszeństwa Żydów w Getcie Łódzkim, sygn. 871, Aufstellung der Getto-Literaten usw. [lista Szmula Rozensztajna], 1.08.1944 r., k. 47–48.

PRASA

„Dziennik Zarządu Miasta Łodzi”

1926, nr 44, s. 14

1926, nr 49, s. 13.

„Gazeta Łódzka”

1918, nr 16, s. 4.

„Głos Polski”

1923, nr 11, s. 8.

1928, nr 115, s. 9.

1928, nr 129, s. 9.

„Głos Poranny”

1929, nr 55, s. 9.

1930, nr 146, s. 8.

1931, nr 162, s. 5.

1932, nr 104, s. 6.

„Hasło Łódzkie”

1930, nr 145, s. 12.

„Ilustrowana Republika”

1934, nr 109, s. 9.

„Nasz Przegląd Ilustrowany”

1938, nr 6, s. 1.

„Republika”

1923, nr 15, s. 6.

1923, nr 308, s. 4.

Gel. [Stanisław Gelski?], *Nagroda artystyczna Łodzi. Wincenty Brauner radzi podzielić nagrodę (Ankieta Głosu Porannego wśród plastyków)*, „Głos Poranny” 1932, nr 104, s. 6.

M. Kanfer, W. Brauner. *Przed wystawą artysty w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1927, nr 133, s. 6.

Kunst – Salon von I. Brauner, „Neue Lodzer Zeitung” 1915, nr 3, s. 4.

M. J., *Wystawa prac członków Zw. Zaw. Polskich Artystów Plastyków w Łodzi*, „Ilustrowana Republika” 1937, nr 37, s. 11.

Międzynarodowa wystawa malarska w Łodzi. Ekspresjonizm i impresjonizm – Nerw społecznośności w nowej sztuce. Rewolucjoniści zagraniczni i polscy, „Republika” 1923, nr 339, s. 9.

S., *Wystawa prac Wincentego Braunera*, „Ilustrowana Republika” 1937, nr 112, s. 8.

S.G., *Szopka żydowska*, „Głos Poranny” 1934, nr 75, s. 8.

s.g. [Stanisław Gelski?], *„Wyprowa Benjamina III”. Występ żydowskiego studja dramatycznego*, „Głos Poranny” 1932, nr 71, s. 8

- Skiercz M., *Sztuka łódzka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1918, nr 91 s. 2.
- Szopka „Chad-Gadjo”, „Ilustrowana Republika” 1934, nr 65, s. 8.
- Szopka aktualna, „Głos Poranny” 1937, nr 79, s. 8.
- Szopka u dziennikarzy, „Głos Poranny” 1935, nr 111, s. 11.
- Widz, *Doskonała szopka w klubie przy syndykacie dziennikarzy*, „Głos Poranny” 1935, nr 90, s. 7.
- Wielka reduta prasy żydowskiej, „Ilustrowana Republika” 1927, nr 24, s. 5.
- Wystawa artystów „STARTU”, „Głos Polski” 1926, nr 341, s. 6.
- Wystawa obrazów dwóch artystów malarzy żydowskich w Łodzi, „Nowy Dziennik” 1923, nr 307, s. 7
- Wystawa obrazów „Grupy Łódzian”, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 12, s. 2.
- Wystawa obrazów i metaloplastyki artystów-plastyków łódzian, „Ilustrowana Republika” 1939, nr 70, s. 8.
- Wystawa obrazów w sali witrażowej teatru Casino, „Głos Polski” 1923, nr 332, s. 6.
- Wystawa prac W. Braunera, „Ilustrowana Republika” 1937, nr 95, s. 9.
- Wystawa sztuk pięknych, „Głos Polski” 1919, nr 15, s. 4.
- Z wystawy obrazów malarzy Braunera i Hirszfanga, „Republika” 1923, nr 330, s. 4.
- Zbiorowa wystawa obrazów i metaloplastyki artystów Łódzian, „Ilustrowana Republika” 1939, nr 68, s. 8.
- Ze Stow. Artystów i Zwoleńników Sztuk Pięknych, „Gazeta Łódzka” 1918, nr 67, s. 3.

OPRACOWANIA

- Kronika getta łódzkiego / Litzmannstadt Getto 1941–1944, t. 1: 1941; t. 3: 1943; t. 5: Suplementy, oprac. i red. J. Baranowski i in., Łódź 2009.
- Gadowska I., *Żydowskie malarstwo w Łodzi w latach 1880–1919*, Warszawa 2010.
- Kempa A., Szukalak M., *Żydzi dawnej Łodzi. Słownik biograficzny Żydów łódzkich oraz z Łodzią związanych*, t. 4, Łódź 2004.
- Kępa A., *Wywiady z Arturym Szykiem*, Łódź 2001.
- Malinowski J., *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.
- Malinowski J., *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- Markowa E., *Le Choix*, Paris 1961.
- Piotrowski P., *Od nacjonalizacji do socjalizacji polskiego modernizmu 1913–1950*, „Artium Questiones” 2004, t. 15, s. 97–138.
- Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, red. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, t. 1, Warszawa 2003.
- Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1974.
- Rozier G., *Mojżesz Broderson. Od Jung Idysz do Araratu*, Łódź 2008.
- Safrin H., *Przy szabasowych świecach*, Łódź 1986.
- Shmeruk Ch., *Mojżesz Broderson a teatr w języku jidysz w Łodzi (przyczynki do monografii)*, [w:] *Łódzkie sceny żydowskie. Studia i materiały*, red. M. Leyko, Łódź 2000, s. 61–74.
- Spodenkiewicz P., *Zaginiona dzielnic. Łódź żydowska – ludzie i miejsca*, Łódź 1998.

Strzałkowski J., *Artyści, obrazy i zbieracze w Łodzi do 1918 roku*, Łódź 1991.

Strzałkowski J., *Słownik artystów łódzkich. Malarze, graficy, rzeźbiarze i rzemieślnicy*, Łódź 2005.

Szwarc M., *Hołd pośmiertny Jankielowi Adlerowi*, [w:] *Jankel Adler* [katalog wystawy], Köln 1985, s. 59–65.

SUMMARY

“Don Kichot” of Art. Artistic outline of Icchok (Wincenty) Brauner

The aim of the article is to introduce Icchok (Wincenty) Brauner, the artist who was one of the most significant people from a circle of artists in Łódź between 1918 and 1936. He was the initiator of cultural events, contributed to the promotion of Łódź's art and participated in the activities of artistic groups like Jung Idysz and Grupa Łodzian. Brauner, despite undoubted musical talent, chose the career of painter and sculptor and gained popularity from his theatrical scenery and puppet designs. His output, however various and multi-layered, remains in the shadow of Władysław Strzemiński's (1893–1952), Katarzyna Kobro's (1898–1951), Jankiel Adler's (1895–1949) or Marek Szwarc's (1892–1958) achievements.

tłum. Julia Niewiarowska-Kulesza

WIOLETTA KAZIMIERSKA-JERZYK
Instytut Filozofii
Uniwersytetu Łódzkiego

DZIEŁA MISTRZÓW TRADYCYJNEGO MALARSTWA SZTALUGOWEGO JAKO INSPIRACJE WSPÓŁCZESNYCH MURALI - PROJEKT „OFF GALERIA” (2015)

Jesienią 2015 r. z inicjatywy Fundacji Urban Forms (dalej FUF)¹ zrealizowano w Łodzi projekt „Off Galeria”, w wyniku którego na obszarze Starego Polesia² powstały trzy wielkoformatowe malowidła ściennie inspirowane dziełami sztuki ze zbiorów malarstwa polskiego znajdujących się w Muzeum Miasta Łodzi. Prace te są – w odróżnieniu od wielu innych łódzkich murali nowego typu³ – rezultatem szerszej koncepcji, zakładającej kooperację FUF

¹ FUF zajmuje się animacją sztuki miejskiej w Łodzi, a także w innych polskich miastach. Zrealizowała m.in. projekty rewitalizacji w zabytkowej przestrzeni Starego Miasta w Gdańsku „Ogarna 2.0” i „Nowa Szeroka” (2013–15), a także Program Partycypacji Społecznej w Łodzi w 2015 r. Formalnie istnieje pod tą nazwą od 2011 r., zob.: A. Galińska-Toborek, W. Kazimierska-Jerzyk, *Doświadczenie sztuki w przestrzeni miejskiej. Galeria Urban Forms 2011–2013 / Experience of Art in Urban Space. Urban Forms Gallery 2011–2013*, tłum. M. Koniarek, Łódź 2014, s. 5.

² Stare Polesie jest dziś częścią osiedla administracyjnego (tzw. jednostki pomocniczej gminy według obecnej nomenklatury Urzędu Miasta Łodzi; ostatni podział administracyjny, w którym istniały dzielnice, obowiązywał w latach 1960–1992). Nazwa ta odnosi się do najwcześniej zurbanizowanego obszaru dawnej dzielnicy Polesie. Obecnie Stare Polesie uchodzi za jedną z najbardziej zaniedbanych części miasta, ale jest jednocześnie obszarem zabytkowym o wyjątkowych walorach. To także okolica, w której silnie działa lokalna społeczność, koncentrując swą uwagę na zachowaniu wartości dziedzictwa historycznego oraz na jak najbardziej efektywnym wdrażaniu procesów rewitalizacyjnych. Zob. np.: I. Adamczewska, *Stare Polesie. Aktywiści zmieniają je bez pomocy miasta*, „Gazeta Wyborcza” 27.06.2014, tekst dostępny online: http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35153,16225354,Stare_Polesie_Aktywisci_zmieniaja_je_bez_pomocy_miasta.html; działalność nieformalnego zrzeszenia instytucji i osób działających na Starym Polesiu pod nazwą Współdzielnia Staropoleska, <https://www.facebook.com/wspoldzielniastaropoleska> (dostęp: 17.01.2016).

³ Łódź słynie też z wielkoformatowych ściennych pseudoreklam z okresu PRL, powstających od lat pięćdziesiątych do lat osiemdziesiątych włącznie, cenionych jako oryginalny wkład w estetyczną tożsamość miasta i wykonywanych m.in. przez artystów akademickich,

z lokalnymi podmiotami⁴ oraz proces partycypacji mieszkańców okolic, w których stworzono dzieła. Idea ta zyskała wsparcie Narodowego Centrum Kultury w ramach programu „Kultura dostępna”, dzięki czemu organizatorzy dysponowali nie tylko ściśle określonym budżetem, lecz byli także zobowiązani konkretnymi założeniami, harmonogramem oraz procesem ewaluacyjnym. Na „Off Galerię” składają się następujące prace: (1) mural na szczytowej ścianie kamienicy przy ul. Pogonowskiego 12, *Madonna astronautów*, namalowany przez Egon Fietke (właśc. Andrzej Miastkowski), inspirowany *Madonną astronautów* Wacława Kondka⁵; (2) mural na szczytowej ścianie kamienicy przy ul. Pogonowskiego 35 stworzony przez duet artystów



Ryc. 47. Egon Fietke, mural na szczytowej ścianie kamienicy przy ul. Pogonowskiego 12, *Madonna astronautów*, „Off Galeria”, 2015

zob. B. Stępień, *Łódzkie murale. Niedoceniona grafika użytkowa PRL-u*, Łódź 2010. Autor tejże monografii zinventoryzował także późniejsze, mniej liczne murale okresu transformacji, zob.: *Łódzkie murale* [witryna internetowa], http://www.murale.mnc.pl/m_072.htm (dostęp: 17.01.2016). Warto odnotować, że jest to jednoosobowa, prywatna inicjatywa, chroniąca pamięć o tego typu twórczości. Żadne z tych dzieł nie jest objęte opieką konserwatorską i nie przedstawiono dotąd miejskiego programu ich ochrony lub choćby gruntownego spisu czy klasyfikacji.

⁴ Muzeum Miasta Łodzi, Stowarzyszenie Społecznie Zaangażowani, Instytut Filozofii Uniwersytetu Łódzkiego.

⁵ Wacław Kondka, *Madonna astronautów*, 1962, olej na płótnie, wymiary 93 · 73 cm, Muzeum Miasta Łodzi.



Ryc. 48. Meisal461, *Ovca*, mural na szczytowej ścianie kamienicy przy ul. Pogonowskiego 35, *Dyskusja o muralach, „Off Galeria”, 2015*



Ryc. 49. Aleksandra Adamczuk, Paulina Nawrot, dwuczęściowy mural na szczytowych ścianach oficyn posesji przy ul. Legionów 49, *Jonasz, „Off Galeria”, 2015*

graffiti z grupy NTK⁶ Meisala461 (właśc. Sławomir Krysiak) i Owcę (właśc. Paweł Hert), *Dyskusja o muralach*, nawiązujący do obrazu Jerzego Krawczyka *Myśli o działaniu, myśli o myśleniu*⁷; (3) dwuczęściowe malowidło zrealizowane wspólnie przez Aleksandrę Adamczuk i Paulinę Nawrot na dwóch szczytowych ścianach oficyn posesji przy ul. Legionów 49, oddzielonych od siebie przestrzenią podwórka (widocznym od strony ul. Mielczarskiego), *Jonasz*, nawiązujące do dzieła Adama Muszki *Chederowe wspomnienia*⁸.

INSPIRACJE

Teresa Latuszewska-Syrda⁹, opracowując koncepcję „Off Galerii”, bezpośrednio inspirowała się Dulwich Outdoor Gallery, formalnie zaprezentowaną jako kolekcja dzieł street artu podczas festiwalu „Baroque The Streets: Dulwich Street Art Festival 2013” w dniach 10–19 maja 2013 r. Sam festiwal był rezultatem współpracy pomiędzy Street Art London¹⁰ i Dulwich Picture Gallery¹¹.

Dulwich to rejon Londynu słynący z wielu osobliwości: wspaniałych, rozległych, zielonych, „niemiejskich” terenów; okazałych rezydencji znanych osobistości (m.in. Margaret Thatcher); zachowanej w nienaruszonym niemal stanie ulicy handlowej z XVIII i XIX w.; ekskluzywnej szkoły Dulwich College, którą skończył, pośród wielu innych artystów, Raymond Chandler; oraz owej galerii sztuki Dulwich Picture Gallery. Mieści ona 370 dzieł przekazanych w 1811 r. przez sir Francisa Bourgeois jako początek kolekcji wraz z nowoczesną ideą jej publicznego udostępnienia. Obecnie zawiera ona

⁶ NTK (ENTEKA, NieTyKalni) – łódzka grupa twórców istniejąca od ok. 1997 r., działająca w obszarach kultury hip-hopowej i graffiti. Obecny skład NTK podany przy okazji Bronx Hip Hop Festival 2015: MaTek, Mapet, Kliford, Zorak, DJ Goodstuffson, DJ Cider, Maru, Ovca, Dadol, Meisala461, Nova 10 Ordem, więcej na temat grupy: <http://bronx.ntk.space/enteka/>; <https://www.facebook.com/ENTEKA> (dostęp: 17.01.2016).

⁷ Jerzy Krawczyk, *Myśli o działaniu, myśli o myśleniu*, 1965, olej na płótnie, wymiary 91 · 85 cm, Muzeum Miasta Łodzi.

⁸ Adam (Aron) Muszka, *Chederowe wspomnienia* (lub *Reminiscencje chederowe*), przed 1965, olej na płycie pilśniowej, wymiary 77 · 62 cm, Muzeum Miasta Łodzi.

⁹ Założycielka i obecna prezeska FUF.

¹⁰ The Street Art London to największa w Wielkiej Brytanii organizacja działająca w dziedzinie street artu założona w Londynie 2011 r. przez Richarda Howarda-Griffina, twórcę street-artowej galerii The Howard Griffin Gallery w Shoreditch (The East End, London); znana ze współpracy z czołowymi artystami tego gatunku sztuki, jak: RUN, Dscreet, Stik, Thierry Noir, Phlegm, ROA, NUNCA, Pablo Delgado, Liqen, REKA). The Street Art London ma także swą siedzibę w Los Angeles i działa obecnie w różnych miejscach na świecie. N.N., *Baroque The Streets: Dulwich Street Art Festival 2013*, 30.04.2013, [w:] *Street Art London* [blog], <http://streetartlondon.co.uk/blog/2013/04/30/baroque-the-streets-dulwich-street-art-festival-2013/> (dostęp: 17.01.2016).

¹¹ Patrz niżej.

ponad 600 dzieł, w tym obrazy takich mistrzów, jak: Guido Reni, Nicolas Poussin, Peter P. Rubens, Rembrandt van Rijn, Bartolomé E. Murillo, Jean-Honoré Fragonard, Antoine Watteau, Thomas Gainsborough i wielu innych. Budynek dla daru Bourgeoisa specjalnie zaprojektował John Soane, stosując nowatorskie naówczas oświetlenie światłem dziennym wpadającym przez wysoko umieszczone okna. Dulwich Picture Gallery to także instytucja kontynuująca kulturalno-społeczne dzieło swego mocodawcy. Działa na rzecz upowszechniania sztuki, kulturalnego aktywizowania ludzi poprzez sztukę, udziela stypendiów, prowadzi programy edukacyjne, w tym dla osób starszych i młodzieży, a także przygotowuje je specjalnie z myślą o integrowaniu pokoleń. Tym sposobem włącza się w problemy przestrzeni publicznej nie tylko jako instytucja pielęgnująca tradycję, lecz także reagująca na bieżące problemy otoczenia¹². Nic więc dziwnego, że w Dulwich powstała zgoła inna galeria – wspomniana wyżej Dulwich Outdoor Gallery. Autorką pomysłu dialogu street artu¹³ ze sztuką dawną, prowadzonego na ścianach budynków tej historycznie naznaczonej dzielnicy, jest Ingrid Beazley – mieszkająca tutaj i pracująca w Dulwich Picture Gallery kuratorka i animatorka działań społeczno-kulturalnych¹⁴. Zbiór liczy dziś 43 miejsca, w których pojedynczy twórcy lub grupy artystów pozostawili swe prace, inspirując się dawnym malarstwem, m.in. Conor Harrington, MadC, Mear One, Thierry Noir, Nunca¹⁵, Phlegm, Reka, ROA, Christiaan Nagel. Powstanie

¹² Na temat programu edukacyjnego Dulwich Picture Gallery zob. *Dulwich Picture Gallery* [witryna muzeum], <http://www.dulwichpicturegallery.org.uk/learning/> (dostęp: 17.01.2016).

¹³ Kwestie terminologiczne, np. różnicy między murałem a street artem, wykraczają poza ramy tekstu, ale sygnalizuję to jako problem na końcu artykułu.

¹⁴ Jest historyczką sztuki i psycholożką, założyła też portal dla lokalnej społeczności pod nazwą *Dulwich OnView* (*Celebrating people and culture in South London*), związany oczywiście ściśle z Dulwich Picture Gallery, ale promujący nie tylko wydarzenia muzealne, lecz także wszelkie działania kreatywne, pogrupowane w następujące obszary: Culture (Art & Design, Books & Poetry, Dance, Music, Exhibitions, Film & Video, Photographs, Theatre, Street Art), Life & Style (Food & Drink, Green Living, Health & Fitness, Homes & Gardens, Fashion, Gifts, Podcasts, Shopping), Around Dulwich (Dulwich Park, Local History, Local areas, South London, People, Virtual tours, Walks & Cycling), zob. *Dulwich OnView*, <http://dulwichonview.org.uk/who-we-are/> (dostęp: 17.01.2016).

¹⁵ Praca słynnego Brazylijczyka zatytułowana *Queen Bee*, przedstawiająca wielką pszczołę siedzącą na tronie i trzymającą sześć kubków herbaty (?), powstała w 2013 r. na ścianie w bardzo złym stanie technicznym i nie przetrwała. Była jedynym przykładem inspiracji niepełnącej z konkretnego dzieła, a raczej komentarzem do kolonializmu, zob. *The Outdoor Street Art Gallery of Dulwich*, [w:] *Inspiring City. Random Wanderings around London looking at Street Art and other things* [blog], <http://inspiringcity.com/2013/05/18/the-outdoor-street-art-gallery-of-dulwich/> (dostęp: 17.01.2016). W 2015 r. po renowacji obiektu powstało kolejne dzieło autorstwa MadC, tym razem inspirowane płótnem Anthony'ego van Dycka *Lady Venetia Digby na łożu śmierci* (1633). Zob. spis i mapę całej kolekcji: https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=z14gr19g41fs.kwE4ac25Rwms&hl=en_US, oraz fanpage kolekcji na Facebooku: <https://www.facebook.com/DulwichOutdoorGallery> (dostęp: 17.01.2016).

tego zbioru poprzedziło spotkanie I. Beazley w 2012 r. z londyńskim artystą o pseudonimie Stik, okrzykniętym wkrótce potem „nowym Banksym”¹⁶. Stworzył on, wykorzystując charakterystyczne dla swego stylu uproszczone (Stik używa co najwyżej sześciu linii i dwóch punktów) postaci ludzkie, sześć prac¹⁷ nawiązujących do następujących dzieł z kolekcji Dulwich Picture Gallery: (1) Pieter Coecke van Aelst, *Upadek człowieka*, ok. 1520–1530; (2) Bartolomé E. Murillo, *Trzech chłopców*, 1670; (3) Marcantonio Franceschini, *Anioł Stróż*, 1716; (4) Thomas Gainsborough, *Nieznana para*, 1755; (5) Thomas Gainsborough, *Elizabeth i Mary Linley*, 1772; (6) Tilly Kettle, *Elizabeth i Mary Davidson*, 1784. Stik w istocie przełożył na język własnego emblematu jedynie ogólne treści wyrazowe osób przedstawionych w wyżej wymienionych obrazach. Zaludnił nimi puste ściany w Dulwich, osuwając przestrzeń rozpoznawanymi postaciami, które – prawem serii – tworzą własną opowieść z udziałem siebie jako nowych bohaterów ulicy. Do dzieł malarskich murale londyńskiego artysty street artu odwołują tylko wtedy, gdy historia ich powstania (wraz z inspirującymi obrazami) jest odbiorcy wcześniej znana. Kolejne prace innych twórców, powstałe w trakcie wspomnianego „Baroque The Streets: Dulwich Street Art Festival 2013”, również miały charakter swobodnych i bardzo selektywnych nawiązań intertekstualnych.

Zgodnie z celem określonym przez I. Beazley pomysł zaangażowania artystów ulicy polegał nie na uproszczonym wykładzie z historii sztuki, objaśnianiu symboli czy przystępnej translacji, a raczej na budowaniu mostów między współczesnym street artem i sztuką w klasycznym jej rozumieniu, mostów dla nowych odbiorców obu gatunków sztuki, którzy zechcą przemierzać swą drogę w obie strony¹⁸. Trzeba przy tym zaznaczyć, że wymagania wobec obu grup są znacząco różne. Wielbiciel Rembrandta, wysiadając na dworcu East Dulwich, bez trudu dostrzeże, że spoglądająca z przeciwległej, wielkiej szczytowej ściany, trzymająca w dłoni spray dziewczyna¹⁹ to cytat z najcenniejszego obrazu z miejscowej kolekcji, *Dziewczyny w oknie* (1645), właśnie Rembrandta. Jeśli chce zobaczyć, jak inne obrazy inspirują muralistów w pozostałych przypadkach, powinien przygotować się na polisensoryczne doznania i wyruszyć odpowiednio wcześniej (by zdążył zajść potem do budynku Soane’a, który był chyba głównym celem jego podróży)

¹⁶ S. Robson, *Is Stik the new Banksy? Antiques dealer pays £50,000 for piece of graffiti sprayed on garage door of community centre following London riots*, „Daily Mail Online”, 14.05.2013, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2324635/Is-Stik-new-Banksy-Antiques-dealer-pays-50-000-piece-graffiti-sprayed-garage-door-community-centre-following-London-riots.html> (dostęp: 17.01.2016).

¹⁷ Lokalizacje zob.: https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=z14gr19g41fs.kwE4ac25Rwms&hl=en_US (dostęp: 17.01.2016).

¹⁸ Por. N.N., *Baroque The Streets...*

¹⁹ Mural stworzyli w duecie Remi Rough i System.

i w wygodnych butach. Murale ogląda się trudno²⁰. Duża powierzchnia wymaga odpowiedniego dystansu przestrzennego, zaś by zobaczyć technikę, warto się doń zbliżyć. Trzeba się więc nachodzić. Słusznie radzi się zatem na *Dulwich onView*, by zabrać ze sobą aparat fotograficzny i przestrzega, że „Instagram jest super”, ale „by oddać sprawiedliwość sztuce”²¹, trzeba zobaczyć ją na żywo wraz z jej wartościami krajobrazowymi. Murale w doświadczeniu kinestetycznym zawsze zyskują, a satysfakcja z tego doświadczenia całkowicie umyka uwadze „bywalców” Internetu. Miłośnik street artu natomiast zyskuje zapewne dzięki muralom motywację, by zajrzeć do galerii obrazów. Tam jednak musi uzbroić się w cierpliwość i bez niewątpliwej przyjemności ruchu na świeżym powietrzu śledzić zagadki struktur dzieł dawnych mistrzów. Murale dostarczają przy tym ciekawych wskazówek, ułatwiają obserwację, uwypuklają to, czego graficzny język większości murali nie oferuje. Na przykład MadC, interpretując holenderską *Martwą naturę z kwiatami*²² jako dynamiczną, geometryczno-futurystyczną kompozycję, proponuje najpierw uchwycić diagonale, według których skomponowano owinięty powojami, obezwładniający szczegółami bukiet, z którego za chwilę opadną płatki zbyt rozwiniętego tulipana.

ZAŁOŻENIA²³

Projekt „Off Galeria” zaadresowano do mieszkańców Starego Polesia. Jego zasadniczym celem było

zwiększenie uczestnictwa w kulturze oraz kompetencji w jej odbiorze wśród mieszkańców obszaru zagrożonego wykluczeniem społecznym i podlegającego intensywnemu procesowi rewitalizacji²⁴.

²⁰ Dobrze znamy ten trud z naszej gdańskiej Zaspy, zob. *Murale Gdańsk Zaspa. Kolekcja Malarstwa Monumentalnego*, <http://muralegdanskzaspa.pl/> (dostęp: 17.01.2016).

²¹ Cool on Demand, *Stik Art Walk, Dulwich Festival... Street art in the heart of surburbia!*, 05.06.2012, [w:] *Dulwich OnView...*, <http://dulwichonview.org.uk/2012/06/05/stik-art-walk-dulwich-festival-street-art-in-the-heart-of-surburbia/> (dostęp: 17.01.2016).

²² Chodzi o obraz skatalogowany w Dulwich Picture Gallery jako bliżej niedatowane (XVIII w.) dzieło Jana van Huysuma. Obecnie przypisuje się je naśladowcy tego malarza – Jacobowi Xavery’emu, zob. <http://www.dulwichpicturegallery.org.uk/explore-the-collection/101-150/vase-with-flowers/> (dostęp: 17.01.2016).

²³ Założenia projektu referuję za wnioskiem konkursowym, znajdującym się w archiwum dokumentów FUF.

²⁴ W istocie jednak przeważająca część Starego Polesia nie została włączona do planu systemowej rewitalizacji, por. http://uml.lodz.pl/rewitalizacja/badania_analizy_inwentaryzacje/ (dostęp: 17.01.2016).

Za główne medium uznano przestrzeń publiczną jako miejsce fizyczne, konstrukt społeczny i mentalny wraz ze wszystkimi jej problemami, które mogły (i faktycznie miały²⁵) wpływ na przebieg prac. Głównym narzędziem realizacji projektu zaś były murale i ich popularność oraz akceptacja wśród łódzian. Natomiast zasobem wzbogacającym działanie i integrującym z kulturalną tradycją miasta były zbiory Muzeum Miasta Łodzi. Zaproszono pięcioro twórców związanych z Łodzią i działających w mieście do stworzenia dowolnych, gdy chodzi o technikę (mural, graffiti, instalacja, mozaika itp.), wielkoformatowych dzieł inspirowanych konkretnymi obrazami. Zobowiązano twórców do udziału w spotkaniach z mieszkańcami i odniesienia się do uwag sformułowanych przez nich w trakcie warsztatów. Nie zakładano, że artyści zrealizują życzenia mieszkańców, ale że przede wszystkim poznają się i dopracują wspólnie (jeśli zajdzie taka potrzeba) projekt. Lokalizacji nie wybierano arbitralnie, a przy wsparciu staropoleskiego Stowarzyszenia Społecznie Zaangażowani, które wskazało miejsca i społeczności potrzebujące czy wprost pragnące takiej ingerencji w swojej przestrzeni. Przewidziano utworzenie w tych okolicach punktów konsultacyjnych i przeprowadzenie „Dialogów wokół murali”, będących w istocie i propagowaniem projektu, i badaniem opinii, zwieńczonym udostępnionym publicznie raportem²⁶. Zaplanowano też następujące wydarzenia: co najmniej jedną wizytę w Muzeum Miasta Łodzi, wycieczkę autobusową szlakiem łódzkich murali, spacer szlakiem powstałych dzieł z udziałem kuratora muzeum i przewodnika FUF oraz podsumowującą projekt wystawę z wernisażem w gmachu Muzeum.

Założono przeprowadzenie dwuetapowych warsztatów dla mieszkańców, mających wyposażać ich w narzędzia ułatwiające odbiór sztuki oraz ocenę estetyczną przestrzeni publicznej²⁷.

²⁵ Na przykład: dwukrotnie zmieniano lokalizację z powodu stanu technicznego muru, niedostępności dla podnośnika lub z obawy wątpliwego ostatecznego efektu (który korelowano z celami projektu); skorygowano harmonogram na skutek złej pogody, jeden artysta odmówił współpracy po interwencji mieszkańców, zob. E. Jagiełło, N. Modnicka, *Projekt Off Galeria. Dialogi wokół murali*, 2015, http://www.urbanforms.org/userfiles/Raport_Off_Galeria.pdf (dostęp: 17.01.2016).

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Program opracowały i zrealizowały A. Galińska-Toborek i W. Kazimierska-Jerzyk z Katedry Etyki UŁ. W pierwszej części pracowano z mieszkańcami w grupach nad opisem własnego otoczenia, charakterystyką samych siebie i preferowanych wartości: na makietach w kształcie zazębiających się kół, symbolizujących trzy składniki przestrzeni publicznej (przedmiotowy, podmiotowy i aksjologiczny) zamieszczano preferowane cechy, elementy opisu itp., potem dokonywano selekcji i uzgadniano część wspólną, która była podstawą przygotowania własnej impresji plastycznej. Finalnie poszczególne grupy komentowały wzajemnie swoje prace, po raz kolejny uzgadniając stanowiska, ale tym razem między grupami. Druga część warsztatów odbywała się w plenerze przy powstających pracach oraz na wycieczkach i ostatnim spotkaniu w muzeum. Bazując na obecności artystów i dzieł, zaznajamiano uczestników z gatunkami

Trwałym elementem edukacyjnym są tablice informujące zarówno o twórcach murali, ich motywacjach, jak i muzealnych źródłach inspiracji.

REALIZACJA

Latuszewska-Syrda, tworząc projekt, miała na myśli – w charakterze Źródła inspiracji – Galerię Mistrzów Polskich²⁸. Ta ekspozycja zawiera wiele przystępnych dzieł, mogących podobać się szerokiej publiczności. Ma też duży walor edukacyjny, ponieważ prace uporządkowane są w 15 tematycznych „gabinetach”. Jednak kierujący muzealnym Działem Sztuki Adam Klimczak zaproponował artystom najpierw dzieła niedostępne dla publiczności, ukryte w magazynie i pomieszczeniach pomocniczych. Stworzył w ten sposób niepowtarzalną okazję do wystawienia obrazów specjalnie dla uczestników projektu oraz ponownego wprowadzenia do obiegu dzieł skazanych na zapomnienie.

Ogólnie rzecz ujmując, we wszystkich przypadkach mieszkańcy mieli duży wpływ na powstałe murale, lecz za każdym razem dotyczył on innych aspektów współpracy.

Ani wybór *Madonny astronautów* W. Kondka, ani nowy projekt E. Fietke nie spodobały się mieszkańcom z ul. Pogonowskiego 12. Sytuacja artysty wydawała się w pewnym momencie patowa, był przygotowany do zmiany koncepcji. Co jednak ciekawe, w trakcie pierwszych warsztatów te same osoby zainteresowały się jego mozaikami i pracami szablonowymi, podkreślały walory dekoracyjne i osobliwą zagadkowość groteskowych postaci²⁹. Co więcej, zachwyciły się obrazami W. Kondka, ale innego typu – tymi z serii legend i scherz³⁰. Grupa ta, pracując nad uzgodnieniem wartości wymagających ochrony w ich otoczeniu, dokonała ich radykalnej selekcji. Podkreślała, że chce sformułować przekaz maksymalnie czytelny. Za priorytet uznano bezpieczeństwo dzieci i dobrą atmosferę, w której mogłyby się one rozwijać, a którą bardzo zakłócają patologiczne zachowania i sposób użytkowania

i technikami plastycznymi, wyjaśniano różnice między sztuką tradycyjną i uliczną, pomagano wartościować zjawiska artystyczne, uzasadniać swoje wybory, podkreślano zarówno rolę intuicji czy subiektywnego wrażenia, jak i wiedzy o tradycji sztuki, ćwiczone posługiwanie się słownictwem z zakresu sztuki i architektury (skala, proporcje, kontrast, kontur, środki wyrazowe, mimika, gesty) oraz elementy analizy porównawczej dzieł i odczytywanie symboli (akcentowano ich wieloznaczność, ale i niestosowność). Szczegółowy program warsztatów wraz z efektami kształcenia oraz sprawozdania znajdują się w dokumentacji FUF oraz archiwum autorek.

²⁸ Jest to stosunkowo nowy zbiór, przekazany Muzeum w wieloletni depozyt przez mecenasa kultury i kolekcjonera sztuki Krzysztofa Musiała, dostępny od 2010 r., obejmujący 129 dzieł z lat 1846–1942.

²⁹ <http://www.spaceunity.net/index.php?/01/b/> (dostęp: 17.01.2016).

³⁰ Zob. W. Kondek, *Ballady i scherza*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1969.

ich podwórka. Stąd stanowczo sformułowano oczekiwanie, aby nie podkreślać brzydoty, stymulować do zachowania czystości, motywować do renowacji otoczenia. Mieszkańcy zasugerowali, aby wykorzystać twórczość W. Kondka, dążąc w kierunku miejskiej legendy, która byłaby zrozumiała dla wszystkich. Mimo ostrego sprzeciwu spotkanie z artystą przebiegło zaskakująco. Fietke objaśniał treści wyrazowe, szkicował proste elementy, uczył, jak uzyskać żądany efekt ekspresji twarzy i gestu. Mieszkańcy zasugerowali drobną zmianę i wybrali czarno-błękitną kolorystykę malowidła. Z kolei motyw Madonny, także w przypadku W. Kondka – co zauważył Henryk Anders – interpretowany zwykle nazbyt religijnie³¹, zrozumiano jako bardziej uniwersalny przekaz dotyczący opieki, rodzicielstwa, bezpieczeństwa. W efekcie zamiast kolorowej bajki, która zawisłaby niczym tapeta z dziecinnego pokoju, znajdziemy tu coś naprawdę oryginalnego. Na ścianę wdrapał się *genius loci*, przedstawiciel inteligentnego życia z jakiejś innej planety – jakby powiedział E. Fietke. Kurczowo trzyma się domu i swojego potomka, splata w sobie wszystkie części własnego mikrokosmosu niczym perfekcyjnie zakomponowany ornament. Formalnie mural przypomina *Kota Taternika* z Wrocławia (2014) i jest przykładem miejskiej emblematyki, charakterystycznej dla udanej, tj. rozpoznawanej sztuki miejskiej. Są to tylko z pozoru proste, konturowe figuracje, dowcipne i dwuznaczne, które – jak u Keitha Haringa – gdy zostaną zauważone, są szybko internalizowane i rozpoznawane jako żywa (apotropaiczna w swej funkcji) obecność artysty. Dwa aspekty tej współpracy są godne szczególnego podkreślenia: komunikacja z odbiorcami za pomocą sztuki i ich zaufanie do artysty³². Elementy te – choć niezbędne dla trwale cenionej sztuki miejskiej – wciąż pozostają rzadkością we współczesnych realizacjach sztuki publicznej.

*Chederowe wspomnienia*³³ A. Muszki to oczywisty refleks pięcioletniej nauki artysty w chederze i admiracji kultury żydowskiej. Członkowie jego rodziny, w szczególności sławny dziadek, kantor³⁴ i kompozytor Akiba

³¹ H. Anders, *Lecz inna przygoda była jeszcze piękniejsza*, [w:] *Wacław Kondk 1917–1976. Madonny, demony i człowieczy świat* [katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Muzeum Archeologiczne, Muzeum Etnograficzne], Łódź 1996, s. 16.

³² „[...] główną motywacją dla odbiorcy sztuki jest zaufanie do całkowitego zaangażowania twórcy. To ono umożliwia interpretację i gwarantuje przeżycie. Jego jakoś nie zależy ani od znajomości źródeł motywów ikonograficznych, ani świadomości gatunku sztuki, przyjętej dlań definicji itp. Te aspekty podlegają nieusuwalnej społeczno-historycznej dynamice”, zob. W. Kazimierska-Jerzyk, *Sztuka przestrzeni totalnej w ujęciu Keitha Haringa*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008, s. 27; K. Haring, *A Real Artist is Only a Vehicle*, [w:] *Keith Haring*, red. G. Celant, Munich–New York 1997, s. 50.

³³ Tytułowane i wystawiane także jako *Reminiscencje chederowe*, zob. *Adam Muszka. Malarstwo* [katalog wystawy], Warszawa 1963.

³⁴ Jego czterej synowie także zostali kantorami, zob. L. Berger, *Adam Muszka*, Warszawa 1970, bez paginacji.

Muszka-Apter, także ojciec – malarz i kantor, byli jej aktywnymi twórcami. Sam Aron Muszka zaś, rozpoznawany u nas jako „Chagall z Piotrkowa” był jej propagatorem w skrajnie niesprzyjających w powojennej Łodzi warunkach³⁵. Kameralne, pełne wdzięku, ale w dwójnasób smutne, bo – jak pisze Lili Berger – odwołujące się do tragicznej przeszłości, ale i zapowiadające tragiczną przyszłość – dzieła malarza trudno stosownie przenieść na wielką ścianę. Łódzkie muralistki skorzystały z tego, że *Chederowe wspomnienia* – podobnie zresztą jak motyw Madonny – oferują uniwersalne bogactwo symboliki biblijnej. Co ciekawe, A. Muszka namalował inny, bardzo podobny obraz, zatytułowany *Na czym stoi świat*³⁶. Główny motyw oddzielonej, ziemsko-morskiej scenerii z jej mieszkańcami w obu przedstawieniach można więc odnieść do starotestamentowej treści z *Księgi Psalmów* (104: 24–26):

Jak liczne są dzieła Twoje, Panie! Ty wszystko mądrze uczyniłeś: ziemia jest pełna Twych stworzeń. Oto morze wielkie, długie i szerokie, a w nim jest bez liku żyjątek i zwierząt wielkich i małych. Tamtędy wędrują okręty, i Lewiatan, którego stworzyłeś na to, aby w nim igrał³⁷.

Po spotkaniu z mieszkańcami artystki, które miały zająć się trudną technicznie podwójną ścianą, otrzymały dodatkowe, konkretne sugestie. Ta grupa warsztatowa skoncentrowała się na sporządzeniu swoistej recepty dla tego miejsca o ciekawej architekturze, ale wymagającej innego spojrzenia, wysiłku dostrzeżenia tej urody. W przygotowanej impresji plastycznej nie wyrażono więc – jak poprzednio – środowiska i mieszkańców, a stworzono zbiór zaleceń. Uznano za konieczne włączenie elementu kulturowego w postaci znanego motywu ikonograficznego Jonasza, który ożywiałyby to miejsce, wprowadził narrację, nadał sens przez optymistyczną opowieść: „chcemy dać ludziom pewność, że teraz to osiedle i Łódź będą szły tylko w górę”³⁸. Dotkliwą ponurość okolicy sugerowano zniwelować użyciem farb luminescencyjnych. Współautorka muralu Aleksandra Adamczuk w trakcie muzealnego spotkania przyznała, że ta rada dotycząca treści, jak i formalna sugestia korespondencji obu ścian były bezcenne do tego stopnia, że zdominowały przyszły projekt. Malarki nie konkurowały przy tym z nastrojowymi światłocieniem A. Muszki, ogromne powierzchnie pokryły ażurowym konturem przedstawiającym Jonasza podążającego w stronę miasta ujętego – tym

³⁵ M.A. Supruniuk, *Chagall z Piotrkowa. Adam Muszka (1914–2005)*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2006, nr 1–2 (7–8), s. 310–311.

³⁶ Obraz jest reprodukowany w książce L. Berger, *Adam Muszka...*, bez paginacji.

³⁷ Biblia Tysiąclecia Online [tekst wyd. 4 papierowego], Poznań 2003, http://biblia.deon.pl/menu.php?st_id=1.

³⁸ Cytat z makiety stworzonej przez mieszkańców w trakcie warsztatów.

razem jak w inspirującym pierwowzorze – w górnym pasie kompozycji, w charakterze nokturnu.

Grafficiarze, wybierając obraz J. Krawczyka, zachwycili się jego kolorystyką. Meisal⁴⁶¹ stwierdził, że płótno nie miało sobie równych, gdyż w pozornie jednorodnej tonacji łódzki realista ukrył, widoczne z bliska, zaskakujące bogactwo barw. Nie bez znaczenia pozostały też wartości iluzyjne sztuki J. Krawczyka i jego doskonała technika. Zarówno Meisal⁴⁶¹, jak i Ovca definiują siebie jako rzemieślników, stale doskonalących swój warsztat, eksperymentujących z różnymi technikami i materiałami. Przyznają też, że o niewielu swoich pracach mogą powiedzieć, że ich satysfakcjonują. Ta analogia jest ciekawa. Często bowiem cytuje się sugestywne wspomnienie Bożeny Kowalskiej, która widziała w pracowni artysty dzieła malowane różnymi historycznymi technikami, które Krawczyk pomimo pieczołowitego wykończenia, traktował tylko jako techniczne wprawki³⁹. Inni, w kontraście do tej anegdoty, akcentują więc, że

bezzasadne [...] wydaje się przypisywanie J. Krawczykowi tendencji sensualistycznych. Choć pieczołowicie odtwarzał wyglądy rzeczy, kierował się głównie intelektem⁴⁰,

interesował się reizmem Tadeusza Kotarbińskiego, a jego konceptualizacja malarstwa na długo uprzedza hiperrealizm⁴¹. Zagadnienia ontologiczne oraz refleksja nad konstytutywnymi elementami sztuki nie miały, jak sądzę, znaczenia w swoistej parafrazie, jakiej dokonali Meisal⁴⁶¹ i Ovca. Warto jednak zwrócić uwagę na dwa inne elementy tej realizacji. Po pierwsze, ze wszystkich trzech najbliższa jest pierwowzorowi – zachowano strategię kolażu i obrazu w obrazie; utrzymano trywialność motywów życia codziennego, a realizm codzienności podkreślono, zamieniając atrybuty; urealniono i czas, i miejsce, i autorów – wszak widzimy tag na murze; uspojęniono wewnętrzny świat obrazu przez dodanie definicji graffiti i muralu⁴². Po drugie, nie jest obce łódzkim grafficiarzom myślenie metaartystyczne⁴³. Sławomir Krysiak, wmontowując swój tag „Sławek” w tło obrazu i cytując powszechnie przyjmowane definicje sztuk ulicznych, zwraca uwagę, jak

³⁹ B. Kowalska, *Jerzy Krawczyk* [plakat / katalog wystawy, Galeria 72, Chełm], Chełm 1982.

⁴⁰ H. Anders, *bez tytułu*, [w:] *Jerzy Krawczyk (1921–1969). Malarstwo, rysunek, grafika* [katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Galeria Łódzka], Łódź 1987, s. 21.

⁴¹ G. Musiał, *bez tytułu*, [w:] *Jerzy Krawczyk. Malarstwo* [katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej w Łodzi, Targi Sztuki Współczesnej CONTART], Łódź 1977, bez paginacji.

⁴² Por. cechy wyodrębnione przez Hugona Aulera: idem, *Jerzy Krawczyk – nowy wymiar malarstwa sztalugowego*, „Correio Braziliense”, 06.04.1968, tłum. M. Hołyńska, maszynopis ze zbiorów biblioteki Muzeum Sztuki w Łodzi,teczka 529/1, s. 11–14.

⁴³ *Ibidem*, s. 20.

jedna technika przekształca się w drugą, traci swoiste funkcje, a zyskuje inną przestrzeń rozwoju. W tym samym czasie tag Meisala461 rozbłysnął w centrum kompozycji na rogu ulic Północnej i Zachodniej, która w konwencji reklamowej propagowała twórców Bronx Hip Hop Festival 2015. Zaś na spotkaniu w muzeum Paweł Hert podkreślał, że ten rodzaj napięcia pomiędzy twórczością komercyjną i zamawianą a korzeniami graffiti stale towarzyszy im w pracy⁴⁴. Oczywiście tego typu dylematy, a z drugiej strony – symbiotyczne relacje sztuki z komercją, to chleb powszedni plastyki już od czasów klasycznej awangardy. Eksperyment „Off Galerii” podkreślił, jakie inne jeszcze przemieszczenia dokonują się w świecie sztuki. Paradoksem chyba jest, że mural Meisala461 i Ovcy, choć przyjęty z entuzjazmem po odrzuceniu pierwotnej propozycji innego artysty⁴⁵, jest najmniej rozumiany przez lokalną społeczność. Uświadomili mi to uczestnicy kolejnych warsztatów, odbywających się Starym Polesiu przy innych okazjach. Ta refleksja metaartystyczna czy synkretyczne zestawienie elementów, które próbowałam objaśniać, były dla moich rozmówców tak dalece nudne, że aż niemożliwe jako uzasadnienie treści muralu. Tym bardziej warto podkreślić, że w przekonaniu S. Krysiaka i P. Herta, ich udział w projekcie to międzypokoleniowy hołd dla uniwersalnych, wspólnych wartości sztuki, do których należy m.in. warsztat⁴⁶.

Hołdem dla odbiorców był natomiast muzealny wernisaż. Wystawione w sali lustrzanej pałacu Izraela Poznańskiego, rzadko widziane dzieła W. Kondka, J. Krawczyka i A. Muszki kontrastujące swą skromnością i z tym wnętrzem, i skalą murali, wystawiły na próbę najbardziej wybrednych odbiorców.

Podobne rozmiarami, lecz całkowicie odmienne w stylistyce i tematyce obrazy utworzyły tryptyk poświęcony polskiej sztuce lat sześćdziesiątych. Rozmowa na temat każdego z nich z udziałem artystów (co pozostaje rzadkim przywilejem) i z perspektywy twórczego nawiązania do przeszłości była rodzajem świętowania, które w doświadczeniu sztuki prawie utraciliśmy⁴⁷.

⁴⁴ Artyści są autorami kontrowersyjnego muralu z Marcinem Gortatem, a Meisala461 jest współautorem lubianej przez łódzian alegorii miasta przy ul. Piotrkowskiej 152. Obaj pracują, wykonując różnego typu iluzjonistyczne prace. Ovca jest cenionym, wielokrotnie nagradzanym w Europie specjalistą w technice *airbrush*.

⁴⁵ Zob. E. Jagiełło, N. Modnicka, *op. cit.*, s. 30.

⁴⁶ Zob. tablicę informacyjną z wypowiedzią artystów. Deklaracja ta ciekawie koresponduje ze znanym manifestem Krawczyka, dotyczącym m.in. tolerancji wobec innych twórców, zob. Krawczyk J., bez tytułu, [w:] *Jerzy Krawczyk – malarstwo. Janusz Tusiński – grafika* [katalog wystawy, Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź] Łódź 1958, przedruk w: *Jerzy Krawczyk (1921–1969). Malarstwo, rysunek, grafika*, s. 45–46.

⁴⁷ R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, tłum. K. Krzemień, Warszawa 2005, s. 176–177.



Ryc. 50. Wystawa dzieł *Madonna astronautów* Wacława Kondka, *Myśli o działaniu, myśli o myśleniu* Jerzego Krawczyka, *Chederowe wspomnienia* Adama Muszki i wernisaż w dniu zamknięcia projektu „Off Galeria”, Muzeum Miasta Łodzi, 17.10.2015

POLEMIKI (ZAMIAST ZAKOŃCZENIA)

Jak ocenić stopień realizacji celów „Off Galerii”?

Wernisaż wieńczący projekt zgromadził nielicznych mieszkańców i to tylko tych, którzy bezpośrednio byli zaangażowani w organizację projektu. Spróbujmy uchwycić więc główne relacje pomiędzy jego podmiotami (zob. poniższy diagram). Muzeum jest instytucją, z którą wiążą się przede wszystkim teoretycy i organizatorzy, same dzieła interesują już – można powiedzieć – tylko stałych bywalców. Mieszkańcy bratają się ze sztuką za pośrednictwem aktywnie działających, społecznie wrażliwych artystów i obecnych w ich środowisku animatorów społecznych. Teoretycy, podobnie jak Fundacja, choć są dostarczycielami idei, mają dostęp do mieszkańców dzięki artystom i animatorom, korzystają z zaufania donich, niedosamych idei.

Jeśli miałyby to być koniec tej inicjatywy, to niczego ona nie zmienia. Jeżeli jednak jest to jej początek, sytuacja jest już rozpoznana: trzeba zadbać o lepszą motywację do przekroczenia progu muzeum. Może byłby w stanie ją

wzmocnić – jak w Dulwich – lokalny portal internetowy obejmujący wszelką aktywność kulturową od kulinariów po wystawy mistrzów⁴⁸?



Ryc. 51. Struktura relacji między podmiotami zaangażowanymi w projekt „OFF Galeria 2015” oraz związków tych podmiotów ze sztuką muzealną i muralami. Opracowanie własne autorki

Raport podsumowujący „Dialogi wokół murali” demaskuje niewiedzę mieszkańców na temat sztuki w przestrzeni publicznej i brak zdolności spontanicznego komunikowania się na jej temat. Sądzę, że ta obserwacja jest chybiona. Po pierwsze, wskazane przez rozmówców przykłady są poprawne, a sztuka publiczna (służąca i fizycznej przestrzeni miasta, i ludziom) w Łodzi to jeden z dotkliwszych braków tego miasta, zarówno pod względem ilości, monotonii, jak i jakości. Po drugie, przy dzisiejszym, powszechnym dostępie do wiedzy trudno jednoznacznie mówić o niekompetencji odbiorców. Szczególnie przygoda mieszkańców z A. Miastkowskim

⁴⁸ Zob. przypis nr 14. Na temat *community centers* zob. np.: *EuCDN launches its framework for community development throughout Europe*, wyd. European Community Development Network, 2014, wersja polska: *Rozwój społeczności lokalnych w Europie. W kierunku wspólnych założeń i rozumienia*, red. P. Jordan, http://eucdn.net/wp-content/uploads/2014/11/CAL_publicacja_ost-polish2.pdf (dostęp: 17.01.2016).

pokazuje, jak łatwo zyskać orientację w kwestiach dotyczących artystów i ich dzieł, znaleźć argumenty, by bronić swego zdania, a mając dobrego przewodnika – skorygować własne przeświadczenie.

Jak oceniać powstałe dzieła?

Wiele ostatnio powiedziano o złych intencjach twórców murali i organizacjach wspierających tę sztukę, o niewybrednych gustach masowej, miejskiej publiczności, ale... z perspektywy arbitralnie przyjętych kryteriów street artu⁴⁹. Spośród wszystkich przywoływanych w tym artykule przykładów – nie licząc K. Haringa – tylko nieistniejący mural Nunci⁵⁰ charakteryzował się owym przekroczeniem i wkroczeniem na czyjś teren (*trespass*), które bawią tylko wówczas, gdy wiemy, że innych drażnią do tego stopnia, iż dzieła dokonujące tych przekroczeń zostaną zlikwidowane⁵¹. Murale, o których tu mowa, są społeczną inwestycją, która ma inne cele niż street art i powinna w związku z tym być inaczej oceniana – z perspektywy realizacji tych społecznych celów. Co nie znaczy, że proces tej oceny nie obejmuje wartości artystycznych i estetycznych. Gdy mieszkańcy pertraktujący z E. Fietke jednogłośnie wybrali czarny mural (nie „ładny”, „żywy” itp.), było jasne, że stereotypy najlepiej funkcjonują w ramach niesprawdzonych uogólnień. I nie był to przypadek. Wcześniej, w trakcie warsztatów, uzgadniając preferowane wartości, ludzie ci wyrzucili poza nawias swej ochrony m.in. piękno, bogactwo i... parking, zostawili estetykę (rozumianą jako *decorum*), bezpieczeństwo, przestrzeń, zieleń, czystość i ciszę.

Ile jeszcze może powstać tych murali?

Niedługo po tym, jak E. Fietke skończył pracę na ul. Pogonowskiego 12 nad swoim „rozjechanym kotem”⁵², mieszkańcy odnowili cokołową część budynku, której nie obejmuje malowidło. Znajduje się w niej główne wejście do kamienicy. Teraz flankują je dwaj zwróceni ku sobie „Łowcy prani”, wykonani przez artystę – dla odmiany – techniką szablonową. Strzegą domu, bawią i zdumiewają nowych gości swymi kotowatym ciałami z wirnikowym bębniem wewnątrz. Podobno pan Tomek ma jeszcze jednego na szafie.

⁴⁹ S. Frąckiewicz, *Żeby było ładnie. Rozmowy o boomie i kryzysie street artu w Polsce*, Poznań 2015, s. 5–6.

⁵⁰ Por. przyp. 15.

⁵¹ C. McCormick, M. Schiller, S. Schiller, E. Seno, *Trespass. A History of Uncommissioned Urban Art*, Köln 2010, s. 132.

⁵² Cytat z pierwotnych opinii mieszkańców o projekcie artysty.

Gdy codziennie wychodzę z mojego domu i rzucam okiem (muszę, nie mam wyboru⁵³) na mural zaburzający proporcje pięknego, lecz okaleczonego z detali budynku (autorstwa znanego architekta z początku XX w.), w dodatku powielający motyw wykonany w tym samym roku w Australii, mam ochotę krzyknąć „JUŻ DAWNO DOŚĆ!”, ale obserwując widok z okna na pustą ścianę, wyobrażam sobie, że cieszyłby mnie energetyczny przedstawiciel z kosmicznej menażerii Egon. Rzecz w tym, że murale są w najwyższym stopniu sztuką kontekstu. Podstawowe czynniki, które go tworzą, to: historia miejsca, struktura architektoniczna i urbanistyczna miejsca, bieżące i przyszłe inwestycje, deficyty estetyczne (koloru, przestrzeni, różnorodności), poczucie przynależności do domu, okolicy, ulicy, wspólnota wartości. Murale powinny powstawać tam, gdzie sprzyjają im te czynniki, gdzie miejsca i ludzie potrzebują obrazów i ich działania.

BIBLIOGRAFIA

Adam Muszka. *Malarstwo* [katalog wystawy], Warszawa 1963.

Adamczewska I., *Stare Polesie. Aktywiści zmieniają je bez pomocy miasta*, „Gazeta Wyborcza” 27.06.2014, http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35153,16225354,Stare_Polesie_Aktywisci_zmieniaja_je_bez_pomocy_miasta.html#ixzz3yq3SELq7 (dostęp: 17.01.2016).

Anders H., *bez tytułu*, [w:] Jerzy Krawczyk (1921–1969). *Malarstwo, rysunek, grafika* [katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Galeria Łódzka], Łódź 1987.

Anders H., *Lecz inna przygoda była jeszcze piękniejsza*, [w:] Wacław Kondek 1917–1976. *Madonny, demony i człowieczy świat* [katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Muzeum Archeologiczne, Muzeum Etnograficzne], Łódź 1996.

Auler H., *Jerzy Krawczyk – nowy wymiar malarstwa sztalugowego*, „Correio Braziliense”, 06.04.1968, tłum. M. Hołyńska (maszynopis ze zbiorów biblioteki Muzeum Sztuki w Łodzi, teczka 529/1).

Biblia Tysiąclecia Online [tekst wyd. 4 papierowego], Poznań 2003, http://biblia.deon.pl/menu.php?st_id=1.

Berger L., *Adam Muszka*, Warszawa 1970.

Bubner R., *Doświadczenie estetyczne*, tłum. K. Krzemień, Warszawa 2005.

Cool on Demand, *Stik Art Walk, Dulwich Festival... Street art in the heart of surburbia!*, 05.06.2012, [w:] *Dulwich OnView* [portal społecznościowy], <http://dulwichonview.org.uk/2012/06/05/stik-art-walk-dulwich-festival-street-art-in-the-heart-of-surburbia/> (dostęp: 17.01.2016).

Dulwich OnView [portal społecznościowy], <http://dulwichonview.org.uk/who-we-are/> (dostęp: 17.01.2016).

⁵³ Na temat przymusu doświadczenia murali zob. A. Gralińska-Toborek, W. Kazimierska-Jerzyk, *op. cit.*, s. 33–39.

- Dulwich Outdoor Gallery* [fanpage kolekcji], <https://www.facebook.com/DulwichOutdoorGallery> (dostęp: 17.01.2016).
- Dulwich Outdoor Gallery* [spis i mapa całej kolekcji], https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=z14gr19g41fs.kwE4ac25Rwms&hl=en_US, (dostęp: 17.01.2016).
- Dulwich Picture Gallery* [witryna muzeum], <http://www.dulwichpicturegallery.org.uk/learning/> (dostęp: 17.01.2016).
- EuCDN launches its framework for community development throughout Europe*, wyd. European Community Development Network, 2014; wersja polska: *Rozwój społeczności lokalnych w Europie. W kierunku wspólnych założeń i rozumienia*, red. P. Jordan http://eucdn.net/wp-content/uploads/2014/11/CAL_publicacja_ost-polish2.pdf (dostęp: 17.01.2016).
- Gralińska-Toborek A., Kazimierska-Jerzyk W., *Doświadczenie sztuki w przestrzeni miejskiej. Galeria Urban Forms 2011–2013 / Experience of Art in Urban Space. Urban Forms Gallery 2011–2013*, tłum. M. Koniarek, Łódź 2014.
- Haring K., *A Real Artist is Only a Vehicle*, [w:] *Keith Haring*, red. G. Celant, Munich–New York 1997.
- Egon Fietke* [strona artysty], <http://www.spaceunity.net/index.php?/01/b/> (dostęp: 17.01.2016).
- Jagiełło E., Modnicka N., *Projekt Off Galeria. Dialogi wokół murali*, 2015, http://www.urban-forms.org/userfiles/Raport_Off_Galeria.pdf (dostęp: 17.01.2016).
- Kazimierska-Jerzyk W., *Sztuka przestrzeni totalnej w ujęciu Keitha Haringa*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008.
- Kondek W., *Ballady i scherza*, Łódź 1969.
- Kowalska B., *Jerzy Krawczyk* [plakat / katalog wystawy, Galeria 72, Chełm], Chełm 1982.
- Krawczyk J., *bez tytułu*, [w:] *Jerzy Krawczyk – malarstwo. Janusz Tusiński – grafika* [katalog wystawy, Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź], Łódź 1958.
- Łódzkie murale* [witryna internetowa], http://www.murale.mnc.pl/m_072.htm (dostęp: 17.01.2016).
- McCormick C., Schiller M., Schiller S., Seno E., *Trespass. A History of Uncommissioned Urban Art*, Köln 2010.
- Musiał G., *bez tytułu*, [w:] *Jerzy Krawczyk. Malarstwo* [katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej w Łodzi, Targi Sztuki Współczesnej CONTART], Łódź 1977.
- N.N., *Baroque The Streets: Dulwich Street Art Festival 2013*, 30.04.2013, [w:] *Street Art London* [blog], <http://streetartlondon.co.uk/blog/2013/04/30/baroque-the-streets-dulwich-street-art-festival-2013/> (dostęp: 17.01.2016).
- Robson S., *Is Stik the new Banksy? Antiques dealer pays £50,000 for piece of graffiti sprayed on garage door of community centre following London riots*, „Daily Mail Online”, 14.05.2013, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2324635/Is-Stik-new-Banksy-Antiques-dealer-pays-50-000-piece-graffiti-sprayed-garage-door-community-centre-following-London-riots.html>, (dostęp: 17.01.2016).
- Stępień B., *Łódzkie murale. Niedoceniona grafika użytkowa PRL-u*, Łódź 2010.
- Supruniuk M. A., *Chagall z Piotrkowa. Adam Muszka (1914–2005)*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2006, nr 1–2 (7–8), s. 310–312.

The Outdoor Street Art Gallery of Dulwich, [w:] *Inspiring City. Random Wanderings around London looking at Street Art and other things* [blog], <http://inspiringcity.com/2013/05/18/the-outdoor-street-art-gallery-of-dulwich/> (dostęp: 17.01.2016).

Współ-dzielnia Staropoleska [fanpage organizacji], <https://www.facebook.com/wspoldzielniastaropoleska> (dostęp: 17.01.2016).

SUMMARY

Masterpieces of Traditional Easel Painting as an Inspiration for Modern Murals – “Off Gallery Project” (2015)

The text discusses the complex characteristics of the activities of the Urban Forms Foundation during realisation of “The Off Gallery Project”. It was organised to create murals that were interpretations of the pictures included in the Gallery of Polish Masters (Museum of the City of Łódź). It also served to increase participation in culture and competence of the perception of art among residents of the areas threatened by social exclusion. In addition to the workshops and the creation of murals, the Off Gallery was enriched by participatory elements, which was a very new and non-typical form of the activity of the Foundation.

ARCHITEKTURA

ŁUKASZ MIKOŁAJ SADOWSKI
Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

O ARCHITEKTURZE EUROPEJSKIEJ W MALAKCE

Malezyjska Malakka (ang. Malacca, mal. Melaka) to jeden z najciekawszych architektonicznie i kulturowo ośrodków miejskich na Dalekim Wschodzie. Egzotyczna nazwa przywodzi na myśl dawne szlaki handlowe, którymi sprowadzano bogactwa Orientu. Egzotyki jednak (przynajmniej w centralnej, historycznej części miasta) jest tam mniej, niż można by się spodziewać. Dawna malajska osada przez pięć stuleci znajdowała się bowiem we władaniu Europejczyków. Miasto, gdzie wymieszały się nie tylko style architektoniczne, ale także rasy, religie czy kuchnie różnych narodów. Specyfikę miejsca i jego unikalność doceniło UNESCO, wpisując w 2008 r. (wraz z Georgetown) Malakkę na listę światowego dziedzictwa¹. Miało to oczywiście przemożny wpływ na ochronę zabytków oraz rozwój turystyki.

Tekst poniższy jest zmodyfikowaną wersją referatu zaprezentowanego przeze mnie w Warszawie w listopadzie 2014 r. Dotyczył on wartości niematerialnych w sztuce, architektura stanowiła wprowadzenie do zagadnień dotyczących folkloru, języka, kuchni. W tym tekście pragnąłbym skupić się raczej na rozwoju historycznym miasta i przedstawieniu pokrótce jego kolonialnych zabytków architektonicznych, które powstawały tu od początków XVI w. do połowy wieku XX.

Nazwy wymieniane w tekście podane zostały w transkrypcji polskiej, stąd też: Malakka, a nie: Melaka czy Malacca, podobnie jak: Macao, a nie: Macau. Z uwagi na niewielką liczbę publikowanych opracowań na temat historii i kultury miasta wspierałem się licznymi artykułami z sieci, które w znacznym stopniu wypełniają obecnie tę lukę.

Dzisiejsza Malakka to stolica stanu o tej samej nazwie, położonego na południu Półwyspu Malajskiego. Od wieków region ten odgrywał niezwykle ważną rolę w komunikacji i handlu. Cieśnina Malakka oddzielająca Malaje od

¹ Obiekty z listy światowego dziedzictwa Unesco, http://pl.wikipedia.org/wiki/Obiekty_z_listy_dziedzictwa_UNESCO_w_Azji#Malezja_.284.29 (dostęp: 01.09.2014).

Sumatry jest jednym z najważniejszych szlaków handlowych łączących akweny Oceanu Indyjskiego i Spokojnego. Samo miasto powstało dość późno – około 1400 r., należy jednak pamiętać, że w okolicach istniały już wcześniej ośrodki miejskie, porty, z których najbardziej znany to Singapur (Singapur), w XIX w. podniesiony przez Brytyjczyków do rangi jednego z najważniejszych portów świata². I to właśnie radża Singapuru Iskander Szach (Parameswara), zmuszony do ucieczki na wskutek najazdu Madżapahitów, założył na przełomie XIV i XV w. nową osadę³. Powstała ona u ujścia rzeki Bertam (obecnie Melaka), w jednym z największych miejsc cieśniny. W ciągu stulecia znalazła się wśród najbardziej istotnych ośrodków handlowych regionu – stała się stolicą sułtanatu, portem, do którego przybywali kupcy z krajów arabskich, Indii, Chin i Japonii. Sześciokrotnie odwiedzał ją także słynny chiński admirał Zheng He. Około 1500 r. sułtanat osiągnął swe apogeum polityczne i gospodarcze, powiększając terytorium, obejmujące na początku XVI w. zarówno tereny położone na Półwyspie Malajskim, jak i na Sumatrze⁴. Z dawnej zabudowy miasta nic się nie zachowało. Była ona zapewne z drewna – najpowszechniej stosowanego budulca na Malajach.

Bogactwo i znaczenie miasta budziło zainteresowanie Portugalczyków. Bardzo szybko po dotarciu do Indii przez Vasco da Gamę (1499) rozpoczęli oni intensywną ekspansję kolonialną. Z uwagi na brak ludzi nie mogła ona mieć charakteru podboju i okupacji rozległych terytoriów. Portugalczycy byli wyłącznie zainteresowani zdominowaniem ważnych strategicznie miejsc na szlakach handlowych. Po ich opanowaniu, ufortyfikowaniu i rozbudowie infrastruktury mieli zapewnioną kontrolę najważniejszych dróg morskich – i niejednokrotnie lądowych. Stąd też faktorie i kolonie portugalskie były pojedynczymi punktami rozsianymi na mapie świata (Mozambik, Ormuz, Bahrajn, Goa, Macao, Timor i wiele innych...). Malakka z racji swego atrakcyjnego położenia i bogactw stała się naturalnym celem ekspansji portugalskiej. Inspiratorem i wykonawcą planu był drugi wicekról Indii (*Estado da Índia*) Afonso da Albuquerque. Po zdobyciu i umocnieniu Goa w Indiach (1510) opanował w 1511 r. Malakkę⁵. Dzięki temu możliwa stała się dalsza ekspansja w kierunku Chin (gdzie jako pierwszy dotarł Jorge Alvares, już w 1513 r.), założenie faktorii w Macao (1557) i w japońskim Nagasaki (1542)⁶.

² L. Kip Lin, *The Singapore House 1819–1942*, Singapore 1995, s. 53–55.

³ Por. hasło „Parameswara sultan”, http://e.wikipedia.org/wiki/Parameswara_sultan (dostęp: 01.09.2014).

⁴ Por. hasło „Malacca sultanate”, http://en.wikipedia.org/wiki/Malacca_sultanate (dostęp: 01.09.2014).

⁵ A. Wyczański, *Historia powszechna. Wiek XVI*, Warszawa 1999, s. 37.

⁶ L.R. Wank-Nolasco, *History of Macau*, Macau 1998, s. 9–11; A. Wyczański, *op. cit.*, s. 37.

Malakka została bardzo szybko ufortyfikowana. Portugalczycy zgodnie ze swoimi zwyczajami wpieryw zabezpieczyli osadę militarnie. Wzniesli oni pierwszy fort (*primitiva Fortaleza*), którego plan z 1511 r. (w wersji skopiowanej w roku 1610) zachował się w zbiorach Biblioteki Królewskiej w Brukseli. Budowla położona na wzgórzu, u ujścia rzeki do morza, to prostokąt murów z dominującą wieżą. Wzniesiono ją zapewne w bardzo szybkim tempie, jest bowiem widoczna na cyklu rysunków Gaspara Correi z ok. 1529 r.⁷ Na kolejnych rysunkach z 1604 r. widać rozbudowę fortyfikacji bastionowych, obejmujących swym zasięgiem całą osadę europejską. W porównaniu z lokalną, drewnianą zabudową były one solidnym gwarantem bezpieczeństwa miasta i fortecy. Sama osada rozwinęła się wokół „fortalezzy”, na wschód od ujścia rzeki Malakka⁸. Fortyfikacje nosiły nazwę „A Famosa”. Do naszych czasów zachowały się fragmentarycznie i nazwą tą obejmuje się dziś relikty na wzgórzu i dookoła niego. Najbardziej znanym obiektem, który przetrwał XIX-wieczne wyburzenia jest brama Świętego Jakuba (Porta de Santiago).



Ryc. 52. Porta de Santiago, Malakka, 2014

⁷ Oba rysunki (plan i widok miasta) reprodukuje Pedro Dias, por. idem, *Historia Da Arte Portuguesa No Mundo (1415–1822). O Espaço do Indico*, Navarra 1998, s. 402.

⁸ *Ibidem*, s. 403.

W ostatnich latach odsłonięte i zabezpieczone zostały pozostałości obszernych partii murów kurtyn i bastionów. Na przeciwnym, zachodnim brzegu rzeki istniała większa osada, zamieszkała przez ludność azjatycką – głównie malajską, chińską. Wiadomo, że oprócz głównej części ufortyfikowanej, w której chroniła się ludność w czasie zagrożeń, istniały przedmieścia: Tranqueira, Yler, Tajonpaser i Saba⁹.

Portugalczyki raczej przejęli istniejący wcześniej niż zorganizowali nowy handel. Do Europy ekspediowano:

przede wszystkim korzenie, jak pieprz, cynamon, gałka i kwiat muszkatowy, szafran, kmień, imbir, anyż, koper i inne produkty Malajów. Do korzeni dochodziły także artykuły roślinne, jak kawa, pistacja, daktyl, cytryny, herbata. Handlowano również kruszcami szlachetnymi z Sumatry (złoto, srebro i wyroby z nich), żelazem, ołowiem, cyną, dywanami i jedwabnymi tkaninami [...], perłami z Persji, perfumami z Arabii oraz koszenilą, suszonymi owocami i rzadkimi gatunkami drewna, laką, werniksem, bursztynem, kością słoniową, indygo i cukrem. W zamian za te produkty wysp Archipelagu Malajskiego i Azji z Europy przywożono sukno z Flandrii, Włoch i Hiszpanii, jedwabie z Neapolu i Florencji, zwierciadła z Wenecji, poza tym oliwę, płótno, miedź, cynober, kruszce itd.¹⁰

Malakka stała się jednym z najważniejszych punktów handlu światowego, centrów wymiany towarów między różnymi kręgami cywilizacyjnymi.

Port tamtejszy posiadał tę nieocenioną zaletę, że okręty mogły o każdej porze do niego wpływać lub go opuszczać. Ale niektóre i tutaj bywały zmuszone do dłuższego wyczekiwania. Kto z Chin lub Japonii nie trafi tu przed Wielkanocą, musi odczekać następny okres monsunu. Z Indii przybywają tutaj okręty dwa razy, w maju lub wrześniu; natomiast do Indii można płynąć tylko w jednym okresie pogody [podkreślenie w oryginale – Ł.M.S.]. Z tego powodu Malakka była odpowiednim portem przeładunkowym dla towarów z Chin, Japonii i Moluków z jednej strony, a produktów Arabii, Indii i Europy z drugiej¹¹.

Oprócz znaczenia handlowego miasto odgrywało bardzo ważną rolę w komunikacji. Ktokolwiek płynął z Europy na Daleki Wschód lub w przeciwnym kierunku, musiał przepływać przez Malakkę. Już w połowie XVI w. stała się ona jedną z „baz” misjonarzy europejskich – zwłaszcza jezuitów. Franciszek Ksawery przebywał tutaj trzykrotnie w drodze do Japonii i Chin

⁹ Por. hasło „Portugeuse Malacca”, http://en.wikipedia.org/wiki/Portuguese_Malacca (dostęp: 04.09.2014).

¹⁰ A. Wyczański, *op. cit.*, s. 37–38.

¹¹ F.A. Plattner, *Gdy Europa szukała Azji*, Kraków 1975, s. 64.

(1546, 1549 i 1552). Tutaj też zostało według przekazów przewiezione z chińskiej wyspy Sancian (Shangchuan) i pochowane tymczasowo, na okres dziewięciu miesięcy, jego ciało. Potem przewieziono je do Goa¹². Około 1556 r. jezuici zorganizowali siedzibę dla prokuratora zakonnego. Jego zadaniem było zaopatrywanie współbraci w Japonii i na Molukach „we wszystko, co potrzebne, i od czasu do czasu posyłać wiadomości do Goa”¹³. Z biegiem czasu ta skromna instytucja rozwinęła się w kolegium, gdzie nauczano dzieci portugalskie, oraz miejsce zamieszkania misjonarzy w trakcie ich pobytu w porcie.

Związki misjonarzy (szczególnie jezuickich) z Portugalią były bardzo silne. Żaden z nich nie mógł płynąć na Wschód bez zgody władz, korzystali oni w podróży z okrętów portugalskich. Pomoc, którą otrzymywali od zarządzających koloniami, była poważna, ale z drugiej strony misjonarze byli zobowiązani popierać portugalskich kupców i gubernatorów we wszelkich sporach z miejscowymi władzami. Przez to często tubylcy identyfikowali katolicyzm jako religię „portugalską”¹⁴.

Najważniejsza świątynia katolicka w mieście, kościół Matki Bożej na Wzgórzu (Nossa Senhora do Monte), została podarowana jezuitom przez biskupa Goa w 1548 lub 1549 r. Ten kościół, którego świetnie zachowane ruiny dominują do dziś nad historyczną częścią miasta, znajdował się w centrum portugalskiej fortecy-miasta. Pierwszy budynek został wzniesiony przez Duarte Coelho w 1521 r.¹⁵

Istniejąca kamienna struktura to prosta, jednonawowa, dwukondygnacyjna konstrukcja, nakryta pierwotnie dwuspadowym dachem. W 1590 r. została do niej dostawiona dzwonnica. Pozbawiona dekoracji rzeźbiarskiej budowla jest obecnie czymś w rodzaju lapidarium, gdzie zgromadzono liczne płyty nagrobne. Pochodzą one jednak już z czasów holenderskich – następnej epoki w dziejach miasta.

Wzrost znaczenia Holandii oraz jej ekspansja kolonialna spowodowały chęć zagarnięcia posiadłości portugalskich. Pierwsza połowa XVII w. to okres silnej rywalizacji, w czasie której Holendrzy oblegali lub zajmowali miasta i terytoria należące do przeciwnika. Część z nich obroniła się (Macao), inne zostały odbite po kilku dekadach (Brazylia). Do dotkliwych strat Portugalii należy na pewno zaliczyć utratę Cejlonu i Malakki. Ta ostatnia została zajęta po nieudanych wcześniejszych próbach przez oddziały Holenderskiej

¹² Ch. Hollis, *Historia jezuitów*, Warszawa 1974, s. 43. Obecny miejscem pochówku św. Franciszka Ksawerego jest Goa (bazylika Bom Jesus). Prawe ramię umieszczono w XVII w. w relikwiarzu w rzymskim kościele Il Gesù. Niemniej zarówno w Makao, jak i Malakce pokazywane są puste groby, w których miało być złożone ciało misjonarza przed wysłaniem go do Goa.

¹³ F.A. Plattner, *op. cit.*, s. 64.

¹⁴ Ch. Hollis, *op. cit.*, s. 69.

¹⁵ P. Dias, *op. cit.*, s. 405.

Kompanii Wschodnioindyjskiej (*Vereenigde Oostindische Compagnie*, VOC) w roku 1641.



Ryc. 53. Wnętrze dawnego kościoła jezuickiego z widocznymi holenderskimi płytami nagrobnymi, Malakka, 2014

Niderlandzkie rządy pociągnęły za sobą obniżenie rangi miasta. Malakka pozostawała na uboczu ich zainteresowań – głównym dominium były posiadłości na Jawie i rozbudowywana wówczas stolica kolonii – Batawia, czyli dzisiejsza Dżakarta. Co ciekawe, jeden z lokalnych władców jawajskich określił nowo powstałe miasto właśnie jako „Nową Malakkę”¹⁶. Mimo długiego, trwającego blisko 183 lata (1641–1825) okresu panowania na Malajach, Holendrzy zdecydowanie bardziej dbali o rozwój Jawy. Inwestycje nowych władców w Malakkę obejmowały dalszą rozbudowę fortyfikacji, również poza miastem (fort św. Jana). Bastiony zostały wzmocnione, ich dawne nazwy zastąpiono nowymi (np. St. Domingo – Amsterdam, Madre Deus – Emelia, Santiago – Wilhelmus itp.)¹⁷. Stworzone zostało także nowe administracyjno-religijne centrum miasta. Dawna świątynia jezuicka została przejęta

¹⁶ C.R. Boxer, *Morskie Imperium Holandii 1600–1800*, Gdańsk 1980, s. 196.

¹⁷ Z. Majid, *Bastion Middelburgh*, b.m.w., b.d.w.

przez holenderski kościół reformowany. Zmieniono wezwanie z Matki Bożej na św. Pawła. Krypta oraz teren wzgórza stały się największym cmentarzem dla Europejczyków (zwłoki chowano tam już od czasów portugalskich). W 1753 r. ukończono i konsekrowano nowy *Bovenkerk*, (obecnie anglikański Christ's Church), który zastąpił starą strukturę na wzgórzu.



Ryc. 54. *Bovenkerk*, obecnie Christ's Church, Malakka, 2014

Nowy kościół wybudowany został poniżej, nad brzegiem rzeki, obok ratusza. Powstał dzięki temu plac, pełniący odtąd, jak już wspomniano, rolę centrum kolonialnego miasta. Z jednej strony zachodnie zbocze wzgórza i wschodnią pierzeję placu zajął malowniczo wkomponowany w teren, wzniesiony w 1650 r. *Stadthuis*.

Był on siedzibą i biurem gubernatora oraz jego zastępcy. Z drugiej strony, od północy, plac zamykał kościół o prostej, urozmaiconej fasadzie, zakrywającej asymetryczny, holenderski dach (*Dutch Gambrel*)¹⁸.

¹⁸ Por. hasło „Christ Church”, http://en.wikipedia.org/wiki/Christ_Church_Malacca (dostęp: 06.09.2014); por. hasło „Dutch Malacca”, http://en.wikipedia.org/wiki/Dutch_Malacca (dostęp: 06.09.2014).

Ryc. 55. *Stadthuis*, Malakka, 2014

Co ciekawe, Holendrzy tolerowali istnienie meczetów oraz świątyń chińskich czy hinduistycznych, nie zezwalali jednak na budowę kościołów katolickich, bojąc się „atrakcyjności” liturgii rzymskiej wobec ich własnych praktyk. Obrządek rzymski dużo silniej przyciągał miejscową ludność – choćby ze względu na bogactwo dekoracji – kontrastując z prostotą wystroju protestanckiego¹⁹. Nabożeństwa zostały zakazane, a szczególnie zabraniano wstępu jezuitom, którzy mimo to w ukryciu próbowali potajemnie docierać do współwyznawców²⁰. Dopiero w roku 1710 pozwolono katolikom wznieść na obrzeżach miasta własną świątynię. Kościół św. Piotra (tzw. portugalski) jest obecnie najstarszą istniejącą świątynią katolicką na Malajach²¹. Prezentuje on formy późnego baroku, mocno uproszczonego, zapewne z uwagi na skromność środków oraz ograniczenia wprowadzane przez Holendrów.

Formalnie Malaje należały do Holandii do 1825 r., w rzeczywistości zostały jednak zagarnięte i okupowane przez Brytyjczyków w latach

¹⁹ C.R. Boxer, *op. cit.*, s. 148–149.

²⁰ F.A. Plattner, *op. cit.*, s. 65.

²¹ Z informacji znajdującej się w kościele św. Piotra w Malakce.

1795–1818. Było to związane z przejściem Holandii przez rewolucyjną, a potem napoleońską Francję. Ostatecznie po kilku latach na mocy traktatu londyńskiego z 1824 r. cały półwysep przeszedł we władanie Anglików. Ich rządy trwały nieprzerwanie do 1942 r. Po drugiej wojnie światowej Malakka znajdowała się w składzie Strait Settlements, potem Związku Malajskiego, a następnie Federacji Malajów. Wszystkie te twory państwowe podlegały Zjednoczonemu Królestwu aż do momentu uzyskania przez Malezję niepodległości w 1957 r.

Okres panowania brytyjskiego rozpoczął się od rozebrania większości fortyfikacji. Miasto nie miało już tak dużego znaczenia, a od 1819 r. wszystkie inwestycje skupiały się na rozwoju nowego portu i miasta – Singapuru. Pod koniec XIX stulecia dodatkowym „rywalem” stało się Kuala Lumpur, pełniące rolę stolicy Federacji Stanów Malajskich. Znajdująca się pomiędzy tymi dwoma miastami Malakka straciła na znaczeniu i stała się niewielkim, prowincjonalnym ośrodkiem.

Poza kilkoma budynkami rządowymi (urzędu celnego), magazynami portowymi oraz kilkudziesięcioma willami – bungalowami okres brytyjski nie pozostawił po sobie ciekawszych zabytków architektury. Ujednolicona została zabudowa ulic w śródmieściu. Tworzyły je niewielkie domy z podcieniami – podobne do tych, które powstawały w tubylczych dzielnicach Singapuru czy innych miast regionu. Najbardziej widoczną w pejzażu miasta budowlą stał się kościół św. Franciszka Ksawerego, zbudowany w 1849 r. skutkiem starań francuskiego misjonarza Paula Fabre’a. Świątynia uzyskała formy mocno uproszczonego neogotyku ze skromną dekoracją rzeźbiarską²².

Malakka szczęśliwie uniknęła zniszczeń wojennych, ominęła ją także agresywna modernizacja ostatnich kilku dekad, charakterystyczna dla wielu azjatyckich miast. Dzięki temu wysoka zabudowa została umieszczona poza centrum historycznym, które w znacznej mierze zachowało



Ryc. 56. Kościół św. Franciszka Ksawerego, Malakka, 2014

²² Por. hasło „Malacca”, <http://en.wikipedia.org/wiki/Malacca> (dostęp: 06.09.2014).

swój charakter. Dawne europejskie budynki nie zostały po odzyskaniu niepodległości zniszczone ani zdewastowane, jak zdarzało się często w byłych koloniach. Być może jedną z przyczyn był fakt, że ostatni panujący, Brytyjczycy, byli oceniani przez nowe władze malezyjskie jako ważni sprzymierzeńcy w wojnie z komunistyczną partyzantką, którzy po pokonaniu tejże, pokojowo przekazali władzę. Do dziś w Malakce, Georgetown, Kuala Lumpur i innych miastach istnieją zadbane dzielnice kolonialne, a ich zabudowa podlega opiece konserwatorskiej. Obok Galle na Sri Lance jest to także jeden z najlepiej zachowanych kompleksów holenderskiej, kolonialnej zabudowy – zachowała się ona w dużo lepszym stanie i w większej ilości niż w silnie przebudowanej i w znacznej mierze zniszczonej Dżakarcie.

Malakka jest swego rodzaju żywym miastem-skansenem z odrestaurowaną architekturą i licznymi muzeami, gdzie prezentowane są pamiątki z przeszłości i podkreślana jest jej europejskość. W początkach XXI w. przeprowadzono liczne prace wykopaliskowe, które odsłoniły m.in. przebieg dawnych murów obronnych. Relikty tychże zostały w wielu miejscach zabezpieczone i wraz z tablicami informacyjnymi stanowią część historycznego szlaku turystycznego. W 2003 r. odsłonięto część dawnego bastionu Santiago, a w 2006 r. odkryto fundamenty bastionu Middelburg. Dwa lata później otwarto i udostępniono do zwiedzania jego rekonstrukcję²³. Obiekt ten, podobnie jak i „podmiejski” fort św. Jana (*Bukit Senjuang*), to w znacznej mierze kreacja, której odtworzenie (stworzenie) jest dość kontrowersyjne z punktu widzenia konserwatora czy historyka sztuki. Niewątpliwie jednak, wraz ze wspomnianymi już, dobrze opracowanymi tablicami informacyjnymi, atrapy te są w stanie przybliżyć obraz dawnej Malakki licznym zwiedzającym.

Dzisiejsza Malakka to miasto wielu zabytków kolonialnych. Stanowią one jeden z bardziej charakterystycznych elementów w tamtejszym krajobrazie. Narzucone jako obce, związane z odmienną kulturą, tradycją, religią, przyniesione przez zdobywców stały się wartością historyczną przyciągającą turystów. Malakka należy dziś do lepiej funkcjonujących ośrodków miejskich na Dalekim Wschodzie i nie odżegnuje się od niejednokrotnie trudnego i skomplikowanego kolonialnego dziedzictwa. Konserwując zabytki kultury materialnej, zachowuje swój charakter miasta wielokulturowego, które przed wiekami było jednym z ważniejszych portów na mapie świata.

²³ Por. hasło „A Famosa”, http://en.wikipedia.org/wiki/A_Famosa (dostęp: 06.09.2014); Z. Majid, *op. cit.*

BIBLIOGRAFIA

OPRACOWANIA DRUKOWANE

- Boxer C.R., *Morskie Imperium Holandii 1600–1800*, Gdańsk 1980.
- Dias P., *Historia Da Arte Portuguesa No Mundo (1415–1822). O Espaço do Indico*, Navarra 1998.
- Hollis Ch., *Historia jezuitów*, Warszawa 1974.
- Kip Lin L., *The Singapore House 1819–1942*, Singapore 1995.
- Majid Z., *Bastion Middelburgh*, b.m.w., b.d.w.
- Plattner F. A., *Gdy Europa szukała Azji*, Kraków 1975.
- Wank-Nolasco L. R., *History of Macau*, Macau 1998.
- Wyczański A., *Historia powszechna. Wiek XVI*, Warszawa 1999.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- „A Famosa”, http://en.wikipedia.org/wiki/A_Famosa (dostęp: 01.09.2014).
- „Christ Church”, http://en.wikipedia.org/wiki/Christ_Church_Malacca (dostęp: 01.09.2014).
- „Dutch Malacca”, http://en.wikipedia.org/wiki/Dutch_Malacca (dostęp: 01.09.2014).
- „Malacca sultanate”, http://en.wikipedia.org/wiki/Malacca_sultanate (dostęp: 01.09.2014).
- Obiekty z listy światowego dziedzictwa UNESCO, [online], http://pl.wikipedia.org/wiki/Obiekty_z_listy_dziedzictwa_UNESCO_w_Azji#Malezja_284.29 (dostęp: 01.09.2014).
- „Parameswara sultan”, http://e.wikipedia.org/wiki/Parameswara_sultan (dostęp: 01.09.2014).
- „Portugeuse Malacca”, http://en.wikipedia.org/wiki/Portuguese_Malacca (dostęp: 01.09.2014).

SUMMARY

European Architecture in Malacca

The city of Malacca was founded ca. 1400 by Iskander Shah, but it belonged to Malays only for a century. From 1511 till 1957 this town was in possession of Europeans. As one of the main ports in the Far East it played a huge role in the international trade – especially in the 16th and 17th centuries. There were three periods of European architecture in Malacca: Portuguese (1511–1641), Dutch (1641–1825) and British (1825–1957). In this text we show some examples from the first European foundations till the 20th century, from the first fortifications and Catholic churches to English bungalows. Nowadays the city is one of the best examples of colonial heritage in Asia (UNESCO World Heritage List from 2008). Also, the recent excavations of fortifications, reconstructions of some bastions, creation of museums dedicated to its foreign pasts, show how this heritage is appreciated by local government.

EWA KUBIAK
Katedra Historii Sztuki
Uniwersytetu Łódzkiego

RZECZ NIE TYLKO O ARCHITEKTURZE BUENOS AIRES – „EUROPEJSKIE” MIASTO AMERYKI POŁUDNIOWEJ

Buenos Aires do dziś jest miejscem otoczonym aurą tajemnicy i przesycanym duchem dekadencji, a już na pewno można tak określić miasto funkcjonujące na przełomie XIX i XX w. Z perspektywy europejskiej w pewnym okresie postrzegano je jako „ziemię obiecaną” – nieznaną, daleką, ale dzięki temu jeszcze bardziej pociągającą i pożądaną. A przecież wiadomo, że samo określenie „ziemia obiecana” w stosunku do wykluwającej się, przepoczwarczającej i nowo-nowoczesnej (na miarę końca XIX w.) metropolii może być wieloznaczne i niekonieczne pozytywne¹. Dla Polaków jednym z ważniejszych spotkań z amerykańską metropolią jest lektura *Trans-Atlantyku* i *Dzienników*², a może i *Wędrówek po Argentynie* Witolda Gombrowicza³.

¹ Ocywistą konsekwencją wydaje się zatem uzupełnienie tej wizji niepewnego szczęścia przez historię Diny – żydowskiej prostytutki więzionej przez сутенера w jednym z domów publicznych Buenos Aires. Książka *El infierno prometido* (*Piektło obiecańe*) to typowa historia z ówczesnego Buenos Aires, zaskakujące jest zakończenie – ucieczka „z piektła”, proces, wyzwolenie i nowe życie. Tak naprawdę Elsa Drucaroff, opisując losy dziewczyny, nie wskazuje rzeczywistości na dwóch biegunach, lecz pulsujące, przeplatające się zjawiska żyjącej metropolii przełomu wieków, dualizm świata *el fin de siècle* i początku XX stulecia (eadem, *Piektło obiecańe*, Kraków 2010; I. Vincent, *Ciała i dusze*, Wrocław 2006).

² Jest to już obraz Buenos Aires końca lat trzydziestych i początku lat czterdziestych XX w. (*Trans-Atlantyk*) oraz dwóch kolejnych dekad (*Dziennik*); miasta trochę „okrzepniętego”, ale nadal wrzącego, obserwowanego z uwagą w jego zagęszczeniu zjawisk, a dzienniki, reportersko-osobiste zapiski ludzkiego życia, to – jak określa W. Gombrowicz – „choćby przyozdobione a nawet skłamane – ale tak czy owak, to rosół na smaku rzeczywistości” (idem, *Dziennik 1953–1969*, Kraków 2011, s. 433).

³ Poznanie twórczości W. Gombrowicza również dla sporej części Argentyńczyków pozostaje ważnym doświadczeniem. Jego postać, kojarzona z Polską i polskością, wciąż obecna jest w „wyższych sferach” i wywarła niewątpliwy wpływ na niektórych intelektualistów – *porteños* – przyjaciół z młodości.

Pewne cechy dookreślające południowoamerykańską rzeczywistość Argentyny pozostają stałe, tak na przełomie wieków, jak i w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, kiedy pisarz wiódł życie emigranta-wygnańca, zawieszony między tamtejszą Polonią i miejscową społecznością, nigdzie nie mogąc odnaleźć dla siebie miejsca. Wspomina Argentynę i Buenos Aires:

Argentyna, choć geograficznie gdzieś w zapadłej dziurze zapodziana, utopiona między oceanami, jest w rzeczywistości miejscem otwartym na świat, międzynarodowym, marynarskim, interkontynentalnym...⁴.

Buenos Aires [...] oszalały ruch wehikułów w centrum wielomilionowego olbrzyma, owe zatory, rosnące w ciągu minuty w dziesiątki, w setki aut – i tłok ludzki, zabójczy, na chodnikach, w tramwajach, omnibusach, restauracjach, kinach, ta wojna o miejsce wybuchająca przy każdej sposobności. O 7-mej i o 9-tej wieczór czterdzieści do pięćdziesięciu kin skupionych na niewielkiej przestrzeni wymiotuje tłumy zalewające jezdnię i unieruchamiające pojazdy. Neony oślepiają. Feeryczne wystawy sklepowe, nieraz ruchome, kręcące się jak karuzela lub też ukazujące po kolei kilka pięter, stanowią główne oświetlenie ulic jak wąwozy pośród domów dziesięcio-, nieraz dwudziestopiętrowych⁵.

Wracając jednak do początków tego ogromnego *centro urbano* – wiek XIX oraz przełom XIX i XX stulecia, biorąc pod uwagę rozwój urbanistyczny miasta, był czasem niezwykłym dla Buenos Aires. Metropolia może służyć jako przykład błyskawicznej transformacji. W bardzo szybkim tempie wzrastało zaludnienie: w 1800 r. miasto liczyło 34 tys. mieszkańców, w roku 1869 – 174 tys., a na przełomie wieków już blisko 1 mln⁶. Około 1914 r. zaś liczba mieszkańców miasta przekroczyła 1,5 mln⁷.

Projekty teoretyczne przemian urbanistycznych zakładały całkowite zerwanie z tradycją kolonialną, a więc przestarzałą i niepotrzebną w nowo kreowanym świecie. Na szkicu z 1828 r. autorstwa Santiago Bevansa, ukazującym plany przebudowy miasta, widoczna jest zupełna zmiana funkcjonującej dotąd stylistyki kolonialnej. Nowoczesna, często utopijna, wizja struktury miejskiej szokowała⁸, a projekty, które powstawały w pierwszej połowie XIX w., nie doczekały się realizacji. Prawdziwa przebudowa miasta zaczęła się pod koniec stulecia. Osobą odpowiedzialną za znaczne przemiany urbanistyczne był Torcuato Antonio de Alvear y Sáenz de la Quintanilla,

⁴ W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Kraków 2011, s. 233.

⁵ *Ibidem*, s. 305–306.

⁶ R. Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamerica*, wyd. 4, Madrid 2002, s. 529.

⁷ R. Stemplowski, *Stabilizacja i rozwój zależny (1870/1880–1910/1918). Kraje La Platy*, [w:] *Dzieje Ameryki Łacińskiej 1870/1880–1929*, t. 2, red. R. Mroziewicz, R. Stemplowski, Warszawa 1979, s. 151.

⁸ R. Gutiérrez, *op. cit.*, s. 529.

zarządzający miastem w latach 1880–1887⁹. Dominującym i wszechobecnym modelem dla Buenos Aires pozostawał Paryż. Projekty realizowane w stolicy Francji docierały do Argentyny i tu niemal dosłownie powtarzane były ich fragmenty. Jednak trzeba pamiętać, że architektoniczne „cytaty” to bardziej parafrazy i wariacje na temat oryginalnych konstrukcji niż „literalna transkrypcja”. Avenida de Mayo – główna arteria nowoczesnego Buenos Aires przypomina paryską Rue Reamur. W szkołach uczono dzieci od najmłodszych lat, że Buenos Aires jest stolicą Ameryki, a Paryż stolicą świata¹⁰.



Ryc. 57. Kamienica na rogu Rue Réamur i Rue Monmartre, Paryż; budynek przy Avenida Callao 98, Buenos Aires; kamienica na przeciwnym narożniku Rue Réamur i Rue Monmartre, Paryż, 2013

W „La Géographie” z 1907 r. możemy przeczytać relację mówiącą o tym, że po długiej morskiej podróży przybywający z Francji turysta odnajduje miasto o przyjaznym, umiarkowanym klimacie, z podobną do rodzimej kulturą i architekturą, a na ulicach spotkać może wielu mieszkańców mówiących płynnie po francusku¹¹. Jak pisze Ryszard Stemplowski:

Elita argentyńska czuła się związana z Europą. Z Europy pochodziła znaczna część ludności, zacieśniały się więzy gospodarcze z Wielką Brytanią, Niemcami, Francją i Belgią, europejska (głównie francuska) była formacja

⁹ J.D. Needell, *Rio de Janeiro and Buenos Aires: Public Space and Public Consciousness in Fin-De-Siècle Latin America*, „Comparative Studies in Society and History”, lipiec 1995, t. 37, nr 3, s. 521.

¹⁰ R. Gutiérrez, *op. cit.*, s. 409.

¹¹ J.P. Daughton, *When Argentina Was „French”: Rethinking Cultural Politics and European Imperialism in Belle-Époque Buenos Aires*, „The Journal of Modern History”, grudzień 2008, nr 80, s. 837.

intelektualna elity, uświadamiano sobie swą inność („wyższość”) w stosunku do południowoamerykańskiego otoczenia¹².

Buenos Aires było typowym miastem przełomu wieków, miało wyraźnie „europejski” charakter, co do dziś jest mocno odczuwalne. Fasady kamienic, struktury rezydencji przypominają paryską zabudowę, a fragmenty ulic wydają się być przeniesione z francuskiej stolicy. „Europeizację” metropolii możemy zaobserwować w urbanistyce miasta, organizacji ulic i placów, w szacie architektonicznej poszczególnych budynków, co związane było zarówno z ogólnie panującą modą i tendencjami artystycznymi, jak i pochodzeniem twórców, a także przemianami społeczno-politycznymi na terenie całego kraju.

Ważnym czynnikiem wpływającym na zmianę upodobań architektonicznych były historyczne losy Argentyny. Wicekrólestwo La Platy ze stolicą w Buenos Aires wyodrębniono dość późno – rząd madrycki podjął decyzję o powstaniu nowej jednostki administracyjnej w 1776 r., wcześniej obszar dzisiejszej Argentyny należał do Wicekrólestwa Peru, a rozwój i kolonizacja tej części Ameryki hamowane były przez mieszkańców ówczesnej stolicy – Limy. Dopiero w ostatniej ćwierci XVIII w. sytuacja uległa zmianie. W skład ziem nowego wicekrólestwa weszła dzisiejsza Boliwia, północne Chile, Paragwaj, Urugwaj i Argentyna. Po tych zmianach Buenos Aires jako miasto portowe rozwijało się bardzo szybko – stało się najważniejszym pośrednikiem w handlu z Europą, ale i ośrodkiem ciemnych interesów, zyskując sławę przemysłowego centrum w zakresie przeróżnych towarów. Po zmianach terytorialnych to właśnie stąd wywożono do Starego Świata srebro z kopalni w Potosí, a także skóry bydłce – początkowo były to dwa podstawowe produkty eksportowe. Natomiast z Europy importowano już nie tylko towary luksusowe, ale i tańsze – przez 30 lat Buenos Aires żyło z handlu, zalewając lokalny rynek wyrobami europejskimi, co hamowało rozwój miejscowego rzemiosła i przemysłu¹³. Wiek XIX był okresem przemian, które prowadziły do ustanowienia niepodległości amerykańskich kolonii. W dniu 9 lipca 1816 r. kongres w Tucumán proklamował niepodległość La Platy¹⁴, jednak państwo w kolonialnych granicach nie przetrwało. W konstytucji z 1824 r. znalazła się nazwa „Republika Argentyńska”, a koncepcja La Platy kolonialnej zniknęła.

Ważnym elementem rozwoju nowego państwa było zagospodarowanie wybrzeża, wiązało się to z koniecznością zwiększenia zaludnienia

¹² R. Stemplowski, *op. cit.*, s. 161–162.

¹³ J. Szemiński, *Schyłek epoki kolonialnej (1750–1800)*, [w:] *Dzieje Ameryki Łacińskiej 1750–1870/1880*, t. 1, red. T. Łepkowski, Warszawa 1979, s. 100–101.

¹⁴ T. Łepkowski, *Wojny o niepodległość (1801–1825)*, [w:] *Dzieje Ameryki Łacińskiej...*, s. 235.

słabo zasiedlonych terenów. W połowie XIX w. zdano sobie sprawę, że pomimo stosunkowo szybkiego wzrostu liczby ludności niezbędna do rozwoju kraju jest masowa imigracja z Europy. Od 1857 r. rząd argentyński organizował imigracje, jednak największa fala europejskich przybyszów pojawiła się w ostatnich dwóch dekadach XIX w.¹⁵, na zawsze zmieniając strukturę argentyńskiego społeczeństwa¹⁶. Buenos Aires jako stolica rozwijało się z impetem, a mieszkańcy miasta (nazywani do dziś *porteños*) bardzo szybko przystosowywali się do zmiennych warunków gospodarki i potrafili czerpać zyski zarówno z eksportu, importu, jak i – w późniejszym okresie – z rozwoju przemysłu.

Wszystko to znalazło oddźwięk w krajobrazie architektonicznym miasta. W latach 1862–1930 ostatnie pozostałości tradycji kolonialnej (czy też kreolskiej) w architekturze zostały „zduszone” przez nowinki techniczne przywiezione przez europejskich twórców¹⁷. Koniec XIX w. jest również dal- szym okresem negacji wszystkiego, co wiązało się z kolonią, a zatem i Hiszpanią. Zerwanie z przeszłością znalazło odzwierciedlenie w sztuce, przełom wieków charakteryzuje się zwróceniem ku Europie zachodniej – na zawsze zmieniła się kultura, polityka i sztuka Argentyny¹⁸.

URBANISTYKA

Bardzo duży wpływ na przekształcenia urbanistyczne argentyńskiej metropolii wywarły koncepcje Georgesa Eugène’a Baróna Haussmanna. Podobnie jak w Paryżu, rozpoczęto na dużą skalę wyburzanie dawnej zabudowy¹⁹. Bez żalu niszczone zabytki epoki kolonialnej, negując ich walory artystyczne, zniknęły gmachy konsulatu, Casa de Virreinal, dawny budynek Izby Celnej²⁰ – ich historyczność działała raczej negatywnie, były bowiem świadectwem czasów politycznej i gospodarczej zależności, przeciwstawianych wolności i niezależności nowej Argentyny. Od 1884 r. trwały prace nad przekształceniem głównej arterii miasta – Avenida de Mayo – łączącej Plaza de Mayo z Plaza de Lorea²¹. Inicjatorem modernizacji miasta we francuskim stylu był wspomniany już T. de Alvear, a skonkretyzowanie nowego wizerunku stolicy nastąpiło na początku lat osiemdziesiątych XIX w. Pierw-

¹⁵ Idem, *W poszukiwaniu kształtu niepodległości (1825–1870/80)*, [w:] *Dzieje Ameryki Łacińskiej...*, s. 354.

¹⁶ M.C. Eakin, *Historia Ameryki Łacińskiej. Zderzenie kultur*, Kraków 2007, s. 277.

¹⁷ M.J. Buschiazzo, *La arquitectura en la Republica Argentina 1810–1930*, Buenos Aires 1966, s. 22.

¹⁸ *Ibidem*, s. 24.

¹⁹ J.D. Needell, *op. cit.*, s. 521.

²⁰ M.J. Buschiazzo, *op. cit.*, s. 28.

²¹ R. Gutiérrez, *op. cit.*, s. 530.

szym etapem było przekształcenie głównego placu miasta, Recova Vieja, wyburzono starą zabudowę, a prace nad nowym projektem powierzono Juanowi Antoniowi Buschiazowi, który stworzył przestrzeń w formach architektonicznych nawiązujących do wzorów francuskich; powstający plac otrzymał nową nazwę – Plaza de Mayo.

Oficjalną decyzję o powstaniu Avenida de Mayo wydano 7 października 1885 r. Był to pierwszy bulwar miasta, oś ukształtowana początkowo jako przestrzeń rekreacyjna, po pewnym czasie jednak skupiająca najważniejsze instytucje publiczne²². Mimo wielkiego zachwyty „reformami hausmannowskimi”²³ trzeba zaznaczyć, że w porównaniu z Europą przekształcenia struktury miejskiej w Buenos Aires przeprowadzone zostały w zredukowanej skali. Projekty bardziej globalne pozostały w sferze planów, a ukształtowanie przestrzeni miejskiej było zwykle rezultatem przedsięwzięć „częściowych”, przeprowadzanych zawsze zgodnie z wolą władz miejskich²⁴. Inauguracja pierwszej „republikańskiej” alei w Ameryce Południowej, Avenida de Mayo, odbyła się 9 lipca 1894 r. Ulica łączy dwa bardzo istotne punkty miasta – Plaza de Mayo, najważniejszy plac od czasów założenia Buenos Aires, z Plaza de Lorea, na którym w przyszłości stanął budynek Kongresu, a plany wzniesienia gmachu istniały już w momencie powstawania arterii. Urbanistycznym zamierzeniem było zatem połączenie na jednej osi fasad Casa Rosada, czyli pałacu prezydenckiego, i Palacio del Congreso²⁵. Z aleją łączyło się ponad 10 przecznic między placami, jednak ich liczba w efekcie dalszych przekształceń urbanistycznych ulegała zmianie. Formy architektoniczne, jak i struktura bulwaru inspirowana była zabudową Paryża, jednak aleję można też rozumieć jako obraz kosmopolitycznych tendencji charakterystycznych dla Buenos Aires przełomu wieków – architektura ulicy była tak różnorodna, jak społeczność zamieszkująca miasto, oprócz najważniejszych tendencji „francuskich” można zauważyć elementy typowe dla architektury Wielkiej Brytanii, Włoch, a nawet Niemiec. Kształtowanie nowej przestrzeni łączyło się z nowymi funkcjami „ulicy”, co zaobserwować możemy w nowej typologii zabudowy: powstawały kamienice mieszkalne często przeznaczone na wynajem²⁶, z bardziej luksusowymi apartamentami od frontu i skromniejszymi w głębi²⁷, przestrzeniami handlowymi, kawiarniami, klubami, teatrami²⁸. Ważnym elementem zabudowy były także hotele wznoszone według nowych standardów; najwyższe kon-

²² E. Radovanovic, *Buenos Aires. Avenida de Mayo*, Buenos Aires 2002, s. 6.

²³ Zob. także: E. Radovanovic, *Buenos Aires. Ciudad Moderna 1880–1910*, Buenos Aires 2002.

²⁴ Idem, *Buenos Aires. Avenida...*, s. 7.

²⁵ M.J. Buschiazzo, *op. cit.*, s. 28.

²⁶ E. Radovanovic, *Buenos Aires. Avenida...*, s. 7.

²⁷ L. Aslan, G. Novoa, *Buenos Aires: Balvanera, 1817–1970*, Buenos Aires 1992, s. 39.

²⁸ E. Radovanovic, *Buenos Aires. Avenida...*, s. 7.

strukcje przy Avenida de Mayo pełniły w większości funkcje hotelowe²⁹. Projekty uwzględniały nowoczesne aspekty architektury funkcjonalnej, w budownictwie szeroko wprowadzono użycie szkła i metalu. Nowinki inżynierskie pojawiły się także w sferze organizacji transportu miejskiego. Początkowo istniały plany powstania na Avenida de Mayo linii tramwajowej (w Buenos Aires tramwaje zasilane trakcją elektryczną funkcjonowały od 1897 r.), jednak projekt szerokiej, przestrzennej alei wykluczał tę możliwość. Ostatecznie zdecydowano się na budowę metra, które w efekcie połączyło dwa place³⁰. Decyzja o budowie pierwszej linii *subterraneo* zapadła już w 1903 r., wpływ na nią miał ciągły wzrost liczby mieszkańców i trudności komunikacyjne, z jakimi borykało się miasto. W 1909 r. Kongres uchwalił początek prac, oficjalne otwarcie pierwszej linii miało miejsce 1 grudnia 1913 r., a Buenos Aires stało się pierwszym miastem w Ameryce Łacińskiej (trzynastym na świecie), gdzie zaczęło funkcjonować metro³¹.

ARCHITEKTURA

Świadectwem „europeizacji” przestrzeni miejskiej Buenos Aires były nie tylko przeprowadzone reformy urbanistyczne, lecz także formy poszczególnych budowli. Kilka przykładów może zilustrować kosmopolityczne tendencje artystyczne argentyńskiej stolicy – przykładów zupełnie subiektywnych, które są raczej świadectwem miejskich wędrówek niż reprezentatywną syntezą nowej zabudowy miasta, można jednak wśród nich odnaleźć zarówno kilka najbardziej znanych obiektów, jak i „niszowe” budowle, które powstawały od lat osiemdziesiątych XIX stulecia do początku lat trzydziestych XX w.

Jedną z ciekawszych realizacji „nowego Buenos Aires” jest El Palacio de Aguas Corrientes. W 1854 r. rada miejska zdecydowała, że należy podjąć prace związane z poprawą sytuacji sanitarnej miasta. W 1867 r. powstała komisja poprzedzająca kolejną instytucję: Obras Sanitarias de la Nación. Pierwszy obiekt, którego zadaniem było zaopatrywanie miasta w czystą wodę oraz magazynowanie jej, powstał przy placu Lorea, jednak szybki wzrost liczby ludności, jak i terytorialne rozrastanie się terenów zurbanizowanych sprawiło, że potrzebne były rozwiązania bardziej globalne.

El Palacio de Aguas Corrientes prócz niewątpliwie najważniejszej roli z punktu widzenia higieny miasta posiada niezwykle interesujący kostium architektoniczny. Początek budowy obiektu datuje się na rok 1887,

²⁹ R. Gutiérrez, *op. cit.*, s. 468.

³⁰ E. Radovanovic, *Buenos Aires. Avenida...*, s. 7.

³¹ Wcześniej metro funkcjonowało m.in. w takich miastach jak: Londyn, Ateny, Wiedeń, Budapeszt, Paryż.

a projektantami byli szwedzki inżynier Carlos Nystomeyer i norweski architekt Olaf Boye. Mimo jednorodnej stylistyki w duchu francuskiego historyzmu z pewnymi elementami dekoracji o charakterze secesyjnym dzieło można uznać za odzwierciedlenie kosmopolitycznej natury miasta. Wzniesienie samego budynku powierzono miejscowej firmie Rocchi y Cía, ale elementy wykończeniowe pochodziły z Europy. Piękne barwne reliefy o nasyconej kolorystyce dekorujące fasadę wyprodukowano w fabrykach Royal Doulton & Co. z Londynu oraz Bourmantofts Company z Leeds; elementy metalowe konstrukcji wykonała belgijska firma Mercinelle et Couliert, natomiast rzeźby metalowe przedsiębiorstwo Macfarlane & Co. z Glasgow³².



Ryc. 58. Palacio de Aguas Corrientes, 1887–1894, inż. Carlos Nystomeyer, arch. Olaf Boye, Buenos Aires, 2011

Bardzo ciekawym budynkiem pochodzącym mniej więcej z tego samego okresu jest Casa Rosada, czyli siedziba prezydenta Argentyny od czasów sprawowania rządów przez Dominga Faustina Sarmienta. Gmach znajduje się przy Plaza de Mayo, powstał w latach 1882–1898, a architektem kończącym dzieło był Francisco Tamburini. Różowy kolor ścian nie jest przypadkowy, budynek otrzymał taką barwę jako wyraz symbolicznego manifestu

³² L. Aslan, G. Novoa, *op. cit.*, s. 52–53.

polityki prezydenckiej, której jednym z osiągnięć było doprowadzenie do zażegnania konfliktu pomiędzy „czerwonymi” federalistami i „białymi” unitarystami. Jednak Casa Rosada nie jest pierwszym budynkiem w tym miejscu, od samego początku istnienia miasta funkcjonowały na tym terenie budowle pełniące funkcje siedziby aktualnej władzy. Najwcześniej znajdował się tutaj fort, czyli Real Fortaleza de Don Juan Baltasar de Austria³³. Budynki służyły jako siedziba najpierw gubernatorom prowincji, następnie wicekrólom La Platy, a w końcu, już w okresie niepodległości, przedstawicielom rządu. Około 1850 r. zburzono starą zabudowę, a trzy lata później wzniesiono Nową Izbę Celną zaprojektowaną przez angielskiego architekta Edwarda Taylora³⁴. W 1878 r. w południowej części założenia D.F. Sarmiento



Ryc. 59. Detal fasady Palacio de Aguas Corrientes, 1887–1894, inż. Carlos Nystomeyer, arch. Olaf Boye, Buenos Aires, 2011

zdecydował się zbudować Palacio Correo, a projekt powierzył szwedzkiemu architektowi Karolowi Kihlbergowi. Oba budynki nawiązywały formą do włoskiego renesansu. Prace ciągnęły się bardzo długo, wkrótce okazało się, że rezydencja prezydencka jest zbyt mała i postanowiono o wzniesieniu nowej Casa del Gobierno (wybrano projekt szwedzkiego architekta Enrique

³³ Jego budowa rozpoczęła się w 1594 r., ale prace trwały do początku XVIII w.

³⁴ H.S.J. Panda, *Arquitectura de 1850 a 1850*, seria „Arquitectura en Argentina”, t. 7, Buenos Aires 1980, s. 113.

Aberga)³⁵, a następnie na połączenie obu gmachów – i wówczas, w 1883 r., prace powierzono F. Tamburiniemu³⁶, który nadał całości szatę eklektyczną z elementami neorenesansowymi. Budynek był naśladowany w wielu miastach na prowincji Argentyny, gdzie oczywiście założenia realizowano w mniejszej skali, wspomnieć możemy tu siedziby lokalnych władz w Corrientes, Paranie, Catamarce czy w Posadas. Bliskie formami, choć bardziej eklektyczne w duchu, były też późniejsze budowle z Santa Fe, La Platy oraz Jujuy³⁷. Ta ostatnia została wzniesiona do 1927 r. przez firmę J. Stramandinoli i synowie według planów architekta Gonzalo A. Correi.



Ryc. 60. Casa Rosada, 1882–1898, arch. Francisco Tamburini, Buenos Aires, 2011

Na przeciwnym krańcu Avenida de Mayo zlokalizowany został inny budynek rządowy – gmach parlamentu, czyli Palacio del Congreso. Pomysł wzniesienia nowej siedziby narodziła się w 1882 r. W dniu 20 lutego 1895 r. ogłoszono międzynarodowy konkurs architektoniczny na gmach parlamentu, a jako ostateczną datę składania projektów ustalono 12 października tego samego roku. Spłynęło 28 prac, m.in. autorstwa architektów francuskich, takich jak Lefebre, Tronchet i Rey, Paul Henry Nenot; włoskich – Sommaruga, Vittorio Meano i Calderini; projekt Austriaka M.A. Turnera; architekta urugwajskiego Vaeza Ocampo (opracowany wspólnie z Alfredem Massue), jak również twórców argentyńskich: Avenattiego, Emilia Agrela, Césara Gonzáleza Segura (współpracującego z Emiliem Mitrem i Francuzem Gustavo Doparkiem), Bernarda Meyera Pellegriniego i wreszcie Norwega

³⁵ F. Ortiz, *La arquitectura en la Argentina desde 1880 hasta 1930*, seria „Arquitectura en Argentina”, t. 8, Buenos Aires 1980, s. 121.

³⁶ R. Gutiérrez, *op. cit.*, s. 421.

³⁷ R. Gutiérrez, *op. cit.*, s. 422.

Alejandra Christophersena. Zdecydowano się na projekt V. Meana, prace rozpoczęły się w 1897 r., a po śmierci architekta (został zamordowany we własnej rezydencji 1 lipca 1904 r.) pracami według oryginalnych projektów kierował Belg Julio Dormal. Inauguracja Palacio del Congreso odbyła się 12 maja 1906 r. Stylistyka budynku określana jest jako eklektyzm grecko-rzymski w nurcie akademizmu włoskiego, charakterystycznego dla V. Meana. Elementem przykuwającym wzrok jest szeroka, horyzontalnie rozciągnięta kolumnada fasady oraz kopuła stanowiąca akcent wertykalny i wyznaczający oś kompozycyjną. Gmach od początku istnienia wzbudzał rozmaite emocje. Anatole France, odwiedzając Buenos Aires w 1909 r., opisał go następującymi słowami:

Mieszanka zawierająca włoską sałatkę z greckimi, rzymskimi i francuskimi ingrediencjami. Na kolumnadzie wziętej z Luwru stawia się Partenon, na Partenonie udało się umieścić Panteon, a cały ten tort obsypać alegoriami, posagami, balustradami i tarasami. To wszystko przywodzi na myśl zamęt podczas wznoszenia wieży Babel³⁸.



Ryc. 61. Palacio de Gobierno, 1927, arch. Gonzalo A. Correa, Jujuy, Argentyna, 2008

Zadziwiającym natomiast wydaje się (w opracowaniach, w których wymieniany jest gmach argentyńskiego Kongresu) brak odniesienia do budynku waszyngtońskiego Kapitolu, który „opatrzonemu architektonicznie” obserwatorowi natychmiast przychodzi na myśl jako niezaprzeczalna analogia.

³⁸ Cyt. za: *Arquitectura Latinoamericana en el siglo XX*, red. R. Gutiérrez, Barcelona 1998, s. 122; R. Gutiérrez, *op. cit.*, s. 424; M.F. Guillén, *Modernism without Modernity: The Rise of Modernist Architecture in Mexico, Brazil, and Argentina, 1890–1940*, „Latin American Research Review” 2004, t. 39, nr 2, s. 17.



Ryc. 62. Palacio del Congreso, 1897–1906, fasada, arch. Vittorio Meano, 2008

Naprzeciwko gmachu parlamentu, przy Avenida Rivadavia 1801 (na rogu z Avenida Callao), znajduje się inny ciekawy obiekt architektoniczny Buenos Aires – La Confitería del Molino³⁹ – który nie tylko zwraca uwagę swoimi niezwykle formami, lecz jest też miejscem ważnym historycznie i kulturowo w strukturze życia miejskiego. Kawiarnia w zmodernizowanym budynku została otwarta 9 lipca 1916 r., a zamknięta niedawno, w 1997 r. Historia funkcjonującego tu przedsiębiorstwa związana jest ściśle z włoską emigracją. W 1914 r. firma Antigua Confitería del Molino należała do Gaetana Brenny, który potrzebował nowej siedziby dla swojego rozrastającego się przedsiębiorstwa. Do prac nad rozbudową-kreacją nowej kawiarni zatrudniony został włoski architekt Francisco Terencio Gianotti. Stara kawiarnia znajdowała się dokładnie na rogu Avenida Rivadavia i Avenida Callao (i tak miało pozostać), ale właściciel, planując rozszerzenie przedsiębiorstwa, kupił sąsiednie działki wraz z mieszczącą się na nich zabudową. Brenna wyznaczył architektowi zadanie, by ten, nie zamykając funkcjonującej cały czas kawiarni, rozbudował dotychczasową siedzibę cukierni

³⁹ Cukiernia, kawiarnia, miejsce, gdzie zazwyczaj zarówno produkuje się, jak i sprzedaje własne wyroby cukiernicze.



Ryc. 63. Dekoracja rzeźbiarska Palacio del Congreso, 1897–1906, arch. Vittorio Meano, 2008

– udało się tego dokonać w ciągu roku. Obecny (do niedawna jeszcze użytkowany gmach) posiada trzy kondygnacje podziemne i parter z konstrukcją wzmocnioną elementami żelaznymi oraz pięć żelbetowych pięter⁴⁰. Ze względu na formę najbardziej charakterystyczne dla budynku jest zwieńczenie narożnika ozdobione ażurową strukturą wiatraka. Losy tego fantazyjnego obiektu, prosperującego świetnie przez prawie całe stulecie, są dziś smutne – stoi opuszczony, bez gospodarza i opiekuna. Angel Castro w artykule z 22 grudnia 2012 r. skarży się na łamach „La Nación” na decydentów miasta, że w swej głupocie są w stanie „porzucić” taki skarb, jakim jest dla Buenos Aires El Molino. Píše o umierającym budynku, o opustoszałych biurach, wyprzedaży pomieszczeń (a szczególnie wielkiego, reprezentacyjnego salonu na pierwszym piętrze, który sporadycznie wykorzystywany był już tylko jako przestrzeń ekspozycyjna książek) i wreszcie o zamknięciu baru będącego przez lata wizytówką dzielnicy, a może i miasta. Mimo że kilka lat temu powstał projekt zapisany na „poziomie narodowym”, ażeby przywrócić świetność temu miejscu i „odzyskać” je dla miejskiej społeczności – budynek El Molino został ogłoszony Historycznym Zabytkiem Narodowym – losy obiektu są nadal niepewne. Pierwszy projekt szybko porzucono *sin pena ni gloria* (bez żalu czy chwały) i został zastąpiony w połowie 2006 r. przez inny. To, co wydaje się niepokojące, to plany pozbawienia budynku jego dotychczasowej funkcji. „Reformatorzy” zdają się zapominać, że nie tylko skorupa

⁴⁰ S. Kiernan, *Por la vuelta de El Molino*, „Pagina 12”, 7.02.2009; <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/m2/10-1576-2009-02-07.html> (dostęp: 15.11.2012).

architektoniczna stanowi o dziedzictwie kulturowym, lecz równie istotne jest funkcjonowanie na tym rogu kawiarni, jej istnienie jest tak samo ważne, jak istnienie samego budynku. Dziś El Molino widzi się raczej jako centrum wydarzeń kulturalnych, miejsce różnego rodzaju imprez, konferencji, ekspozycji⁴¹. Jednak we wrześniu 2012 r. gmach pozostawał zamknięty i nic nie wskazywało na to, by w najbliższym czasie sytuacja ta miała ulec zmianie.



Ryc. 64. Budynek dawnej La Confitería Molino, 1916, Francisco Terencio Gianotti, Buenos Aires, 2008

Również w dość bliskim sąsiedztwie Palacio del Congreso znajduje się kolejny ciekawy obiekt architektoniczny Buenos Aires – Palacio Barolo. Budynek zlokalizowany jest przy Avenida de Mayo, przecnicę od Plaza del Congreso. Jak pisze Ramón Gutiérrez, możemy go traktować jako przykład „wyczucia monumentalizmu we włoskim rozumieniu”⁴², co autor wiąże z postacią projektanta i architekta budowli Maria Palantiego. Rzeczywiście w momencie wznoszenia był jednym z najwyższych obiektów w Buenos

⁴¹ S. Kiernan, *op. cit.*; A. Castro, *Buscan salvar la Confitería del Molino*, <http://www.lanacion.com.ar/1434672-buscan-salvar-la-confiteria-del-molino> (dostęp: 15.11.2012).

⁴² R. Gutiérrez, *op. cit.*, s. 546.

Aires. Inwestycje finansował włoski milioner Luis Barolo, który przybył do Ameryki w 1890 r. Założył pierwszą w Argentynie przędzalnię bawełny, a następnie plantację bawełny w regionie Chaco. Projekty Palacio Barolo powstały w 1919 r., a inauguracja budynku miała miejsce 7 lipca 1923 r. – niestety inwestor nie doczekał oficjalnego ukończenia prac, zmarł bowiem rok wcześniej. Podczas uroczystości otwarcia obiektu, nowoczesnego jak na ówczesne Buenos Aires, w bardziej tradycyjnym duchu został on poświęcony przez nuncjusza apostolskiego Giovanniego Bedę Cardinalego.



Ryc. 65. Palacio Barolo, 1923, Buenos Aires, Palacio Salvo, 1922–1925, Montevideo, Mario Palanti, 2004

Budowla przypomina inną realizację wykonaną według projektu Maria Palantiego – Palacio Salvo w Montevideo (1922–1925). Jednakże, podczas gdy urugwajski budynek przeznaczony był głównie na cele hotelowe oraz handlowe w najniższych kondygnacjach, Palacio Barolo był przede wszystkim biurowcem. Oczywiście, jak w większości budynków przy Avenida de Mayo, na dole znalazły się pasaż handlowy, restauracja i sale spotkań. Palanti zaprojektował gmach aż po najmniejsze detale, od wnętrza kabin w windach po elementy metalowe, jak poręcze i okratowania, nawet lampy wykonano według jego rysunków. Podobno był bardzo przywiązany do swego dzieła, krąży nawet anegdota mówiąca o tym, że w miejskich archiwach nie ma

planów architektonicznych Palacio Barolo, ponieważ M. Palanti nie mógł się z nimi rozstać i zabrał je, wracając do Europy. Dziś przestrzenie biurowe zajmowane są głównie przez kancelarie adwokackie, oficyny wydawnicze i pracownie architektoniczne⁴³.

Podobnie jak w architekturze Buenos Aires dominuje eklektyzm, tak struktura narodowościowa artystów tworzących architektoniczny krajobraz miasta jest niezwykle zróżnicowana. Wśród działających w stolicy architektów odnaleźć można m.in. Włochów (M. Palanti⁴⁴, F. Tamburini, Vilvente Colmegna), Szwedów (K. Kihlberg), Norwegów (O. Boye, A. Christophersen), Francuzów (Emilio Hugè) czy Anglików (E. Taylor). Ten ostatni był twórcą budynku Adauna Nueva. W swoich dziełach wznoszonych w argentyńskiej stolicy poprzez wprowadzanie kolumnad w monumentalnym porządku nawiązywał do dzieł londyńskiego architekta Charlesa Barry'ego⁴⁵.

POLSKIE ŚLADY W BUENOS AIRES

Na przełomie wieków w Buenos Aires pracowało niewielu polskich artystów. Dziś pamięta się przede wszystkim inżynierów i budowniczych dróg kolejowych. Do tej grupy należał Czesław Jordan Wysocki, który poza pracami typowo inżynierskimi podjął się także organizacji jednego z ważniejszych parków Buenos Aires. Inżynier brał udział w projektowaniu obszaru zieleni w modnej obecnie dzielnicy Palermo, nazywanego Parque Tres de Febrero albo Bosque de Palermo. W pracach pomagali mu inni Polacy: Michał Górski, Wiktor Woyniłłowicz i Julian Bielewicz⁴⁶.

Oczywiście różnorodność narodowa przełomu wieków odnosiła się nie tylko do sztuki, pozostałe sfery życia także były kontrolowane przez wielonarodowe społeczeństwo, a pewne gałęzie handlu, przemysłu, interesów stawały się domeną określonych nacji. Polscy i rosyjscy Żydzi zdobyli sobie w tym okresie w Buenos Aires sławę jako właściciele domów publicznych. Przedsiębiorstw niezwykle znanych i popularnych. Mowa tu o czasach pomiędzy 1875⁴⁷ a 1936 r. Pierwsza data odnosi się do legalizacji prostytucji w Argentynie⁴⁸, druga zaś związana z ograniczeniem jej funkcjonowania⁴⁹.

⁴³ J. Solsona, C. Hunter, *La avenida de Mayo. Un proyecto inconcluso*, Buenos Aires 1990, s. 84–85.

⁴⁴ E. Gutiérrez, *op. cit.*, s. 546–547.

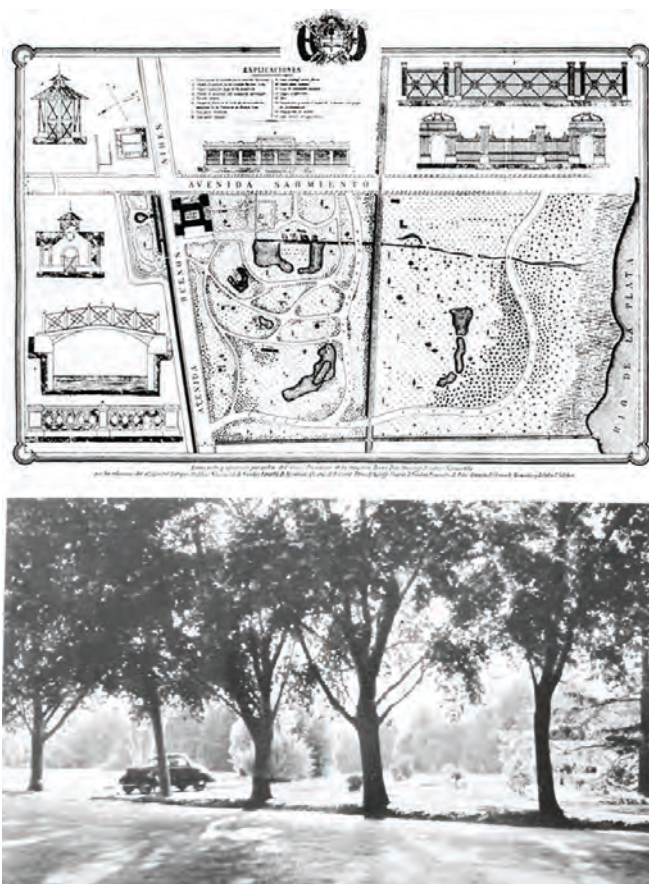
⁴⁵ Urodził się w Chelsea w 1801 r., przyjechał do Buenos Aires, gdzie pracował jako architekt (H.S.J. Panda, *op. cit.*, s. 113).

⁴⁶ M. Bryszewska, J. Gmitruk, J. Mazurek, *Wstęp*, [w:] *Polonia w piśmiennictwie polskim. Antologia*, oprac. M. Bryszewska, J. Gmitruk, J. Mazurek, Buenos Aires–Warszawa 2004, s. 13–14.

⁴⁷ A.M. Carretero, *Prostitución en Buenos Aires*, Buenos Aires 1995, s. 26–30.

⁴⁸ Przepis porządkujący „prostytucję” w Argentynie znany jest jako Reglamenteo sobre prostitución, pochodzi z 5.01.1875 r. (A.M. Carretero, *op. cit.*, s. 235–239).

⁴⁹ *Ibidem*, s. 170–171.



Ryc. 66. Park Tres de Febrero (Bosque de Palermo), plan i widok

Żydzi, w większości polscy i rosyjscy, 7 maja 1906 r. założyli w Buenos Aires Towarzystwa Izraelskie Wzajemnej Pomocy „Warszawa”, choć przedsięwzięcie przygotowywane było jeszcze w latach dziewięćdziesiątych XIX w.⁵⁰ Instytucja założona przez właścicieli domów publicznych miała znamiona organizacji o charakterze dobroczynnym, w statucie istniał zapis o nienagannej reputacji jej członków⁵¹. Tymczasem członkowie towarzystwa w rzeczywistości parali się handlem żywym towarem, zarządzając większością ówczesnych domów publicznych w Buenos Aires, i faktycznie wzajemnie wspierali się w tym procederze. Organizacja z czasem zmieniła nazwę na „Zwi Migdal”. Handel kobietami i powiązania tego procederu z Ameryką

⁵⁰ G. Bra, *La organización negra. La increíble historia de la Zwi Migdal*, Buenos Aires, 1999, s. 30.

⁵¹ *Ibidem*, s. 31.



Ryc. 67. Park Tres de Febrero (Bosque de Palermo), widok współczesny, 2011



Ryc. 68. Cmentarz żydowski – Cementerio Rufián, Avellaneda, Buenos Aires

Południową znalazło odwierciedlenie w zarówno w polskiej prasie codziennej, jak i w komentującej ówczesną rzeczywistość twórczości artystycznej. W warszawskim „Naszym Przeglądzie” z 28 czerwca 1930 r. czytamy:

„Varsovia” posiada w Buenos Aires piękny budynek w stylu pałacowym. Mieści się w nim synagoga i sala zabaw, przed jego bramą zawsze rządy pięknych samochodów, wszystko zgrabnie maskuje prawdziwą istotę stowarzyszenia. Mimo to ludność żydowska w Buenos Aires i kolonia polska zawsze była dobrze poinformowana o prawdziwych celach tego towarzystwa, bokotowano jego członków do tego stopnia, że musieli sobie założyć własny cmentarz, wymuszono na nim w 1927 r., by zmieniło nazwę i nie hańbiło imienia Warszawy. Wówczas przechrzcziło się na Cwi Migdał⁵².



Ryc. 69. Reklama filmu francuskiego *Handel żywym towarem* (1934), nagłówki artykułów *Gehenna młodej łodzianki* i *Transport białych niewolnic z Sieradza*

W łódzkim „Głosie Porannym” (nr 167 z 1929 r. i nr 299 z 1935 r.)⁵³ opublikowano dwa krótkie artykuły dotyczące wspomnianego problemu. Pierwszy z nich zatytułowany został *Transport białych niewolnic z Sieradza* i dotyczy zatrzymania grupy dziewcząt z fałszywymi paszportami, które miały być sprzedane do domów publicznych Ameryki Południowej. Osobą odpowiedzialną za wspomniany proceder był Ajzyk Feldhamer z Będzina,

⁵² A. Sofer, *Cwi Migdał*, „Nasz Przegląd” 1930, R. 7, nr 179 (2618), s. 4.

⁵³ Za pomoc w odnalezieniu materiałów źródłowych chciałabym podziękować dr Irminie Gadowskiej.



Ryc. 70. Fragment okładki książki Antoniego Marczyńskiego, *Szlakiem hańby*, 1930

który mając swoje kantory w Maroku, Brazylii i Argentynie, zaoptymował jednocześnie tamtejsze domy publiczne w dziewczęta pochodzące z Polski. Banda zajmująca się handlem liczyła 82 osoby, a każda z kobiet sprzedawana była za kwotę od 20 do 80 dol.⁵⁴ W drugim artykule zaprezentowana została historia mieszkanki Łodzi czyli *Gehenna młodej łodzianki podstępem sprzedanej do domu rozpusty w Buenos Aires. Straszna spowiedź Loli Gewicht w liście do gminy żydowskiej*. Dziewczyna została uwiedziona przez mieszkającego w Sieradzu Ignacego Poncza. Mężczyzna ograbił swojego szefa, a następnie, korzystając

z gotówki, zabrał dziewczynę za granicę, gdzie „przewędrowali kilka stolic europejskich, wszędzie zatrzymywali się w pierwszorzędnym hotelach”. Gdy dotarli do Buenos Aires, fundusze się skończyły. Kochanek, niezdolny do regularnej pracy, coraz gorzej traktował Lole, wreszcie sprzedał dziewczynę do domu publicznego, zyskując na tej transakcji kilkaset dolarów, i zniknął. Kobieta próbowała skontaktować się z rodziną – ta jednak w międzyczasie zmieniła miejsce zamieszkania – wreszcie wysłała list do gminy żydowskiej z prośbą o pomoc⁵⁵.

Ta i podobne historie stały się źródłem dla opowieści wykreowanej przez Antoniego Marczyńskiego pt. *Szlakiem hańby*, która najpierw została zekranizowana (1929), a następnie doczekała się publikacji książkowej zrealizowanej przez Towarzystwo Wydawnicze „Rój” (1930). Problem handlu kobietami był także popularny za granicą. W 1931 r. został nakręcony film *Tänzerinnen für Süd-Amerika gesucht (Ameryka Południowa poszukuje tancererek)* z udziałem Dity Parlo (Polki z pochodzenia). Wyświetlany go także w łódzkich kinach – wzmianki na ten temat odnajdujemy w ówczesnej prasie, na łamach „Głosu Porannego”⁵⁶, czy „Republiki”⁵⁷.

⁵⁴ *Transport białych niewolnic z Sieradza*, „Głos Poranny” 1929, nr 167, s. 5.

⁵⁵ *Gehenna młodej łodzianki podstępem sprzedanej do domu rozpusty w Buenos Aires. Straszna spowiedź Loli Gewicht w liście do gminy żydowskiej*, „Głos Poranny”, nr 299 (1935), s. 8.

⁵⁶ *Handel żywym towarem*, „Głos Poranny” 1935, nr 108, s. 8.

⁵⁷ *Tancerka z Buenos Aires. Handel żywym towarem*, „Republika”, nr 96, 9.IV.1934, s. 2.

Ryc. 71. Plakat filmowy i kadr z filmu, *Szlakiem hańby*, 1929

NA ZAKOŃCZENIE WRACAJĄC DO AMERYKI

Rosmopolityzm w architekturze był materialnym odzwierciedleniem kreacji nowego miasta – Buenos Aires powstające na podobieństwo metropolii europejskich miało być miastem „światłym i cywilizowanym” w kontraście do „barbarzyńskich form”, które odnaleźć można było w codziennym, tradycyjnym życiu prowincji⁵⁸. Buenos Aires śniło o Europie, o wielkości dalekich metropolii, jednak nigdy, ze względu na swoje położenie, nie mogło stać się miastem prawdziwie europejskim. Najbardziej niepokojącym elementem, który można zauważyć w procesie europeizacji Argentyny, jest zerwanie na ponad wiek z tradycją i kolonialnymi korzeniami. Zdecydowana negacja czasów dominacji hiszpańskiej trwała bardzo długo, dopiero w latach dwudziestych XX w. rozpoczął się proces powolnej akceptacji przeszłości. W 1918 r. grupa architektów zaproponowała rewizję oceny architektury i sztuki okresu kolonii hiszpańskiej. Oczywiście nowe spojrzenie miało związek z ogólnie rozwijającymi się tendencjami w literaturze, ideami popularnymi wśród inteligencji – było związane z narodzinami pierwszej generacji nacjonalizmu argentyńskiego. Jednak po tak długim czasie trudno było wyróżnić cechy prawdziwie „lokalne”, w architekturze miejscowy styl kolonialny mieszał się z *Californian Mission Style*, a hiszpańskość przejawiała się w swoistej malowniczości postkolonialnych realizacji⁵⁹. Jednak poszukiwania własnych korzeni i odkrywanie przeszłości trwają, dziś mieszkańcy Ameryki Południowej mają coraz większe poczucie wartości własnego dziedzictwa. Obecnie, jak pisze Marshall C. Eakin:

⁵⁸ Gutiérrez, *op. cit.*, s. 391.

⁵⁹ F. Ortiz, *op. cit.*, s. 133.

Ameryka Łacińska stała się poważnym „eksporterem” kultury. Czasy, gdy latynoamerykańskie elity ślepo naśladowały Europejczyków jako twórców wszelkich wartości kulturowych, minęły bezpowrotnie⁶⁰.

Jednak w przypadku Argentyny, a szczególnie Buenos Aires, sytuacja nie jest tak do końca jednoznaczna. W tym zeuropeizowanym mieście żyją ludzie nadal zawieszani pomiędzy Starym i Nowym Światem. Gdy pytamy ich o narodowość, większość bez wahania potwierdza argentyńskie obywatelstwo, jednak prawie zawsze pojawia się „ale...”, po którym następuje poszukiwanie europejskich korzeni i wyliczanie dłuższe bądź krótsze – „moja babcia była Włoszką, moi dziadkowie przyjechali z Anglii, mama jest Argentynką ale tata Hiszpanem...” Buenos Aires jest miastem wielokulturowym, mieszkanką narodowości, lecz także miastem z pewnym elementem niepewności, ze społeczeństwem zawieszonym w swoim poczuciu tożsamości między Ameryką, do której przynależy, i Europą, za którą nadal tęskni.

BIBLIOGRAFIA

- Arquitectura Latinoamericana en el siglo XX*, red. R. Gutiérrez, Barcelona 1998.
- Aslan L., Novoa G., *Buenos Aires: Balvanera, 1817–1970*, Buenos Aires 1992.
- Bra G., *La organización negra. La increíble historia de la Zwi Migdal*, Buenos Aires 1999.
- Bryszewska M., Gmitruk J., Mazurek J., *Wstęp*, [w:] *Polonia w piśmiennictwie polskim. Antologia*, oprac. M. Bryszewska, J. Gmitruk, J. Mazurek, Buenos Aires–Warszawa 2004, s. 9–44.
- Buschiazio M.J., *La arquitectura en la Republica Argentina 1810–1930*, Buenos Aires 1966.
- Carretero A.M., *Prostitución en Buenos Aires*, Buenos Aires, 1995.
- Castro A., *Buscan salvar la Confitería del Molino*, <http://www.lanacion.com.ar/1434672-buscan-salvar-la-confiteria-del-molino> (dostęp: 15.11.2012).
- Daughton J.P., *When Argentina Was „French”: Rethinking Cultural Politics and European Imperialism in Belle-Époque Buenos Aires*, „The Journal of Modern History”, grudzień 2008, nr 80, s. 831–864.
- Drucaroff E., *Piekło obiecane*, Kraków 2010.
- Eakin M.C., *Historia Ameryki Łacińskiej. Zderzenie kultur*, Kraków 2007.
- Gehenna młodej łodzianki podstępem sprzedanej do domu rozpusty w Buenos Aires. Straszna spowiedź Loli Gewicht w liście do gminy żydowskiej*, „Głos Poranny” 1935, nr 299, s. 8.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1953–1969*, Kraków 2011.
- Gombrowicz W., *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Kraków 2011.
- Guillén M.F., *Modernism without Modernity: The Rise of Modernist Architecture in Mexico, Brazil, and Argentina, 1890–1940*, „Latin American Research Review” 2004, t. 39, s. 6–34.

⁶⁰ M.C. Eakin, *op. cit.*, s. 278.

- Gutiérrez R., *Arquitectura y urbanismo en Iberoamerica*, wyd. 4, Madrid 2002.
- Handel żywym towarem, „Głos Poranny” 1935, nr 108, s. 8.
- Kiernan S., *Por la vuelta de El Molino*, „Pagina 12”, 7.02.2009, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/m2/10-1576-2009-02-07.html> (dostęp: 15.11.2012).
- Łepkowski T., *Wojny o niepodległość (1801–1825)*, [w:] *Dzieje Ameryki Łacińskiej 1750–1870/1880*, t. 1, red. T. Łepkowski, Warszawa 1979, s. 145–278.
- Łepkowski T., *W poszukiwaniu kształtu niepodległości (1825–1870/80)*, [w:] *Dzieje Ameryki Łacińskiej 1750–1870/1880*, t. 1, red. T. Łepkowski, Warszawa 1979, s. 279–412.
- Needell J.D., *Rio de Janeiro and Buenos Aires: Public Space and Public Consciousness in Fin-De-Siècle Latin America*, „Comparative Studies in Society and History”, lipiec 1995, t. 37, nr 3, s. 519–540.
- Ortiz F., *La arquitectura en la Argentina desde 1880 hasta 1930*, seria „Arquitectura en Argentina”, t. 8, Buenos Aires 1980.
- Panda H.S.J., *Arquitectura de 1850 a 1850*, seria „Arquitectura en Argentina”, t. 7, Buenos Aires 1980.
- Radovanovic E., *Buenos Aires. Avenida de Mayo*, Buenos Aires 2002.
- Radovanovic E., *Buenos Aires. Ciudad Moderna 1880–1910*, Buenos Aires 2002.
- Sofer A., *Cwi Migdał*, „Nasz Przegląd” 1930, R. 7, nr 179, (2618), s. 4.
- Solsona J., Hunter C., *La avenida de Mayo. Un proyecto inconcluso*, Buenos Aires 1990.
- Stemplowski R., *Stabilizacja i rozwój zależny (1870/1880–1910/1918)*. *Kraje La Platy*, [w:] *Dzieje Ameryki Łacińskiej 1870/1880–1929*, t. 2, red. R. Mroziewicz, R. Stemplowski, Warszawa 1979, s. 149–168.
- Szemiński J., *Schyłek epoki kolonialnej (1750–1800)*, [w:] *Dzieje Ameryki Łacińskiej 1750–1870/1880*, t. 1, red. T. Łepkowski, Warszawa 1977, s. 37–143.
- Tancerka z Buenos Aires. Handel żywym towarem*, „Republika” 1934, nr 96, s. 2.
- Transport białych niewolnic z Sieradza*, „Głos Poranny” 1929, nr 167, s. 5.
- Vincent I., *Ciała i dusze*, Wrocław 2006.

SUMMARY

It is not just about architecture. Buenos Aires – the “European” city of South America

Buenos Aires at the turn of the 19th and 20th centuries was a remarkable city, and its image was changing very quickly. It has had a distinctly “European” character, which is strongly present today. “Europeanisation” of the metropolis can be observed in urban planning of the city, organization of the streets and squares, in architectural robes of individual buildings, which was connected both with generally prevailing fashion, artistic trends, and the artists’ origin, as well as the socio-political changes throughout the country. Various nationalities contributed to creation of the image of cultural Buenos Aires: French, Italians, British, Belgians, Scandinavians, and (to a lesser extent) Poles. The city has been compared to the “Promised Land”, others have described it as the hell on earth. Its fame has continued to this day. The article aims at showing Buenos Aires in the late 19th century and the first half of the 20th century, presenting its architecture by discussing some of the most characteristic buildings and conveying the atmosphere of decadence, which it has been famous for.

LECHOSŁAW LAMENSKI
Instytut Historii Sztuki
Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego

DOM HANDLOWY I BUDYNEK MIESZKALNY SA „BAZAR POLSKI” - INTERESUJĄCE PRZYKŁADY ŻELBETONOWEGO MODERNIZMU NA GRUNCIE KRAKOWSKIM*

Gdy oszołomiony i zmęczony oglądaniem dawnej architektury Starego Miasta w Krakowie turysta zechce na chwilę odpocząć, pobliskie Planty stwarzają niepowtarzalny klimat, atmosferę do takiego relaksu. Jednak nawet tutaj, wśród bogatej i zróżnicowanej zieleni, stanowiącej tło, tym razem dla licznych XIX-wiecznych pomników, nie sposób zapomnieć, że jesteśmy w mieście szczególnym, mieście, w którym znajduje się także bardzo dużo ważnych i ciekawych przykładów architektury sakralnej, mieszkalnej, jak i użyteczności publicznej, wzniesionych zarówno na przełomie XIX i XX w., jak i w dwudziestoleciu międzywojennym. Budynków zaprojektowanych przez najwybitniejszych architektów polskich, żyjących i tworzących z powodzeniem przez wiele lat w mieście legendarnej Wandy i Kraka. Bez wątpienia jednym z najważniejszych wśród nich był Tadeusz Stryjeński (1849–1943), architekt, budowniczy, konserwator i przemysłowiec, autor ponad 100 obiektów wzniesionych, przebudowanych i restaurowanych tylko w samym Krakowie¹.

* Niniejszy artykuł powstał na bazie materiałów archiwalnych zbieranych podczas prac nad nieopublikowaną do tej pory rozprawą doktorską autora pt. *Działalność architektoniczno-budowlana i konserwatorska Tadeusza Stryjeńskiego w Krakowie w latach 1879–1932*, obronioną pod kierunkiem prof. dr. hab. Jacka Woźniakowskiego w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie w 1983 r.

¹ Z wielu artykułów, które napisałem i poświęciłem osobie T. Stryjeńskiego, na uwagę zasługuje co najmniej kilka: *Tadeusz Stryjeński (1849–1943) – architekt, konserwator i przemysłowiec krakowski. Biografia*, „Prace Humanistyczne” [Towarzystwo Naukowe w Rzeszowie, Wydział Nauk Humanistycznych i Społecznych] 1991, seria 1, z. 30, s. 59–101; *Z dziejów środowiska architektonicznego Krakowa w latach 1879–1932. Tadeusz Stryjeński i jego współpracownicy*, [w:] *Architektura XIX i początku XX wieku*, red. T. Grygiel, Wrocław 1991, s. 23–37; *Kilka uwag o portretach Tadeusza Stryjeńskiego*, [w:] *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. N. Cieślińska, P. Rudziński, Warszawa 1990, s. 482–492.

Rzut oka z Plant w kierunku ul. Westerplatte u zbiegu ul. Wielopole i ul. Starowiślniej pozwala zatrzymać wzrok na imponującym rozmiarami budynku Poczty Głównej (z lewej strony) oraz na nie mniej monumentalnym budynku dawnego Bazaru Polskiego, zwanym w różnych latach „Pałacem Prasy”, a nawet „Krażownikiem Wielopole” (na wprost). Oba budynki to w dużej mierze dzieła T. Stryjeńskiego. Plany budowy Poczty Głównej opracował, co prawda, architekt wiedeński Fryderyk Setz, adoptował na potrzeby lokalne Józef Sare, a zrealizowali je w latach 1887–1889 Karol Knaus i T. Stryjeński, podczas gdy późniejszy o 30 lat budynek Bazaru Polskiego wzniesiony został w latach 1920–1922 według planów i pod nadzorem budowlanym T. Stryjeńskiego i Franciszka Mączyńskiego.



Ryc. 72. Projekt budowy Bazaru Polskiego – widok perspektywiczny,
nie datowany, rys. kredką, papier

I chociaż największy okres aktywności T. Stryjeński miał już za sobą, gdy po 123 latach niewoli powstała w 1918 r. tak wyczekiwana przez jego pokolenie niepodległa Rzeczpospolita Polska, mimo siedemdziesiątki na karku, z charakterystycznym dla siebie zapałem i profesjonalizmem, przystąpił do realizacji kolejnych – często bardzo śmiałych – planów architektonicznych, budowlanych i przemysłowych. W efekcie to z jego inicjatywy doszło

do powstania w 1919 r. Spójni budowlanej Stryjeński – Mączyński – Korn, spółki z ograniczoną odpowiedzialnością².

Pierwszym, a zarazem najbardziej monumentalnym i reprezentacyjnym budynkiem wzniesionym przez Spójnię był właśnie dom handlowy stanowiący własność SA „Bazar Polski”, wybudowany – jak już wspomniałem – u zbiegu ul. Wielopole 1 i ul. Starowiślniej 2, oraz przyległy do niego od ul. Wielopole 3 budynek mieszkalny, powstały zaledwie rok później. Zarówno w jednym, jak i drugim przypadku były to budynki, do konstrukcji których projektanci wykorzystali w dużej skali nowy materiał budowlany – żelazobeton. Jego propagatorem na gruncie polskim na początku XX w. – przede wszystkim w budynkach użyteczności publicznej i mieszkaniowych – był T. Stryjeński. Po raz pierwszy architekt zastosował ten materiał (zainspirowany najprawdopodobniej dokonaniem francuskiego architekta i przedsiębiorcy Augusta Perreta, uznanego za „ojca żelbetu”) podczas przebudowy wnętrza budynku Starego Teatru na salę balową i koncertową oraz na konwersatorium muzyczne, dokonaną w latach 1904–1906 przy współudziale F. Mączyńskiego³, a następnie, przy wznoszeniu – tym razem z Józefem Czajkowskim – gmachu Muzeum Techniczno-Przemysłowego (zwłaszcza jego efektownej klatki schodowej) przy ul. Smoleńsk 9, w latach 1909–1914⁴. Jak trafnie zauważył Michał Kostanecki, pierwszy monografista architekta:

W dwa lata po pierwszym zetknięciu się z żelbetem Stryjeński staje się tu mistrzem w jego kształtowaniu⁵.

Niemniej mistrzostwo okazało się zbyt śmiałe, gdyż w nocy z 8–9 grudnia 1910 r. – w momencie, kiedy wykonywano już ostatnie prace budowlane – doszło do katastrofy budowlanej i obsunięcia gotowych części konstrukcji budynku Muzeum. Zaspokajając ciekawość czytelników, wszędobylski reporter krakowskiego „Czasu” pisał:

ściana runęła w całości od części parterowej przez pierwsze, drugie i trzecie piętro na długości 9–10 m, a wysokości 16–18 m. Od dołu wyrwana

² Zob. L. Lameński, *Tadeusz Stryjeński i krakowskie realizacje „Spójni budowlanej Stryjeński – Mączyński – Korn” w latach 1919–1932*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1990, t. 35, z. 3–4, s. 161–178.

³ Zob. K. Nowacki, *Architektura krakowskich teatrów*, Kraków 1982, s. 237–265 (cz. 3, rozdział 1 – „Secesyjna przebudowa Starego Teatru”).

⁴ Zob. L. Lameński, *Gmach Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie i jego twórcy*, [w:] *Mit. Symbol. Mimesis. Studia z dziejów teorii i historii sztuki dedykowane Profesor Elżbiecie Wolickiej-Wolszleger*, red. J. Jaźwierski i in., Lublin 2009, s. 269–290, il.

⁵ M. Kostanecki, *Twórczość architektoniczna Tadeusza Stryjeńskiego na tle epoki*, Kraków–Warszawa 1937, s. 19. Jest to bogato ilustrowana nadbitka artykułu, który ukazał się pierwotnie pod tym samym tytułem w „Komunikat S.A.R.P.” 1937, nr 5, s. 19–29.

szcherba półkolista sięga głęboko w parter. Parterowe sale wypełnione potrzaskanymi cegłami, gruzem, kawałkami betonu i belkami ze stropów i wiązania dachowego oraz dachówką z cegły. Po katastrofie bowiem zawaliły się stropy betonowe, całe wiązanie dachowe nad tą częścią budynku i cały dach kryty dachówką oraz kominy w wysokości 8 do 10 metrów. Na pozostałej ścianie przeciwległej widać dokonaną już wyrwę i frontową nienaruszoną część budynku, obok zawalonej części stoi także nienaruszona część tylna, zaopatrzona w futryny okienne⁶.

I chociaż katastrofa spowodowała odsunięcie T. Stryjeńskiego od kierownictwa dalszych prac budowlanych, budynek Muzeum Techniczno-Przemysłowego dokończono według jego planów, a architekt w dalszym ciągu – już w dwudziestoleciu międzywojennym – pozostał wierny żelazobetonowi, wielokrotnie wykorzystując jego nowe możliwości konstrukcyjne i wyrazowe, w tym – po raz pierwszy w tak szerokim zakresie – we wspomnianym już budynku Bazaru Polskiego.

Spółka Akcyjna „Bazar Polski” powstała w wyniku wspólnej akcji grupy finansistów krakowskich, w skład której weszli: dr Stanisław Jankowski, Teofil Trzciniński, Józef Sperling, inż. Franciszek Drobniak, dr Tadeusz Mikiewicz i Mieczysław Walczak. Głównym zadaniem spółki było „wykonywanie interesów handlowych i handel wszystkimi w tym celu dopuszczonymi towarami”⁷. Aby interesy te przebiegały z korzyścią dla udziałowców i ku zadowoleniu klientów, postanowiono wybudować – z inicjatywy J. Sperlinga – specjalny dom handlowy w reprezentacyjnym punkcie miasta⁸. Zakupiono więc od T. Trzcinińskiego (namówionego do tego przez J. Sperlinga) parcelę zwaną „Psią Górką”, tuż przy budynku Poczty Głównej u wylotu ul. Wielopole i ul. Starowiślniej⁹. Opracowanie odpowiednich planów i prowadzenie budowy powierzono dopiero co powstałej Spółce budowlanej Stryjeński – Mączyński – Korn. I w tej, tak kluczowej kwestii, nie obeszło się bez udziału J. Sperlinga. Jako przyjaciel F. Mączyńskiego i współtwórca Spójni załatwił architektom nie tylko intratny kontrakt, którego realizacja zapewniła im określoną pozycję w gronie przedsiębiorców krakowskich u progu dwudziestolecia międzywojennego, lecz wprowadził ich także do Rady Zawiadowczej SA „Bazar Polski”¹⁰.

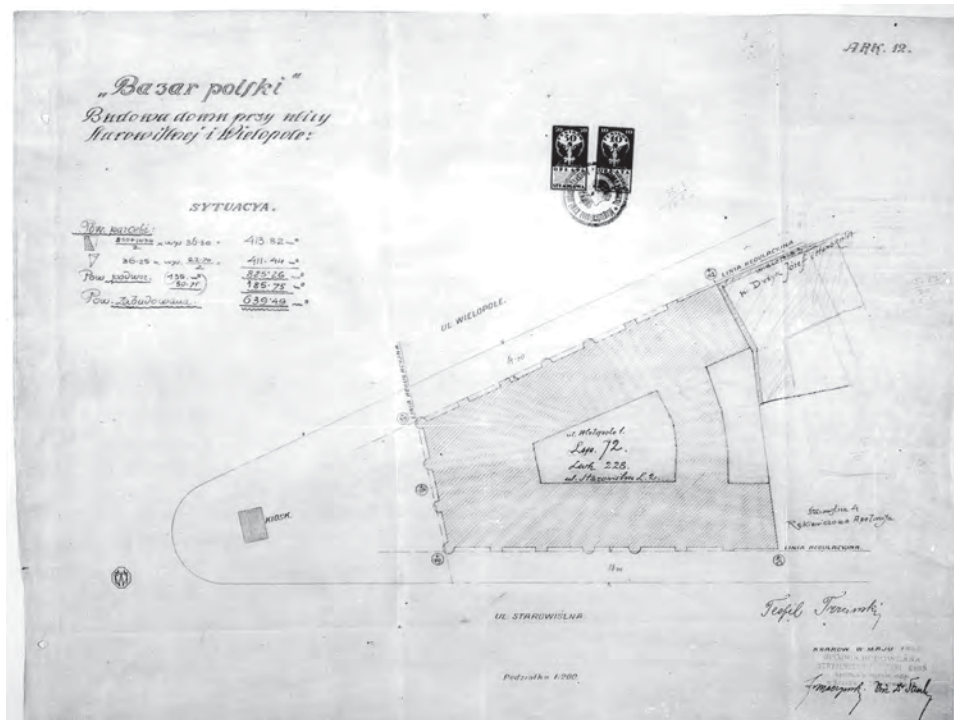
⁶ *Katastrofa budowlana*, „Czas” 1910, nr 561, numer popołudniowy, s. 2.

⁷ *Małopolskie Spółki Akcyjne. Księga informacyjno-adresowa*, Kraków 1922, s. 196.

⁸ O roli, jaką odegrał J. Sperling (1884–1949) w powstaniu domu handlowego SA „Bazar Polski”, poinformowała autora niniejszego artykułu p. Irena (Aneri) Weiss, artystka malarka, żona Wojciecha Weissa, także artysty malarza, podczas rozmowy w dniu 28.12.1979 r. Sperling, z wykształcenia architekt wnętrz, był mężem siostry Ireny Weiss – Marii.

⁹ *Bazar Polski w Krakowie*, „Architekt” 1923, R. 18, z. 2, s. 19.

¹⁰ Oprócz T. Stryjeńskiego i F. Mączyńskiego w Radzie Zawiadowczej znaleźli się: prezes inż. Franciszek Drobniak, wiceprezysi – dr Mieczysław Walczak i inż. Wiktor Petit, a także Henryk



Ryc. 73. Projekt budowy Bazaru Polskiego – plan sytuacyjny, maj 1920

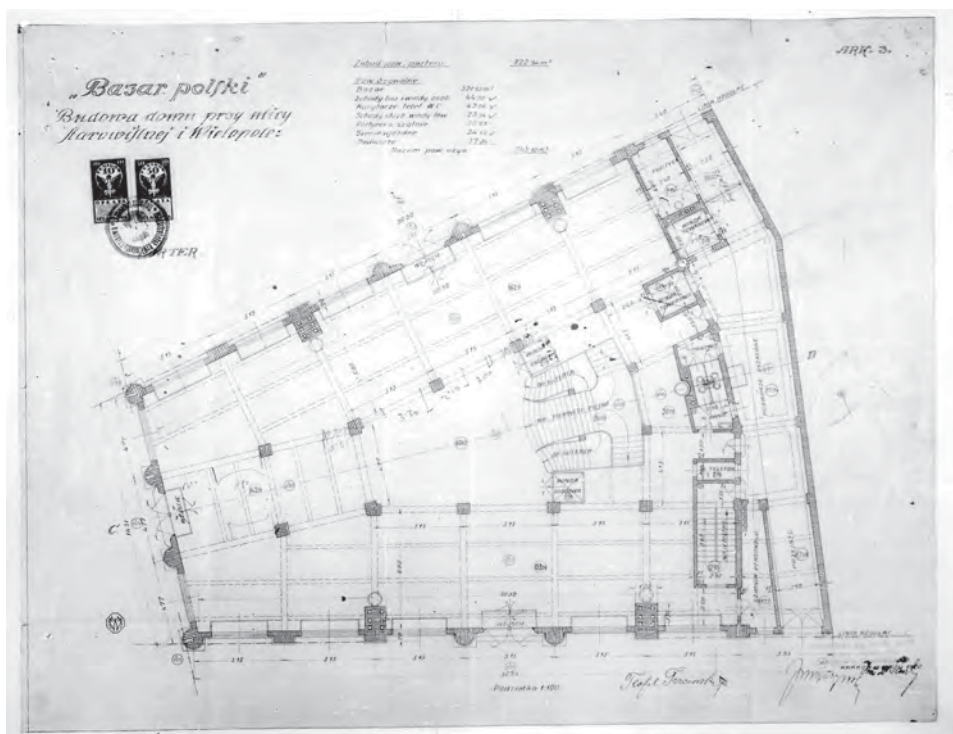
Szczegółowe plany – podpisane przez T. Trzcńskiego z jednej strony, a F. Mączyńskiego i inż. dr. Józefa Tauba, dyrektora Spójni z drugiej – były gotowe w maju 1920 r.¹¹ Ze względu na nietypowy kształt parceli (trójkąt)

Frankl, dr Stanisław Jankowski, dr Stanisław Miksiewicz, dr Roman Rothhirsch i Teofil Trzcński – zob. *Małopolskie Spółki Akcyjne...*, s. 196.

¹¹ W Archiwum Planów Budownictwa Miejskiego Wojewódzkiego Archiwum Państwowego w Krakowie, obecnie Archiwum Narodowe (dalej APBM AN Kraków), sygn. Dz. VI., L. s. 72 (ul. Starowiślna 2, w latach PRL ul. Bohaterów Stalingradu 2), znajdują się następujące plany: 1. widok perspektywiczny, rys. kredką, papier; 2. rzut piwnic; 3. rzut suterenu; 4. rzut parteru; 5. rzut mezaninu; 6. rzut pierwszego i drugiego piętra; 7. rzut trzeciego piętra; 8. rzut czwartego piętra; 9. rzut tarasu dachowego; 10. przekrój C-D, wszystkie odb. mechaniczne; 11. elewacja frontowa, przekrój A-B; 12. elewacja boczna, oba odb. mechaniczna, podkolorowana; 13. plan sytuacyjny, odb. mechaniczna. Chociaż na planach brakuje podpisów T. Stryjeńskiego, wiadomo, że to właśnie on do spółki z F. Mączyńskim był ich autorem. Potwierdzenie tej hipotezy znajdujemy nie tylko w wykazie prac sporządzonym przez samego architekta (zob. *Wykaz robót wykonanych w latach 1879–1932 w Krakowie*, poz. 51: *Budowa Bazaru, dzisiaj Kurier Ilustrowany, współudział Spójni Budowlanej w 1921 r.*, [w:] A. Woltanowski, *Tadeusz Stryjeński (1849–1943). Materiały spuścizny rękopiśmiennej w Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Warszawie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1971, t. 16, z. 2–3, s. 243), ale także w zachowanych dokumentach magistratu i publikacjach z epoki, np. M. Kostanecki, *op. cit.*, s. 22, gdzie

i charakter projektowanego obiektu stworzono pięciopiętrowy (a w ówczesnej nomenklaturze czteropiętrowy z mezaninem) budynek na planie litery „A”, zwrócony ściętym wierzchołkiem (fasadą) w stronę Plant.

Rozkład wnętrz prosty i funkcjonalny, o żelbetowej konstrukcji szkieletowej, wypełnionej cegłami jedynie w fasadzie i elewacjach bocznych. Dzięki temu poszczególne kondygnacje to jedna duża hala powstała z połączenia (pod kątem ostrym ok. 30°) dwóch długich skrzydeł (od ul. Wielopole i ul. Starowiślniej) o wymiarach 36,3 m długości i 6,8 m szerokości każde, zamkniętych od strony Plant fasadą o długości 14,38 m i uzupełnionych w części tylnej prostokątnym, trójczłonowym łącznikiem. Ten nieskomplikowany układ integruje, a zarazem doświetla od wewnątrz hol-światlik (przez całą wysokość obiektu), zajmujący przestrzeń pomiędzy skrzydłami a łącznikiem. Poszczególne kondygnacje otwarte do holu prostokątnymi arkadami z balustradami. Jedynie arkady czwartego piętra zamknięte łukiem koszowym.



Ryc. 74. Projekt budowy Bazaru Polskiego – rzut parteru, maj 1920

czytamy: „twórca Muzeum i Lecznicy [T. Stryeński – L.L.] projektuje w roku 1921 również w konstrukcji żelbetowej, i znowu wspólnie z Mączyńskim, budynek Bazaru Polskiego [...]”.

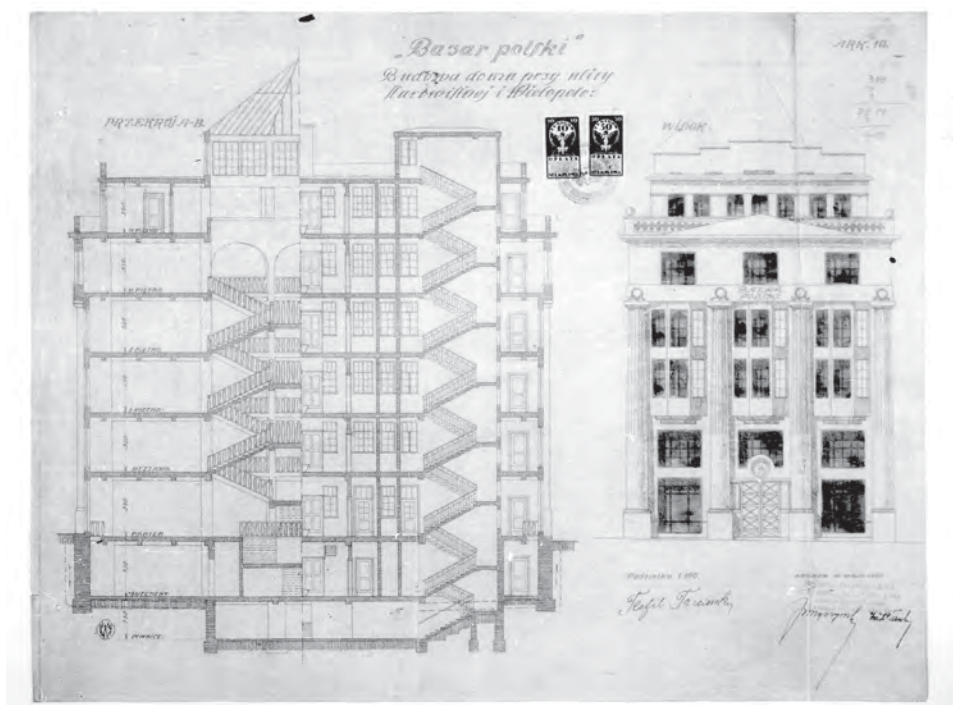
Z holu wejście do suterenu i na piętra za pomocą schodów dostawionych do łącznika. Na parterze w formie litery „T”, na pozostałych kondygnacjach dwubiegowe powrotne, z podestami pośrodku. Przy schodach (po bokach) dwie windy osobowe.

Trójczołowy łącznik otwarty na hol arkadami, od tyłu zabudowany; w części środkowej pionem wodno-kanalizacyjnym z WC; od ul. Wielopole windą towarową, a od ul. Starowiślniej kabiną telefoniczną. Na jej przedłużeniu boczna klatka schodowa, o dwubiegowych schodach prowadzących do piwnicy i na piąte piętro, umieszczona w szerokości skrzydła. W skrzydle od ul. Wielopole druga winda towarowa połączona z pierwszą wspólnym narożnikiem. Między łącznikiem a ścianą szczytową sąsiedniej parceli niewielkie podwórze z wjazdem przez dwie bramy, od ul. Wielopole i od ul. Starowiślniej, nakryte na wysokości parteru szklanym czterospadowym zadaszeniem.

Wszystkie kondygnacje – od suterenu do czwartego piętra włącznie – tworzą spójną całość tej samej wielkości i wysokości 3,5 m (z wyjątkiem parteru wysokiego na 3,8 m). Piwnica tylko pod częścią środkową gmachu, obejmuje powierzchnię holu ze schodami i łącznikiem. Ostatnie, piąte piętro nieco niższe (3,2 m) i węższe, cofnięte o 1,5 m, przez co powstał spory balkon obiegający budynek z trzech stron. Na stropie piątego piętra taras o zaokrąglonych narożnikach od frontu oraz szklana obudowa świetlika nad holem, nakryta stromym dachem namiotowym.

Autorzy planów – T. Stryjeński i F. Mączyński – opatrzyli je szczegółowymi objaśnieniami i wymiarami, zakładając, że sutereny zostaną w połowie przeznaczone na magazyny, a w połowie na kotłownię centralnego ogrzewania wraz ze składem opału; parter, pierwsze piętro (mezanin), drugie, trzecie, czwarte na cele handlowe oraz piąte piętro na pomieszczenia biurowe z korytarzem od strony holu.

Lekkie i proste wnętrza nie znalazły potwierdzenia w bryle zewnętrznej budynku, zbyt monumentalnej i ciężkiej, niebędącej wypadkową interesujących rozwiązań konstrukcyjno-przestrzennych rzutów poziomych, wynikających z powszechnego zastosowania żelazobetonu. Fasada trzysosiowa, elewacje boczne siedmioosiowe (z wyjątkiem piątego piętra, gdzie odpowiednio 7 i 17 osi) podzielono na dwie zasadnicze strefy: szerszą dolną (od parteru do trzeciego piętra włącznie) z podziałami wertykalnymi i węższą górną (czwarte i piąte piętro) z podziałami horyzontalnymi. Podziały wertykalne wytyczają półkolumny z częściowo kanelowanymi trzonami (od 1/3 wysokości) i proste pilastry w wielkim porządku, na cokółkach z wąskimi bazami oraz kostkowymi kapitelami i głowicami. W fasadzie wyłącznie cztery półkolumny, z których dwie skrajne obejmują jednocześnie narożniki długich elewacji bocznych z dwoma półkolumnami flankującymi oś środkową (czwartą) i czterema pilastrami dla ozdoby pozostałych osi.



Ryc. 75. Projekt budowy Bazaru Polskiego – przekrój A-B, elewacja frontowa, maj 1920

Podziały horyzontalne to szeroki pas fryzu między trzecim a czwartym piętrem, wsparty na półkolumnach i pilastrach, oraz dwie murowane balustrady – wokół balkonu i tarasu – z podtrzymującymi je pasami wieńczącymi. Fryz gładki, z wieńcami laurowymi na osi półkolumn i dwuwierszowym napisem BAZAR POLSKI w fasadzie. Balustrada balkonu z ażurowymi prześwitami zamkniętymi po bokach słupkami z kulami na szczycie, przez całą długość fasady, a w elewacjach bocznych jedynie na szerokość osi środkowej i obu osi skrajnych. Dodatkowo w fasadzie płaski tympanon wkomponowany w ciąg balustrady. Balustrada tarasu bez otworów, z trójstopniowym uskokiem na osi fasady, przerwana w obu elewacjach bocznych czterema symetrycznie rozmieszczonymi wylotami szybów wentylacyjnych (po dwa z każdej strony, przez wysokość piątego piętra), w formie prostokątnych obelisków, z wieńcem laurowym u góry.

Otwory okienne prostokątne, o zróżnicowanej wielkości i proporcjach. Od dużych, prawie kwadratowych na parterze, przez coraz mniejsze i bardziej wydłużone na wyższych kondygnacjach, aż do zupełnie małych na piątym piętrze; w fasadzie 7, w elewacjach bocznych 17, zgrupowane po dwa i trzy (na przemian) w odstępach odpowiadających siedmiu osiom pozostałych pięter. Rytm osi okiennych ożywiają trójboczne wykusze obejmujące drugie

i trzecie piętro; trzy w fasadzie i po dwa w elewacjach bocznych (na osi środkowej i w pierwszej osi przy fasadzie). Otwory drzwiowe duże, także prostokątne: jeden w fasadzie i dwa w każdej z elewacji bocznych (jeden na osi środkowej, a drugi, węższy, na zamknięciu bramy wjazdowej na podwórze).



Ryc. 76. Projekt budowy Bazaru Polskiego – elewacja boczna, maj 1920

Po rozpatrzeniu planów przez komisję policyjno-sanitarno-budowlaną na posiedzeniu w dniu 10 lipca 1920 r.¹², magistrat zatwierdził je i zezwolił na ich realizację reskryptem z 13 grudnia tego roku¹³. Po zwiezieniu niezbędnych materiałów i ogrodzeniu placu budowy podjęto we wrześniu pierwsze prace (kopanie fundamentów)¹⁴.

¹² APBM AN Kraków, sygn. Dz. VI, L. s. 72 (ul. Starowiślna 2), Odpis protokołu komisji policyjno-sanitarno-budowlanej, 10.07.1920 r.

¹³ *Ibidem*, Pismo Magistratu do „Firmy Bazar Polski S-ka z ogr. odpow. wł. realn. L.s. p. 72, l.p. 2 Dz. VI ul. Starowiślna na ręce p. Teofila Trzcńskiego”, 13.08.1920 r.

¹⁴ *Bazar Polski w Krakowie...*, s. 19.

Dzięki dobrej organizacji już w czerwcu 1921 r. stawiano konstrukcję piątego piętra i podłączono system kanalizacyjny budynku do sieci miejskiej¹⁵. Wówczas też postanowiono dobudować w części tylnej tarasu – szóste piętro, o wysokości 2,9 m, z przeznaczeniem na warsztaty naprawcze oraz maszynownię wind osobowych i towarowych. W tym celu zredukowano do minimum wielkość i kształt szklanej obudowy świetlika nad holem, której nadano formę niewielkiego sześcianu na planie prostokąta nakrytego płaskim dachem dwuspadowym¹⁶.

Jednocześnie uproszczono i zmodernizowano pierwotnie przyjęte podziały i dekorację elewacji. Tym samym zlikwidowano dwa wykusze w fasadzie i po jednym w elewacjach bocznych, pozostawiając tylko wykusze środkowe. Zrezygnowano także z kanelowanych trzonów półkolumn (wprowadzając gładkie) i wieńców laurowych na fryzie, w którym wykuto (od strony fasady) napis BAZAR POLSKI S.A. Rozbudowano natomiast gzyms wieńczący ponad czwartym piętrem, dodając od spodu kostki. Ponadto podzielono ażurowe części balustrady balkonu na niewielkie prostokąty, podwyższając przy tym słupki i zastępując kule półkolistym zwieńczeniem. Obniżono szyby wentylacyjne do wysokości balkonu czwartego piętra, co spowodowało usunięcie ich ozdobnych wylotów. Zmiany objęły także otwory okienne – do czwartego piętra włącznie – które ujednolicono, nadając im tę samą wielkość i kształt dużego, stojącego prostokąta. Otwory drzwiowe prowadzące do bram wjazdowych poszerzono i zamknęto półkoliście.

Budynek Bazaru ukończono w stanie surowym we wrześniu 1921 r.¹⁷ (data na fryzie na balustradzie tarasu – AD MCMXXI), po czym sukcesywnie prowadzono prace wykończeniowe we wnętrzach, które kontynuowano do kwietnia 1922 r.¹⁸. W tym czasie wykonano instalację elektryczną (firma pp. Sokolnickiego i Wiśniewskiego) i centralnego ogrzewania (firma pp. Drzewieckiego i Jeziorańskiego) oraz roboty stolarskie (firma p. Nowotarskiego z Krakowa) i ślusarskie (firma p. J. Remusa, także z Krakowa)¹⁹. Następnie,

¹⁵ Plan z systemem kanalizacyjnym pochodzi z marca 1921 r. i jest (podobnie jak pozostałe plany kanalizacji) podpisany przez F. Mączyńskiego – zob. APBM AN Kraków, sygn. Dz. VI, L. s. 72, Rzut suterenu z zaznaczoną siecią kanalizacyjną, ozalid. Zapewne prace przy kanalizacji trwały jeszcze w lipcu, skoro z 12. dnia tego miesiąca pochodzi plan z jej przekrojami – zob. *ibidem*, Plan kanalizacji, przekroje: A–B; C–D; E–F; G–H; J–G, ozalid.

¹⁶ Niepodpisany plan z czerwca 1921 r. – zob. *ibidem*, Rzut piątego piętra, przekrój przez schody, ozalid.

¹⁷ *Bazar Polski w Krakowie...*, s. 19.

¹⁸ W odpisie pisma magistratu do kierowników prac (T. Stryjeńskiego i F. Mączyńskiego) z 10.04.1922 r. (APBM AN Kraków, sygn. Dz. VI, L. s. 72) czytamy: „wzywa się kierownictwo, aby wobec ukończenia budowy »Bazaru Polskiego« przy ul. Starowiślniej 1 or. 2, usunięto w terminie do dni 30 parkany i materiały budowlane i uporządkowało chodniki i nawierzchnię przed frontem budynku tak w ul. Wielopole, jak Starowiślniej”.

¹⁹ *Bazar Polski w Krakowie...*, s. 19.

po usunięciu parkanu i uporządkowaniu chodników wokół budynku, przekazano go SA „Bazar Polski”. Uroczyste otwarcie nastąpiło 8 lipca 1922 r.²⁰, a już w sierpniu architekci Spójni budowlanej przygotowali kolejne plany, tym razem na urządzenie w pomieszczeniach szóstego piętra cukierni. Po zatwierdzeniu ich w październiku przez magistrat²¹ przeprowadzono do końca 1922 r. niezbędne prace adaptacyjne²².

Gdy w 1923 r. krakowski „Architekt”, poczytny miesięcznik poświęcony w całości architekturze, budownictwu i przemysłowi artystycznemu, opublikował dwie fotografie nowego gmachu (widok perspektywiczny i rzut poziomy), opatrzył je krótkim komentarzem, w którym stwierdzono, że Bazar Polski powstał na wzór głośnych magazynów zagranicznych, jak Printemps i Bon Marché w Paryżu, Gerngross w Wiedniu czy też Tietz i Wertheim w Berlinie²³. Niewątpliwie wiele w tej informacji prawdy, gdyż T. Stryjeński i F. Maczyński przystępując do projektowania budynku Bazaru, musieli wiedzieć o osiągnięciach architektów europejskich, a także polskich (głównie warszawskiej spółki Franciszek Lilpop i Karol Jankowski) na tym polu. Znając dociekliwość T. Stryjeńskiego i precyzję, z jaką zwykł działać, możemy przyjąć, że odbył on (bądź też jego współpracownik) specjalną podróż po krajach europejskich w celu zapoznania się z wyżej wymienionymi obiektami handlowymi. Nie pozwala to jednak na formułowanie



Ryc. 77. Bazar Polski – wnętrze, widok na główną klatkę schodową, 1928

²⁰ *Małopolskie Spółki Akcyjne...*, s. 197.

²¹ APBM AN Kraków, sygn. Dz. VI, L. s. 72, Odpis pisma Magistratu do Spójni budowlanej, 27.10.1922 r. Plany, o których mowa w piśmie, nie zachowały się.

²² Zdaniem Rafała Solewskiego, autora książki *Franciszek Maczyński (1874–1947). Krakowski architekt* (Kraków 2005), budynek Bazaru Polskiego był projektowany pierwotnie jako trzypiętrowy, a dwa pozostałe piętra dobudowali autorzy projektu dopiero w 1924 r. (*ibidem*, s. 83). Niestety R. Solewski nie podaje źródła tej informacji, a jego książka – mimo że ma charakter naukowy – nie zawiera przypisów pozwalających na weryfikację podanych faktów.

²³ *Bazar Polski w Krakowie...*, s. 19.

zbyt daleko idących wniosków, gdyż wszelkie podobieństwa i zależności mogą wynikać z ogólnych założeń przyjętych przy wznoszeniu tego typu domów. Z kolei komplementujący charakter komentarza z „Architekta” należy być może uznać jedynie za próbę dowartościowania projektu autorstwa krakowskich architektów, a zarazem wyrażenia radości, że nareszcie królewskie miasto Kraków doczekało się także domu handlowego z prawdziwego zdarzenia, porównywalnego z najciekawszymi obiektami tego typu w Europie.



Ryc. 78. Bazar Polski – wnętrze, widok na poszczególne piętra, 1928

Faktem jednak jest, że domy handlowe Paryża, Wiednia, Berlina, a także Petersburga i Warszawy, powstały wiele lat wcześniej²⁴ i siłą rzeczy musiały stanowić punkt odniesienia dla architektów Spójni. Uwidocznia się to szczególnie w sposobie usytuowania ciągów handlowych wokół holu-światlika, co nasuwa analogie ze zbudowanym na początku stulecia domem Gerengross w Wiedniu (projektu Ferdynanda Fellnera młodszego i Hermanna Helmera) oraz żelbetonowymi konstrukcjami domu Gwardyjskiego Towarzystwa Ekonomicznego w Petersburgu z lat 1908–1909 (projektu Ernsta Friedricha Wirricha i Nikołaja W. Wasiliewa) czy też domem Braci Jabłkowskich w Warszawie z lat 1913–1914 (projektu F. Lilpopa i K. Jankowskiego)²⁵. Mimo oczywi-

stych podobieństw, kompozycja rzutu poziomego u Stryjeńskiego i Mączyńskiego jest bardziej dojrzała, pozbawiona błędów poprzedników, głównie w zakresie komunikacji wewnętrznej i zewnętrznej oraz zwartości rzutów. Poszczególne wnętrza, jasne i przestronne, pozbawione zbędnej dekoracji, mają na celu przede wszystkim zapewnienie szybkiej obsługi klientów.

²⁴ Jako pierwszy wzniesiono budynek Magasin au Bon Marché w Paryżu (1876) według projektów Gustawa Eiffela i Louisa Boileau, o konstrukcji żelaznej. Kolejne domy towarowe powstawały już na przełomie XIX i XX w., kiedy ten typ budynków zyskał sobie szczególną popularność. Zob. P. Biegański, *U źródeł architektury współczesnej*, Warszawa 1972, s. 238 i nast.

²⁵ J. Rogulska, *Karol Jankowski. Architekt warszawski początku XX wieku. Życie i twórczość*, Warszawa 1978, s. 90, 94 i przyp.

Dlatego tak starannie oddzielono część usługową budynku od biurowej i magazynowej wraz z całym zapleczem technicznym. Innymi słowy, Bazar Polski to budynek o niezwykle funkcjonalnym układzie pomieszczeń – jak by nie było, swoisty znak rozpoznawczy wielu projektów T. Stryjeńskiego – wykonanych z dużym rozmachem w oparciu o konstrukcję żelbetową, stwarzającą duże możliwości w formowaniu lekkich i przestronnych rzutów poziomych.

Niestety nie znalazły one odbicia w elewacjach – w ich przypadku architektom wyraźnie zabrakło śmiałości i odwagi w projektowaniu. O ile w domu Braci Jabłkowskich „zewnątrzna struktura budynku wynika ze struktury żelbetowego szkieletu”²⁶, o tyle w Bazarze dają znać o sobie tendencje dworcowe, tak modne w Polsce po 1918 r. Dlatego też fasadę zdobią potężne półkolumny w wielkim porządku, a elewacje boczne – niemniej monumentalne pilastry, obce formą i charakterem, racjonalnie i nowocześnie ukształtowanym wnętrzem.

Zdaniem Małgorzaty Omilanowskiej, warszawskiej badaczki architektury komercyjnej XIX i XX w., T. Stryjeński i F. Mączyński niewątpliwie świadomie zrezygnowali z powtarzania „Messelowskiej”²⁷ fasady lwowskiego domu towarowego Magnus, wzniesionego w latach 1912–1913 według planów Romana Felińskiego, ale trudno oprzeć się wrażeniu, że to właśnie stamtąd krakowscy architekci zapożyczyli trójboczne wykuszowe okna, które pojawiły się na wyższych kondygnacjach budynku²⁸.

„Jeżeli już pokusić się o wskazanie jakiegoś wzorca dla elewacji Bazaru Polskiego”, to – zdaniem Omilanowskiej – byłyby nim nowa część berlińskiego domu towarowego Hermanna Tietza,



Ryc. 79. Bazar Polski – wnętrze, widok holu z góry, 1928

²⁶ *Ibidem*, s. 157.

²⁷ Chodzi o Alfreda Messela, autora m.in. elewacji domu towarowego Wertheima przy Leipziger Str. w Berlinie, wznoszonego od 1896 r. i dwukrotnie rozbudowywanego do 1906 r. Zob. M. Omilanowska, *Świątynie handlu. Warszawska architektura komercyjna doby wielkomiejskiej*, Warszawa 2004, s. 253–254.

²⁸ *Ibidem*, s. 280.

dobudowana od strony Dönhoffplatz w 1912 r. przez spółkę Cremer & Wolfenstein. Właśnie tam, ponad przeprutym witrynami parterem, wznosi się masywny blok elewacji opiętej monumentalnymi półkolumnami. Natomiast rozwiązanie wnętrza – wąski zbliżony do prostokąta hol i układająca się symetrycznymi zygzakami dwubiegowa klatka schodowa przylegająca do ślepej ściany – przywodzi raczej na myśl, zdaniem warszawskiej badaczki, wiedeński dom handlowy Herzmansky, choć oczywiście, ten ostatni utrzymany był w zupełnie innej, jeszcze XIX-wiecznej stylistyce²⁹.

W każdym razie tak ukształtowany budynek służył spółce „Bazar Polski” bardzo krótko, ponieważ nie zyskał akceptacji tradycyjnej krakowskiej klienteli. W efekcie właściciele, pragnąc uniknąć bankructwa, zlikwidowali magazyn, a gmach odsprzedali – być może już w 1924 r. – Marianowi Dąbrowskiemu, właścicielowi największego koncernu prasowego w Polsce (wydawcy m.in. „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, „Tempa Dnia”, „Światowida” i satyrycznego pisma „Wróble na dachu”), który nazwał go „Pałacem Prasy” i po niezbędnej adaptacji architektonicznej, przeprowadzonej przez Jerzego Struszkiewicza, umieścił w nim redakcje dzienników oraz drukarnię³⁰. Wydaje się jednak, że bardziej prawdopodobna jest hipoteza, iż przejęcie Bazaru Polskiego przez koncern prasowy M. Dąbrowskiego nastąpiło dopiero w 1927 r.³¹

W marcu i czerwcu 1932 r. magistrat zatwierdził kolejne plany opracowane przez Spółnię budowlaną Stryjeński – Mączyński – Korn. Tym razem chodziło o budowę, a następnie rozbudowę parterowego i całkowicie

²⁹ *Ibidem*, s. 279–280.

³⁰ Zob. M.J. Żychowska, *Między tradycją a awangardą. Problem stylu w architekturze Krakowa lat międzywojennych*, Kraków 1991, s. 127–128. Książka wydana przez Politechnikę Krakowską w serii monografii (nr 113) jest bez wątpienia publikacją *stricto* naukową, zawierającą przypisy i wykaz wykorzystanej literatury oraz źródeł. Niemniej fragment poświęcony Bazarowi Polskiemu nie został opatrzony ani jednym przypisem. Nie wiadomo więc, na jakiej podstawie autorka uznała, że przejęcie Bazaru przez koncern prasowy nastąpiło w 1924 r. Z zamieszczonego na końcu tomu wykazu wykorzystanej literatury (*ibidem*, s. 153) wynika jednak, że źródłem takiej, a nie innej, informacji mogła być wyłącznie córka Jerzego Struszkiewicza – p. Katarzyna Mazurkiewicz, która przekazała jej ustne relacje. Podobnego zdania są także inni badacze. Por. M. Fabiański, J. Purchla, *Przewodnik po architekturze Krakowa*, Kraków 2001, s. 294; M. Omiłanowska, *op. cit.*, s. 280, przyp. 77, a także M. Wiśniewski, *Architektura użyteczności publicznej, [w:] Modernizm. Architektura nowoczesności w II Rzeczypospolitej*, t. 1: Kraków i województwo krakowskie, red. A. Szczerski, Kraków 2013, s. 23–26. Niestety, także żaden z wyżej wymienionych autorów nie informuje, skąd wie, że zmiana Bazaru Polskiego na „Pałac Prasy” nastąpiła już w 1924 r. oraz na czym miały polegać prace przeprowadzone według planów Jerzego Struszkiewicza. Mimo wszystko można jednak odnieść wrażenie, że wszyscy oni powtarzają obie informacje za Marią Jolantą Żychowską. Wiśniewski powołuje się zresztą na jej publikację w przypisie.

³¹ Takiego zdania jest Ryszard Kotewicz (idem, *Z dziejów przemysłu Krakowa w latach 1918–1939*, Kraków 1981, s. 166–167, przyp. 211), którego ustalenia – oparte na analizie materiałów archiwalnych – są więcej niż prawdopodobne.

drewnianego garażu dla potrzeb koncernu, ustawionego – zgodnie z zastrzeżeniem magistratu – tylko na okres trzech lat na sąsiedniej parceli przy ul. Wielopole 4, tuż za budynkiem Poczty Głównej³².



Ryc. 80. Bazar Polski – widok zewnętrzny, 1928

Tymczasem okazało się, że zmiana funkcji Bazaru spowodowała konieczność wzmocnienia jego konstrukcji dodatkowymi murami żelbetowymi, ustawionymi nad stropem suterren w skrzydle od ul. Wielopole, a więc tam, gdzie miały stanąć ciężkie maszyny drukarskie. Oczywiście realizacji tego zadania podjęta się w lipcu 1932 r. Spółnia budowlana³³.

³² Pierwszy plan, z 16.11.1931 r., podpisany przez F. Mączyńskiego jako projektanta i przedstawiciela Spójni, został zatwierdzony przez magistrat 16.03.1932 r., natomiast drugi, z 18.05.1932 r., także sygnowany przez F. Mączyńskiego, uzyskał aprobatę magistratu 22.06.1932 r. Zarówno w jednym, jak i drugim przypadku władze miejskie informowały koncern, że garaż i jego przybudówka są obiektami prowizorycznymi i mogą istnieć jedynie do dnia 1.11.1935 r., kiedy to należy je rozebrać, a materiał budowlany usunąć, zob. APBM AN Kraków, sygn. Dz. VI, L., s. 86 (ul. Wielopole 4), Plany i pisma Magistratu do „IKC” z 16.03 i 22.06.1932 r.

³³ Zachowały się dwa plany, z których jeden nosi datę 9.07.1932 r. Zob. APBM AN Kraków, sygn. Dz. VI, L., s. 72, Projekt wzmocnienia ram żelbetowych nad piwnicami – 1. rzuty, przekroje; 2. rzut poziomy ram, odb. mechaniczna – oraz obliczenia statyczne podpisane przez inż. J. Tauba (także z datą 9.07.1932 r.) jako głównego specjalisty Spójni od konstrukcji żelbetowych.

Dawny Bazar, zwany teraz „Pałacem Prasy”, pozostał w dyspozycji koncernu do września 1939 r. Przez cały ten okres jego monumentalna bryła, rozjaśniona neonem „Ilustrowany Kurier Codzienny” i – absolutną nowinką techniczną na gruncie krakowskim – ruchomą gazetą elektroniczną na szczycie fasady, wzbudzała zachwyt wielu krakowian. W czasie okupacji hitlerowcy drukowali w nim znaną gadzinówkę – „Gońca Krakowskiego”. Po drugiej wojnie światowej budynek stał się siedzibą Graficznych Zakładów Prasowych w Krakowie, które wydawały tak poczytne dzienniki jak „Gazeta Krakowska”, „Dziennik Polski” czy też „Echo Krakowa”. Barwną i bogatą historię budynku, zwłaszcza działalność w jego murach wielu redakcji i tworzących je ludzi (głównie w latach czterdziestych XX w.), opisał Olgierd Jędrzejczyk w książce *Krążownik Wielopole* (Kraków 1984). W 1992 r. dawny budynek Bazaru Polskiego wpisano do rejestru zabytków, co zapewniło mu niezbędną opiekę konserwatorską. Od jesieni 2011 r., po odrestaurowaniu elewacji i nadaniu im jasnej, beżowej kolorystyki, budynek jest zajmowany w dużej mierze przez międzynarodowy koncern systemów informatycznych ABB. Do dziś jego wnętrza zachwycają wysmakowaną elegancją i wysoką jakością elementów oryginalnego wystroju (lastrykowymi posadzkami, drewnianymi boazeriami, stanowiskami kas, kryształowymi lustrami oraz mosiężnymi lampami).

Zanim jednak doszło do przejęcia budynku Bazaru przez koncern prasowy M. Dąbrowskiego, a następnie wydarzeń z lat 1939–1945 i późniejszych, w marcu 1921 r. – a więc jeszcze w trakcie ostatnich prac murarskich – T. Stryjeński opracował na zlecenie akcjonariuszy SA „Bazar Polski” plany budowy domu mieszkalnego, który miał stanąć na przedłużeniu skrzydła od ul. Wielopole, w miejscu zburzonego właśnie niewielkiego domu na sąsiedniej parceli przy ul. Wielopole 3.

Dom ten, postawiony w linii zabudowy ulicy z zaledwie jednopiętrowym korpusem o pięciu osiach, został wzniesiony w latach 1882–1883 według planów Karola Knausa (jako czteroosiowy) dla potrzeb ówczesnego właściciela parceli Maksymiliana Salwińskiego³⁴. W 1891 r. ten ostatni postanowił go powiększyć przez dobudowanie piątej osi (od strony Plant) z przeznaczeniem jej na wozownię (parter) i pokój mieszkalny (pierwsze piętro). Przygotowaniem technicznym pomysłu i jego realizacją zajął się... T. Stryjeński, który 4 lipca 1891 r. przedłożył właścicielowi stosowny plan³⁵. Przewidywał on, że proporcje i podziały nowej osi zostaną podporządkowane – co zrozumiałe – proporcjom i podziałom już istniejącym, aby zachować

³⁴ W APBM AN Kraków, sygn. Dz. VI, L. s. 133 (ul. Wielopole 3) zachowały się plany i dokumenty związane z tą budową.

³⁵ Zob. *ibidem*, Projekt powiększenia domu – 1. plan sytuacyjny; rzuty: parteru, pierwszego piętra, widok frontowy, przekrój A–B, rys. tuszem, podkolorowany, kalka.

klasycystyczny charakter fasady. W ten sposób podziały horyzontalne wyznaczały: cokół, pasy boni na parterze, skromny gzyms międzykondygnacyjny i wydatny gzyms wieńczący z umieszczonym pod nim gładkim fryzem z niewielkimi otworami okiennymi strychu, z kolei podziały wertykalne były definiowane przez smukłe pilastry na wysokości pierwszego piętra, zamykające oś z obu jej stron, analogicznie do pilastrów pozostałych osi. Jedynym *novum* było wprowadzenie przez T. Stryjeńskiego wysokiego jednospadowego dachu nad nową częścią, wyraźnie odbiegającego od płaskiego i dwuspadowego dachu nakrywającego resztę domu.

Plan zyskał aprobatę M. Salwińskiego, a następnie Magistratu, który zatwierdził go bez większych zastrzeżeń na mocy reskryptu z dnia 1 sierpnia 1891 r.³⁶ Wkrótce potem wozownia i pokój były już gotowe. W takim stanie przetrwał dom M. Salwińskiego do lat dwudziestych XX w., kiedy to został odkupiony od Honoraty i Józefa Dużym (jego nowych właścicieli) przez SA „Bazar Polski”³⁷, a następnie zburzony dla uzyskania placu budowlanego pod wspomniany dom mieszkalny Spółki.

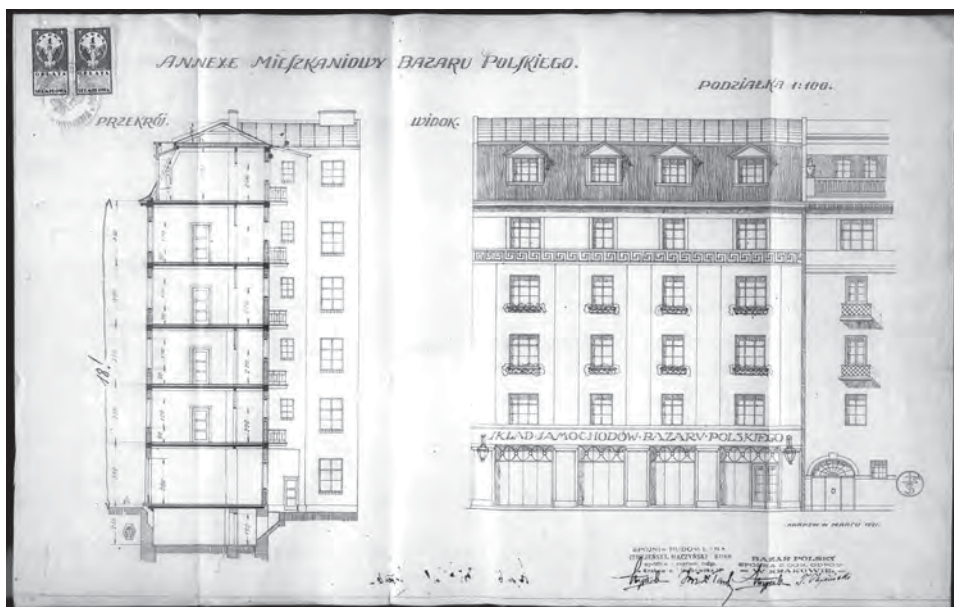
Pierwsza wersja planów³⁸ – z marca 1921 r. – podpisana przez T. Stryjeńskiego i inż. J. Tauba, jako przedstawicieli Spółni budowlanej z jednej strony, a... T. Stryjeńskiego i T. Trzcińskiego jako reprezentantów Bazaru z drugiej, przewidywała wzniesienie wysokiego, czteropiętrowego budynku w układzie kalenicowym, z mieszkalnym poddaszem, o żelbetowej konstrukcji stropów i schodów, podpiwniczonego w prostokątnej części frontowej (o wymiarach 18,9 m długości i 6,75 m szerokości), uzupełnionej od podwórza (z lewej i prawej strony) dwoma nieregularnymi trapezami.

Układ wnętrza dwutraktowy. W trakcie pierwszym (od ulicy) bardzo regularny, o charakterze reprezentacyjnym, duży lokal sklepowy (na parterze), po jednym czteropokojowym mieszkaniu (od pierwszego do czwartego piętra) oraz cztery pokoje kawalerskie (na poddaszu), oddzielone od drugiego traktu wąskim korytarzem przez całą długość budynku. Trakt drugi (od podwórza) nieregularny, przerywany w partii środkowej, przeznaczono na zlokalizowanie pionu gospodarczego z kuchnią w lewym trapezie, który połączono (z prawej strony) z przybudówką mieszczącą pion wodno-kanalizacyjny z WC i łazienką oraz ciągu komunikacyjnego z dwubiegową klatką schodową o trójkątnej duszy w prawym trapezie.

³⁶ *Ibidem*, Odpis pisma Magistratu do M. Salwińskiego, 1.08.1891 r.

³⁷ Tak wynika z treści napisów zamieszczonych na planie sytuacyjnym pierwszej wersji nowego domu z marca 1921 r. – zob. *ibidem*, Projekt budowy domu (pierwsza wersja, niezrealizowana) – 1. plan sytuacyjny; rzuty: piwnic, przyziemia, mezaninu, pierwszego, drugiego i trzeciego piętra, poddasza, odb. mechaniczna.

³⁸ Zob. przyp. 37 (plan 1) oraz APBM AN Kraków, sygn. Dz. VI, L. s. 133, 2. plan: elewacja frontowa, przekrój poprzeczny, odb. mechaniczna.



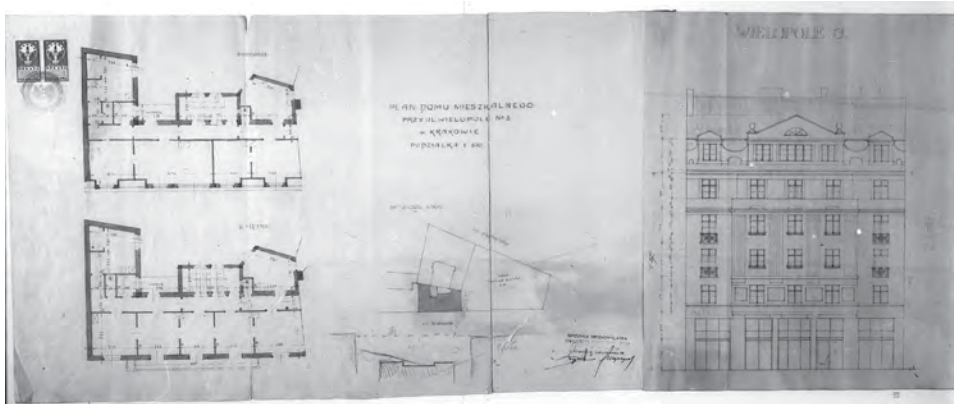
Ryc. 81. Projekt budowy domu mieszkalnego przy Bazarze Polskim (pierwsza wersja, niezrealizowana) – przekrój poprzeczny, elewacja frontowa, marzec 1921

Fasada płaska, czteroosiowa, z szerokim fryzem ponad sklepem mieszczącym napis: SKŁAD SAMOCHODÓW BAZARU POLSKIEGO; drugim fryzem, nieco węższym, między trzecim a czwartym piętrem, wypełnionym całkownicie motywem meandra greckiego, oraz trzecim fryzem – zupełnie gładkim – poniżej prostego gzymsu wieńczącego, jako podziałami horyzontalnymi. Podziały wertykalne jeszcze skromniejsze, stworzone z pięciu szerokich i gładkich lizen pomiędzy osiami otworów okiennych i na narożnikach fasady, na wysokość od pierwszego do trzeciego piętra włącznie. Otwory okienne prostokątne, bez obramień, na parterze duże, również prostokątne witryny sklepowe. Dach mansardowy z czterema facjatkami poddasza w dolnej połaci, ustawionymi na przedłużeniu osi otworów okiennych pozostałych kondygnacji, o trójkątnych naczółkach nakrytych osobnymi dwuspadowymi daszkami.

Plany zaakceptowane przez obie zainteresowane strony – inwestora (SA „Bazar Polski”) i wykonawcę (Spółnię budowlaną), zostały następnie przesłane 14 kwietnia 1921 r. do magistratu celem zatwierdzenia i uzyskania zgody na ich realizację³⁹.

³⁹ Zob. APBM AN Kraków, sygn. Dz. VI.L. s. 72, Pismo Magistratu do sp. akc. „Bazar Polski”, 8.07.1921 r.

Nie czekając aż to nastąpi, T. Stryjeński wspólnie z F. Mączyńskim opracowali jeszcze w kwietniu tego roku drugą wersję planów⁴⁰.



Ryc. 82. Projekt budowy domu mieszkalnego przy Bazarze Polskim

Zachowując podstawowe elementy rozplanowania przestrzennego z pierwszej wersji, zarówno w zakresie rzutów poziomych, jak i kompozycji bryły zewnętrznej, architekci uporządkowali drugi trakt, wzbogacili sylwetkę budynku poprzez uplastycznienie jego fasady oraz rozszerzyli zakres wykorzystania elementów żelazobetonowych do wszystkich żywotnych części konstrukcyjnych gmachu. Jeżeli chodzi o drugi trakt, przede wszystkim usunięto klatkę schodową z prawego trapezu (któremu ścięto lewy narożnik) i dostawiono do korytarza dzielącego oba trakty w połowie jego długości, w specjalnej prostokątnej przybudówce, połączonej z lewej strony z gankiem wprowadzonym w miejsce pionu wodno-kanalizacyjnego, który przesunięto z kolei do nasady lewego trapezu. Architekci zaprojektowali również drugie piwnice (tylko pod pierwszym traktem) i postanowili urządzić półpiętro między parterem a pierwszym piętrem, zachowując w zasadzie tę samą wysokość budynku co poprzednio, tzn. niewiele ponad 18 m, licząc do gzymsu wieńczącego.

Fasada tym razem pięcioosiowa (przy identycznej szerokości – 18,9 m), z wyraźnymi podziałami horyzontalnymi utworzonymi przez: szeroki i gładki fryz między półpiętrzem a pierwszym piętrem; gzyms międzykondygnacyjny pomiędzy trzecim a czwartym piętrem z umieszczonym bezpośrednio nad nim pasem również gładkiego fryzu oraz gzyms wieńczący,

⁴⁰ Zob. *Ibidem*, Projekt budowy domu (druga wersja, zrealizowana z niewielkimi zmianami) – 1. plan sytuacyjny, elewacja frontowa; rzuty: trzeciego piętra, poddasza oraz 2. plan z przekrojem poprzecznym; rzutami: piwnic I, piwnic II, przyziemia, półpiętra, mezaninu, pierwszego i drugiego piętra, odb. mechaniczna, podkolorowana.

ponad którym ścianki szczytowe mieszkalnego poddasza, ustawione w dolnej połaci mansardowego dachu, tuż przy jego krawędzi. Podziały wertykalne to cztery szerokie i żłobkowane lizeny obejmujące trzy środkowe osie otworów okiennych przez wysokość drugiego–trzeciego piętra, które zostały umieszczone w rodzaju płaskiego wykusza, wysuniętego przed lico fasady na odległość 1 m. Tak skonstruowany wykusz wsparto na czterech prostokątnych konsolach, pod którymi umieszczono także cztery prostokątne płyciny na wysokości pierwszego piętra, którego osie od drugiej do czwartej (a więc na szerokość wykusza) wysunięto do przodu na odległość 0,5 m. Od góry zamknął wykusz długi i wąski balkon, ujęty pełną balustradą wykonaną z cegły i otynkowaną. W zwieńczeniu fasady ścianki szczytowe poddasza: środkowa nieco węższa od wykusza, z trzema otworami okiennymi ujętymi wspólnym trójkątnym szczytem, z kamiennymi wazami na narożach oraz dwie pojedyncze facjatki na przedłużeniu skrajnych osi (pierwszej i piątej), z trójkątnymi naczółkami nakrytymi osobnymi dwuspadowymi daszkami, połączone z częścią środkową obustronnie wklęsłymi pasami muru. Otwory okienne prostokątne, tej samej wielkości od pierwszego do czwartego piętra i na poddaszu, z wyjątkiem okna środkowego, które tworzy duży leżący prostokąt, analogiczny do otworów okiennych półpiętra. Na parterze witryny sklepu w postaci bardzo dużych stojących prostokątów. Brak obramień, jedynie na czwartym piętrze proste opaski wzdłuż dłuższych boków. Dodatkowo na osi pierwszej i piątej na wysokości drugiego i trzeciego piętra niewielkie balkony z żeliwnymi ażurowymi balustradami.

Plany drugiej wersji podpisane przez T. Stryjeńskiego i F. Mączyńskiego przedłożono magistratowi w dniu 21 kwietnia 1921 r.⁴¹, a więc zaledwie siedem dni (*sic!*) po złożeniu planów pierwszej wersji. Oba komplety planów przekazano następnie – zgodnie z procedurą – komisji policyjno-budowlanej, która rozpatrywała je równocześnie na posiedzeniu w dniu 31 maja tego r.⁴², po czym analizą ich zajął się urząd budownictwa, czyniąc to odpowiednio – 2 czerwca 1921 r. i 24 czerwca, ale... 1922 r. (*sic!*)⁴³. W rezultacie tak dużej rozpiętości czasu, pierwsza wersja planów uzyskała aprobatę magistratu 8 lipca 1921 r.⁴⁴, a druga dopiero 27 czerwca 1922 r.⁴⁵ O ile jednak wobec planów z marca 1921 r. wysunięto zastrzeżenie zmniejszenia liczby pięter z czterech do trzech ze względu na obowiązujące dla tej części miasta normy wysokości zabudowy⁴⁶, o tyle w reskrypcie zatwierdzającym rok

⁴¹ Zob. *Ibidem*, Pismo Magistratu do Fmy „Bazar Polski” S. A., 27.06.1922 r.

⁴² Pisma Magistratu z 8.07.1921 i 27.06.1922 r. – zob. przyp. 40 i 42.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Zob. przyp. 40.

⁴⁵ Zob. przyp. 42.

⁴⁶ W piśmie Magistratu z 8.07.1921 r. (zob. przyp. 40), czytamy: „ze względu że projektowany dom przekracza ustawowo przepisaną wysokość – należy dnia 14 wnieść plany

później plany kwietniowe nie ma już o tym w ogóle mowy. I tym chyba należy tłumaczyć zwłokę w uzyskaniu zgody magistratu. Przez rok prowadzono bowiem wytężoną walkę o pozostawienie pierwotnej wysokości i podziałów budynku, którego cztery piętra i mieszkalne poddasze korespondowały z masywną bryłą stojącego obok Bazaru.

Nareszcie można więc było przystąpić do pierwszych prac budowlanych, które – podjęte siłami Spójni budowlanej w połowie 1922 r. – zakończono u schyłku 1923 r. Z nieznanых powodów w końcowej fazie prac kierownictwo budowy przeszło w ręce inż. Rudolfa Handa, budowniczego z Krakowa, który dokonał pewnych zmian w planach T. Stryjewskiego i F. Mączyńskiego⁴⁷. Przesunął on pion wodno-kanalizacyjny w lewym transepcie drugiego traktu nieco w prawo (bliżej pierwszego traktu), wprowadził nowy pion WC w prawym transepcie, rozbudował łączący je ganek i zainstalował przy nim kręcone schody przeciwpożarowe. Jeżeli chodzi o bryłę zewnętrzną, to R. Hand ograniczył zmiany do usunięcia pasów muru pomiędzy facjatkami poddasza a jego częścią środkową, z której naroży zniknęły także kamienne wazony. W ten sposób fasada stała się bardziej jednolita stylowo.

Budynek jako taki to interesujący przykład wykorzystania na szeroką skalę elementów żelbetowych, zarówno do konstrukcji ciągów komunikacyjnych, jak i belek nośnych, pozwalających na dowolne komponowanie przestrzeni użytkowej na poszczególnych kondygnacjach. Budynek przy ul. Wielopole 3 zachował do chwili obecnej wszystkie elementy bryły zewnętrznej nadane mu przez projektantów i wykonawców. Dzięki temu nadal czytelny jest jego związek z Bazarem, który – choć powstał zaledwie rok wcześniej – reprezentuje w kompozycji elewacji przykład eklektycznego stylu dworcowego, podczas gdy sąsiadujący z nim budynek mieszkalny cechuje swoiście pojęty modernizm XX w. Dodajmy: modernizm, w którym prosta i skromna konstrukcja, świadcząca jednak o wyobraźni i śmiałości naszych architektów w dwudziestolecie międzywojennym oraz ich otwarciu na najnowsze nurty w architekturze europejskiej, znalazła uzupełnienie w dekoracji fasady, współgrającej harmonijnie z – częstym wówczas na gruncie polskim – mansardowym dachem i facjatkami zaczerpniętymi prosto z architektury francuskiej drugiej połowy XVIII w., tak bliskiej emocjonalnie T. Stryjeńskiemu.

dodatkowe [podkreślenie w oryginale – L.L.] zmieniające dom 4 piętrowy na 3 piętrowy z poddaszem. Przed zatwierdzeniem tych planów dodatkowych budowy nie można rozpocząć”.

⁴⁷ W APBM AN Kraków, sygn. Dz. VI.L. s. 72 zachowały się ozalidowe odbitki planów z poprawkami naniesionymi przez inż. R. Handa, które zostały zatwierdzone przez magistrat reskryptem z 26.06.1923 r. Z zamieszczonych na planach napisów i objaśnień wynika wyraźnie i jednoznacznie, że R. Hand tylko „wykończył” to, co rozpoczął T. Stryjeński i Spójnia budowlana w 1922 r.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA ARCHIWALNE

Archiwum Planów Budownictwa Miejskiego w Archiwum Narodowym w Krakowie

Pisma urzędowe i plany budowy domu handlowego S.A. „Bazar Polski”, sygn. Dz. VI., L. s. 72 (ul. Starowiślna 2).

Plany i pisma Magistratu do „IKC”, sygn. Dz. VI, L., s. 86 (ul. Wielopole 4).

Pisma urzędowe i plany budowy budynku mieszkalnego S.A. „Bazar Polski”. sygn. Dz. VI., L. s. 133 (ul. Wielopole 3).

LITERATURA

Bazar Polski w Krakowie, „Architekt” 1923, R. 18, z. 2, s. 19, tabl. IX.

Biegański P., *U źródeł architektury współczesnej*, Warszawa 1972.

Fabiański M., Purchla J., *Przewodnik po architekturze Krakowa*, Kraków 2001.

Kostanecki M., *Twórczość architektoniczna Tadeusza Stryjeńskiego na tle epoki*, Kraków –Warszawa 1937.

Kotewicz R., *Z dziejów przemysłu Krakowa w latach 1918–1939*, Kraków 1981.

Lameński L., *Tadeusz Stryjeński (1849–1943) – architekt, konserwator i przemysłowiec krakowski. Biografia*, „Prace Humanistyczne [Towarzystwo Naukowe w Rzeszowie, Wydział Nauk Humanistycznych i Społecznych] 1991, seria 1, z. 30, s. 59–101, il.

Lameński L., *Tadeusz Stryjeński i krakowskie realizacje „Spójni budowlanej Stryjeński – Mączyński – Korn” w latach 1919–1932*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1990, t. 35, z. 3–4, s. 161–178.

Lameński L., *Z dziejów środowiska architektonicznego Krakowa w latach 1879–1932. Tadeusz Stryjeński i jego współpracownicy*, [w:] *Architektura XIX i początku XX wieku*, red. T. Grygiel, Wrocław 1991, s. 2 3–37, il.

Małopolskie Spółki Akcyjne. Księga informacyjno-adresowa, Kraków 1922.

Omilanowska M., *Świątynie handlu. Warszawska architektura komercyjna doby wielkomiejskiej*, Warszawa 2004.

Roguska J., *Karol Jankowski. Architekt warszawski początku XX wieku. Życie i twórczość*, Warszawa 1978.

Solewski R., *Franciszek Mączyński (1874–1947). Krakowski architekt*, Kraków 2005.

Wiśniewski M., *Architektura użyteczności publicznej*, [w:] *Modernizm. Architektura nowoczesności w II Rzeczypospolitej*, t. 1: *Kraków i województwo krakowskie*, red. A. Szczerski, Kraków 2013, s. 13–52.

Woltanowski A., *Tadeusz Stryjeński (1849–1943). Materiały spuścizny rękopiśmiennej w Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Warszawie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1971, t. 16, z. 2–3, s. 233–245.

Żychowska M.J., *Między tradycją a awangardą. Problem stylu w architekturze Krakowa lat międzywojennych*, Kraków 1991.

SUMMARY

Trading house and dwelling house of the joint-stock company “Bazar Polski”: interesting examples of reinforced concrete modernism in Kraków

Tadeusz Stryjeński (1849–1943) was undoubtedly one of the most interesting architects and was the first to use reinforced concrete in dwelling houses as well as in public utility buildings construction in Kraków. In 1919 he co-founded “Spółnia budowlana Stryjeński – Mączyński – Korn” [eng. “Building Union Stryjeński – Mączyński – Korn”]. In 1920–1922 at the intersection of 1 Wielopole and 2 Starowiślna Street “Spółnia” created a trading house for the joint-stock company “Bazar Polski” which later served as “Pałac Prasy” [eng. “Press Palace”], sometimes called “Krażownik Wielopole” [eng. “Wielopole Cruiser”]. In 1923 the company also constructed an adjacent dwelling house at 3 Wielopole Street. Both buildings stand out with impressive and utilitarian reinforced concrete construction although it was not followed by historicizing forms of elevations – close to manor house style – especially in monumental Bazar Polski. This paper concerns the history of the construction of both buildings as well as analyses all architectural issues (floor plans, architectural disposition and decoration).

KRZYSZTOF STEFAŃSKI
Katedra Historii Sztuki
Uniwersytetu Łódzkiego

OCHRONA DZIEDZICTWA KULTUROWEGO NA PRZYKŁADZIE EWANGELICKO-AUGSBURSKIEJ CZĘŚCI STAREGO CMENTARZA PRZY UL. OGRODOWEJ W ŁODZI

Kwestia ochrony dziedzictwa kulturowego należy obecnie na najbardziej aktualnych zagadnień, tak w Polsce, jak i w skali całej Europy. Do przypadków o szczególnym charakterze należy pod tym względem Łódź – na przełomie XIX i XX w. największy ośrodek przemysłu włókienniczego na terenie środkowej Europy, a jednocześnie miasto nazywane „tygłem narodów”, ściągające tysiące przybyszy z wielu stron, różnych narodowości oraz odmiennych wyznań i religii. Z tego względu zachowane do dziś dziedzictwo kulturowe miasta odznacza się dużym bogactwem i różnorodnością¹.

Narodziny nowoczesnej Łodzi wiążą się z decyzjami rządu Królestwa Polskiego podejmowanymi po 1815 r., inicjującymi powstanie okręgu przemysłu włókienniczego na ziemiach centralnej Polski. Jednak o powodzeniu tych planów zadecydowała przede wszystkim masowa imigracja na te tereny niemieckich tkaczy, sukienników i rękodzielników różnych specjalności, przybywających tu głównie z Saksonii, Dolnego Śląska, Czech i pozostającej od czasów rozbiorów we władaniu Prus Wielkopolski². Efektem było ukształtowanie się kilkudziesięciotysięcznej społeczności niemieckiej zamieszkującej w zwartej masie tak Łódź, jak i okoliczne miejscowości

¹ *Krajobraz kulturowy Łodzi i województwa łódzkiego w nauczaniu młodzieży. Warsztaty dla nauczycieli i metodyków. Rządowy program edukacyjny „Świadome kształtowanie krajobrazu i ochrona krajobrazu historycznego”, red. A. Michałowski i in., Warszawa 2002; M. Kulesza, *Wielokulturowe dziedzictwo Łodzi a współczesny krajobraz miasta*, „Studia z Geografii Politycznej i Historycznej” 2013, t. 2, s. 11–46.*

² A. Rynkowska, *Działalność gospodarcza władz Królestwa Polskiego na terenie Łodzi przemysłowej w latach 1821–1831*, Łódź 1951.

przemysłowe: Pabianice, Zgierz, Aleksandrów, Konstantynów, Ozorków i Tomaszów Mazowiecki. Do czasu pierwszej wojny światowej ludność niemiecka odgrywała na tym terenie dominującą rolę ekonomiczną, w jej rękach znajdowała się większość zakładów przemysłowych. Istotne znaczenie miała ludność żydowska, z biegiem czasu coraz liczniejsza, a do żydowskich przemysłowców – którym przewodził Izrael Poznański – również należały liczne zakłady przemysłowe³. Obecni byli Rosjanie – nieliczni, ale ważni jako przedstawiciele carskiej władzy. Pojawiła się też znaczna grupa osadników czeskich, a także w mniejszej liczbie przedstawiciele innych nacji. Społeczności te, wraz z ludnością polską, tworzyły charakterystyczny dla przełomu XIX i XX w. wielonarodowościowy i wielokulturowy tygiel.

Pod względem ekonomicznym i kulturowym dominującą grupę, przynajmniej do początku XX w., tworzyła ludność o korzeniach niemieckich⁴. W ciągu XIX i na początku XX stulecia duża część społeczności niemieckiej mimo procesów asymilacyjnych podtrzymywała związki z ziemią swego pochodzenia bądź pochodzenia rodziców lub dziadków. Dotyczyło to zwłaszcza ludności wyznania luterńskiego, katolicy bowiem łatwiej stapiali się z miejscowymi Polakami. Zachowywanie bliskich kontaktów z terenami i kulturą Niemiec znamienne było dla wielu odgrywających znaczącą rolę rodzin fabrykanckich. Ich członkowie zapatrzeni byli we wzory płynące z głównych ośrodków niemieckich, przede wszystkim Berlina, choć także i z Wiednia. Rezultatem tego zjawiska było korzystanie z usług niemieckich artystów i firm rzemieślniczych, u których chętnie zamawiano projekty licznych budowli i wyposażenie ich wnętrz⁵. Sprawia to, że wśród zabytkowej architektury Łodzi odnajdujemy liczne budowle projektowane przez twórców berlińskich, wrocławskich i wiedeńskich, lecz także architektów

³ S. Pytlas, *Łódzka burżuazja przemysłowa w latach 1864–1914*, Łódź 1994; *Imperium rodziny Poznańskich w Łodzi*, red. A. Machejek, Łódź 2010.

⁴ *Niemcy łódzcy / Die Lodzer Deutschen*, red. A. Machejek, Łódź 2010; *Sztuka w Łodzi (4)*. Geyer, Scheibler i inni... *Kunst in Lodz (4)*. Geyer, Scheibler und die anderen... *Materiały seminarium naukowego „Wpływ narodów obszaru języka niemieckiego na rozwój sztuki w Łodzi” zorganizowanego przez Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniu 25 października 2005 roku*, red. M. Wróblewska Markiewicz, A. Lorenc-Karczewska, Łódź 2007.

⁵ Na ten temat pisze m.in. J. Dominikowski, *Nieznane importy w sztuce łódzkiej*, [w:] *Sztuka w Łodzi. Materiały sesji naukowej zorganizowanej z okazji 45 rocznicy łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 575 rocznicę nadania Łodzi praw miejskich 4–5 czerwca 1998 roku*, red. J. Szewczyk, Łódź 2000, s. 79–98; K. Stefański, *Berliner Architektur in Lodz zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, „Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst / Journal of the History of Architecture” 1991, nr 2, s. 164–176; idem, *Die Wiener Baukünstler in Łódź um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege” 1998, t. 52, z. 2, s. 441–452; idem, *Łódź około roku 1900 – między Berlinem a Wiedniem*, [w:] *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1997, s. 101–110.

przybywających na krócej lub dłużej z Niemiec, by szukać tu swego szczęścia, a potem często wracających do rodzinnego kraju. W przypadku wielu dzieł nie znamy autorów, ale ich forma wskazuje wyraźnie na związki ze sztuką ziem niemieckich.



Ryc. 83. Grobowiec Heinricha Federa na ewangelicko-augsburskiej części Starego Cmentarza przy ul. Ogrodowej w Łodzi, 1910, Valentino Casal, stan po renowacji, 2011

Niemiecka społeczność Łodzi utraciła swoją pozycję w latach międzywojennych, a zniknęła całkowicie w wyniku tragicznych wydarzeń drugiej wojny światowej. Pozostała spuścizna artystyczna, która jest świadectwem dawnego, wielonarodowościowego charakteru miasta i dobitnym elementem polsko-niemieckiego dziedzictwa. Tworzą ją liczne pałace i wille fabrykanckie o bogatym wystroju wnętrz, luterzańskie kościoły czy też szkoły służące wcześniej niemieckojęzycznej ludności miasta. Do najcenniejszych przykładów dziedzictwa kulturowego Łodzi zaliczyć trzeba Stary Cmentarz przy ul. Ogrodowej, składający się z trzech części: ewangelicko-augsburskiej, prawosławnej i rzymsko-katolickiej. Pochowano na nim kilka pokoleń Łódzian niemieckiego pochodzenia. Szczególnie ciekawa pod tym względem jest część ewangelicko-augsburska cmentarza, na której spoczęli

przedstawiciele najważniejszych rodzin przemysłowych miasta: Anstad-tów, Biedermannów, Federów, Geyerów, Grohmannów, Kindermannów, Meyerów, Steinertów, Schweikertów i wielu innych. Nad częścią tą góruje kaplica grobowa rodziny Scheiblerów, najpotężniejszych fabrykantów dawnej Łodzi.

Karol Scheibler, urodzony w 1820 r. Montjoi (obecnie Monschau) na pograniczu niemiecko-belgijskim, po latach praktyki w Niemczech, Belgii, Austrii i Anglii przybył na ziemię polskie i w 1854 r. rozpoczął w Łodzi produkcję materiałów bawełnianych. W ciągu kilkunastu lat jego zakłady urosły do rangi wiodących w mieście, a pozycję fabrykanta umocniła budowa w latach siedemdziesiątych XIX w. wielkiego zespołu na Księżym Młynie z potężną przędzalnią, osiedlem robotniczym, szpitalem oraz willą przeznaczoną dla jego córki Matyldy i zięcia Edwarda Herbsta. Uczyniło to zakłady Scheiblera największymi tego typu na wielkim obszarze Europy Środkowej⁶. Po śmierci twórcy przemysłowego imperium w 1881 r. jego rodzina, a szczególnie wdowa po nim Anna z Wernerów, pomyślała o wzniesieniu odpowiedniego miejsca pochówku: kaplicy-mauzoleum. W latach 1885–1888 wybudowano według projektu warszawskich architektów Edwarda Lilpopa i Józefa Dziekońskiego, jedną z najwybitniejszych budowli neogotyckich w kraju, którą zaliczyć również trzeba do najpiękniejszych kaplic grobowych w Europie. Obiekt wzorowany na najlepszych przykładach gotyku francuskiego i niemieckiego, otrzymał wyjątkowo bogatą formę architektoniczną i starannie opracowany wystrój wewnątrz⁷. Scheiblerowie jako najpotężniejsi przedsiębiorcy łódzcy odegrali niezwykle istotną rolę w rozwoju miasta na przełomie XIX i XX w. Ich osiedle mieszkaniowe na Księżym Młynie było wzorcowe⁸. Pamiętali o swoich robotnikach, budując dla nich szkoły, szpital, ochronkę. Fundowali także gmachy szkolne, szpital dziecięcy i kościoły dla całej społeczności łódzkiej, łożąc duże sumy na dziesiątki inwestycji⁹.

Losy ewangelicko-augsburskiej części Starego Cmentarza przy ul. Ogrodowej oraz kaplicy Scheiblerów są znamienne dla sytuacji po drugiej wojnie światowej. Olbrzymi teren, o powierzchni blisko 10 ha, wskutek exodusu

⁶ M. Bartczak, *Scheiblerowie. Historia rodu*, red. i uzupełnienia historyczne J. Jordan, Łódź 1999; S. Pytlas, *Księży Młyn i okolice. Jego właściciele i ich zakłady*, [w:] *Księży Młyn* [praca zbiorowa], Łódź 1998, s. 15–42.

⁷ K. Stefański, *Stary Cmentarz Ewangelicko-Augsburski w Łodzi*, Łódź 1992; idem, *Kaplica grobowa Karola Scheiblera. Arcydzieło architektury neogotyckiej*, Łódź 2006; J. Dominikowski, *Nekropolia Łodzi wielkoprzemysłowej. Stary Cmentarz przy ul. Ogrodowej. Dzieje i sztuka 1854–1945*, Łódź 2004, s. 220–237.

⁸ M. Michalska, *Nie tylko fabryki...* [w:] *Łódź – Księży Młyn. Historia ludzi, miejsca i kultury*, red. E. Fuchs, Łódź 1998, s. 21–34; J. Salm, *Wokół Księżego Młyna – architektoniczne i urbanistyczne przemiany fabrycznej jurydyki*, [w:] *Księży Młyn...* [praca zbiorowa], s. 43–88.

⁹ K. Stefański, *Udział rodów fabrykanckich w kształtowaniu architektonicznego oblicza Łodzi*, [w:] *Mecenat artystyczny a oblicze miasta. Materiały LVI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków 8–10 XI 2007*, red. D. Nowacki, Kraków 2008, s. 215–234.

zdecydowanej większości ludności wyznania luterńskiego pozbawiony został właściwej opieki. Niewielka liczebnie parafia ewangelicko-augsburska św. Mateusza – jako prawny właściciel nekropolii – nie była w stanie otoczyć terenu z wieloma tysiącami pomników ochroną. Prowadziło to do postępującego zniszczenia, będącego po części efektem procesów naturalnych, ale w głównej mierze wandalizmu i zwykłych kradzieży. Cmentarz, traktowany jako „niemiecki”, przez lata był bezkarnie niszczony, a władze nie uważały za stosowne go chronić, co ze względu na rozległość obszaru było z pewnością trudne. Co ciekawe, jak wynika z licznych relacji, do największych spustoszeń doszło nie bezpośrednio po wojnie, ale w późniejszym okresie, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. W tym czasie zniszczenia na dużą skalę dotknęły kaplicę Scheiblerów, która popadała w coraz większą ruinę. Wytluczone zostały witraże, zniszczony wystrój i wyposażenie wnętrza. Sprofanowano i rozgrabiono szczątki pochowanych w krypcie przedstawicieli rodziny.

Na obojętność wobec tych faktów z pewnością nałożyły się dwa czynniki – z jednej strony niechętny stosunek do społeczności niemieckiej miasta jako efekt doświadczeń drugiej wojny światowej, gdy zdecydowana jej większość opowiedziała się po stronie hitlerowskich okupantów, z drugiej umiejętnie podsycany przez komunistyczne władze negatywny stosunek do dawnych fabrykantów jako „elementu wrogiego klasowo”. Tym samym ludzi, którzy tak wiele dobrego zrobili dla Łodzi, otoczyła podwójna niechęć: o podłożu narodowym i polityczno-klasowym.

Alarmujące informacje o zniszczeniach i jednocześnie rosnąca świadomość zabytkowych walorów cmentarza ewangelicko-augsburskiego zmusiły jednak władze w drugiej połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia do podjęcia pierwszych działań. Dotyczyły one początkowo kaplicy Scheiblerów. W 1978 r. wykonano inwentaryzację fotograficzną obiektu, zamurowano okna, utrudniając dostęp do wnętrza,



Ryc. 84. Grobowiec Sophie Biedermann na ewangelicko-augsburskiej części Starego Cmentarza przy ul. Ogrodowej w Łodzi, 1898, sygnowany: Otto Lessing – Roma, stan po renowacji, 2011

teren otoczono ogrodzeniem z metalowej siatki, choć tworzyła ona jedynie symboliczne zabezpieczenie. Zniszczenia postępowały, także wskutek działania czasu i sił natury. Spadać zaczęły metalowe figury aniołów stojące u podstawy wieży kaplicy, wykonane według projektów warszawskiego rzeźbiarza Andrzeja Pruszyńskiego, uszkadzając przy tym dachy – z ośmiu aniołów do ostatnich lat przetrwały trzy, nadal dewastowane były liczne nagrobki. Inwentaryzacja dokonana przez piszącego niniejsze słowa dokonana w latach 1989–1990 wykazała zachowanie około 700 dawnych nagrobków wobec liczby blisko ok. 10 tys. istniejących przed 1945 r. (szczegółowe obliczenia nie były możliwe ze względu na mało precyzyjne zapisy w parafialnych księgach cmentarnych)¹⁰.



Ryc. 85. Mauzoleum Juliusza Kunitzera na ewangelicko-augsburskiej części Starego Cmentarza przy ul. Ogrodowej w Łodzi, 1912, zakład Antoniego Urbanowskiego, stan po renowacji, 2012

Sytuacja zmieniła się radykalnie wraz z przemianami politycznymi, jakie nastąpiły w 1989 r. Wzrosło zainteresowanie cmentarzem jako cennym zabytkowym zespołem, a jednocześnie powoli zaczęło się zmieniać nastawienie do niemieckiej i luterkańskiej społeczności dawnej Łodzi. Odmienna była już postawa władz, szerszych kręgów społecznych, jak i samej parafii ewangelicko-augsburskiej św. Mateusza. Z inicjatywy jej członków, Zofii i Andrzeja Wojciechowskich, w 1992 r. wydano monografię cmentarza podkreślającą jego walory historyczne i artystyczne, a równocześnie przypominającą zasługi dla miasta pochoowanych tam przemysłowców¹¹. W 1991 r. naprawiono zniszczony dach kaplicy Scheiblerów, przykrywając pierwotny łupek blachą ocynkowaną. Pojawiły się wówczas również pierwsze plany renowacji obiektu. Wykonano wstępny, szkicowy kosztorys prac, który opiewał

¹⁰ K. Stefański, *Stary Cmentarz...*, s. 28–29.

¹¹ *Ibidem*.

na sumę 23 mld zł (obecnie może się ona wydawać astronomiczna, ale było to przed denominacją złotego)¹². Musiało jednak minąć jeszcze kilka lat, nim nowe spojrzenie na dziedzictwo kulturowe dawnej Łodzi zaowocowało konkretniejszymi działaniami. W 1995 r. przy łódzkim oddziale Towarzystwa Opieki nad Zabytkami (dalej: TOnZ) z inicjatywy nestora łódzkich przewodników Stanisława Łukawskiego powołano Społeczny Komitet Opieki nad Starymi Cmentarzami w Łodzi, a jednocześnie telewizja łódzka zapoczątkowała, na wzór Warszawy, kwestę w dniu 1 listopada, z której dochód przeznaczano na renowację zabytkowych grobów we wszystkich trzech częściach Starego Cmentarza przy ul. Ogrodowej. Akcji tej przewodził, do śmierci w 2012 r., znany dziennikarz telewizji łódzkiej Wojciech Słodkowski.

Momentem decydującym było utworzenie w styczniu 1999 r. przez środowisko członków łódzkiego oddziału TOnZ, przewodników Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego i wielu miłośników dawnej Łodzi Towarzystwa Opieki nad Starym Cmentarzem (w skrócie: TOnSC)¹³. Odtąd TOnSC było głównym organizatorem kwest – telewizja łódzka zachowała patronat medialny – i czuwał nad odnowieniem wybranych pomników. W ciągu 10 lat, do 2010 r., z pieniędzy zebranych w trakcie kwest odrestaurowano łącznie ponad 100 pomników na wszystkich trzech częściach cmentarza – z tego na ewangelicko-augsburskiej ponad 30 obiektów, wśród nich nagrobki Karola Gottloba Anstadta (wykonany przez wrocławską firmę „C. Francke”), Adolfa Butschkata, Elizabeth Triebe, Roberta Wergaua. Dodatkowo kilka najcenniejszych – a jednocześnie najbardziej kosztownych – pomników odrestaurowano ze środków Urzędu Miasta Łodzi. Należą do nich grobowce: rodziny Heinricha Federa (wykonany przez Valentina Casala, weneckiego artystę pracującego w Berlinie), Sophie Biedermann (autorstwa znanego berlińskiego twórcy Otto Lessinga), rodziny Grohmanów (z figurą Chrystusa autorstwa drezdeńskiego twórcy Heinricha Eplera) oraz mauzoleum Juliusza Kunitzera, przemysłowca zastrzelonego podczas rewolucji 1905 roku¹⁴. W następnych latach renowacji poddawano kolejne obiekty. Obecnie ich liczba wynosi 170¹⁵. Dodać należy, że po 2000 r. rozpoczęto także prace konserwatorskie przy innym ważnym mauzoleum fabrykanckiej Łodzi – kaplicy Heinzlów na katolickiej części Starego Cmentarza,

¹² K. Stefański, *Problemy renowacji XIX-wiecznej architektury sakralnej na przykładzie zabytków łódzkich*, [w:] *Dzieło sztuki a konserwacja. Materiały LII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS, Kraków 20–22 XI 2003*, red. D. Nowacki, J. Żmudziński, Kraków 2004, s. 270.

¹³ *Piękno ocalone. Stary Cmentarz przy ul. Ogrodowej w Łodzi. 10 lat Towarzystwa Opieki nad Starym Cmentarzem przy ul. Ogrodowej 1999–2009*, Łódź 2009.

¹⁴ *Ibidem*, s. 70–73.

¹⁵ Według materiałów zawartych w archiwum TOnSC.

wzniesionej w latach 1899–1904 według projektu znanego architekta berlińskiego, Franza Schwechтена¹⁶.



Ryc. 86. Kaplica grobowa Karola Scheiblera – widok ogólny, 1885–1888, arch. arch. Józef Dziekoński i Edward Lilpop

Obiektem, którego los budził szczególną troskę, była kaplica Scheiblerów. W ciągu lat stan budowli pogarszał się. Spadały kolejne kamienne elementy budowli: pinakle, fragmenty ażurowej galerii i rzeźbiarskiego detalu. Szczęśliwie wymienione pokrycie dachu zabezpieczało budynek przed zalewaniem wodą deszczową i topniejącym śniegiem. Zdawano sobie sprawę, że kilkudziesięciotysięczne sumy zbierane w czasie kwest mogą pozwolić jedynie na drobne prace przy obiekcie. Jedną z nich, o symbolicznym znaczeniu, było przywrócenie w 2002 r. pierwotnego napisu nad wejściem do budowli. W latach hitlerowskiej okupacji zamieniono bowiem oryginalną inskrypcję: „Pamięci Karola Scheibler” na niemiecki napis: „Ruhestätte der Familie Scheibler”.

Powrót do polskiej inskrypcji potraktowano jako pierwszy krok do przywrócenia obiektowi dawnej świetności. Wkrótce w gronie działaczy TOnZ i TOnSC podjęto decyzję

o stworzeniu odrębnej fundacji, która wzięłaby na siebie ciężar ratowania cennego zabytku. W czerwcu 2003 r. zarejestrowana została Fundacja na rzecz ratowania Kaplicy Karola Scheiblera, na której czele stanął piszący niniejsze słowa. W tym czasie podjęto – jeszcze pod auspicjami TOnSC – kolejne drobne kroki renowacyjne przy kaplicy z pieniędzy uzyskanych w trakcie kwest. Odnowiono stalowe drzwi główne oraz boczne, a toruński konserwator Jan Tajchman (syn) dokonał wstępnej renowacji (oczyszczenia)

¹⁶ K. Stefański, *Kaplica grobowa Heinzlów w Łodzi a typ renesansowej kaplicy kopułowej w architekturze epoki historyzmu*, [w:] *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Łódź, listopad 2002*, red. M. Wróblewska Markiewicz, Łódź 2003, s. 361–177.

dwóch rzeźb zdobiących niegdyś kaplicę: *Piety* autorstwa berlińskiego twórcy Josepha von Kopfa oraz *Wskrzeszenia córki Jaira* Cuna von Uechtritza-Steinkircha, rzeźbiarza związanego z Wrocławiem i Berlinem¹⁷. To drugie dzieło ma szczególne znaczenie – powstało w pierwszych latach XX w., upamiętniając zmarłą przedwcześnie, w wieku 9 lat, Annę Marię, córkę Matyldy z Scheiblerów i Edwarda Herbstów, wnuczkę Anny i Karola Scheiblerów. Po czyszczeniu rzeźbę ustawiono w pierwotnym miejscu na zachowanym, odnowionym postumencie. *Pietę* umieszczono w kaplicy ewangelicko-augsburskiego kościoła św. Mateusza. W kruchcie tejże świątyni urządzono lapidarium, gromadząc zachowane fragmenty marmurowego ołtarza i zniszczone popiersia A. i K. Scheiblerów, pochodzące z kaplicy, oraz elementy architektoniczne. Od 2006 r. przyjęto zasadę, że 10 procent sumy zebranej w trakcie listopadowej kwesty, w której członkowie Fundacji biorą aktywny udział, jest przekazywane na jej konto.

Działania Fundacji nastawione były na propagowanie wiedzy o kaplicy i rodzinie Scheiblerów oraz przygotowania do jej odbudowy i poszukiwania środków finansowych. Prowadzone one były w ścisłej w współpracy z łódzką parafią ewangelicko-augsburską św. Mateusza, właścicielem budowli, przy wielkiej życzliwości śp. biskupa Mieczysława Cieślara¹⁸, oraz urzędami konserwatorskimi – wojewódzkim i miejskim. Ważnym elementem było zaangażowanie młodzieży szkolnej, która brała aktywny udział w kwestach oraz w organizowanych przez nas konkursach (plastycznych i fotograficznych) związanych z kaplicą, Starym Cmentarzem oraz dokonaniami rodziny Scheiblerów. Propagowano ideę odbudowy wśród ogółu łódzian, próbowano docierać też do miejscowych przedsiębiorców. Deklarowana i otrzymywana pomoc miała jednak tylko symboliczny



Ryc. 87. Kaplica grobowa Karola Scheiblera – wnętrze górnej kondygnacji, 1885–1888, arch. arch. Józef Dziekoński i Edward Lilpop

¹⁷ K. Stefański, *Kaplica Karola Scheiblera...*, s. 48–53.

¹⁸ Ksiądz biskup Mieczysław Cieślar zginął tragicznie 18.04.2010 r. w wypadku samochodowym, wracając z uroczystości żałobnych w Warszawie po katastrofie smoleńskiej

charakter. Nawiązano też kontakt z żyjącymi potomkami rodu Scheiblerów, nie spotykając się jednak w początkowej fazie z większym zainteresowaniem.

Ważnym momentem było wpisanie w 2005 r. kaplicy Scheiblerów, dzięki wsparciu prof. Krzysztofa K. Pawłowskiego z Politechniki Łódzkiej, działacza polskiej sekcji Międzynarodowej Rady Ochrony Zabytków i Miejsc Historycznych (International Council on Monuments and Sites, ICOMOS), oraz Moniki Ostaszewskiej z Paryża, na prestiżową listę World Monuments Watch – 100 najcenniejszych zagrożonych zabytków na świecie – nowojorskiej fundacji World Monuments Fund¹⁹. Pozwoliło to nagłośnić sprawę odbudowy, nie pociągnęło jednak za sobą pomocy finansowej.



Ryc. 88. Kaplica grobowa Karola Scheiblera, 1885–1888, arch. arch. Józef Dziekoński i Edward Lilpop – wnętrze krypty

Aktywność Fundacji spotkała się z życzliwym zainteresowaniem w miejscowych mediach oraz, co szczególnie ważne, z odzewem władz miasta. W 2005 r. dzięki otrzymaniu miejskiej dotacji możliwe było wykonanie przez grupę specjalistów z Uniwersytetu Toruńskiego Mikołaja Kopernika, kierowaną przez mgr Marię Rudy i prof. dr. hab. Janusza Krausego, oraz dr. inż. Wiesława Kalińskiego z Politechniki Łódzkiej kompleksowej ekspertyzy

¹⁹ „World Monuments ICON. The Preservation Quarterly of the Monument Fund”, lato 2005, s. 42.

konserwatorskiej²⁰. Potwierdziła ona zły stan obiektu. Za część szczególnie zagrożoną uznano wieńczącą budowlę kamienną, ażurową wieżę, która odchyliła się od pionu, a jej poszczególne elementy uległy odspojeniu. Z kolei w 2007 r. wykonany został projekt prac konserwatorsko-budowlanych, pozwalający na otrzymanie pozwolenia na budowę.

O ciągle pogarszającym się stanie obiektu świadczył wymownie „upadek anioła” – jednego z trzech do tego czasu zachowanych. W czasie silnej wichury w ostatnich dniach maja 2007 r. figura przewróciła się, szczęśliwie jednak nie runęła, wspierając się na elemencie architektonicznym budowli. Członkowie Fundacji szybko zareagowali, wzywając specjalistyczną ekipę strażacką, która przy pomocy sprzętu wysokogórskiego ściągnęła bezpiecznie rzeźbę na dół. W 2008 r. dzięki kolejnej dotacji miejskiej rozpoczęły się właściwe prace renowacyjne – jeszcze w stosunkowo skromnym zakresie. Dokonano izolacji fundamentów i udrożniono istniejący wcześniej system odwodnieniowy.

Za przełomowy uznać należy rok 2009. Dotacja w wysokości 900 tys. zł pozwoliła podjąć dawno oczekiwane działania. Zgodnie z wcześniejszymi ekspertyzami i wytycznymi rozpoczęto je od renowacji zagrożonej wieży. W wyniku przetargu zadanie to powierzono toruńskiej firmie „Konserwacja zabytków – Piotr Niemcewicz”, znanej już wcześniej z prac na cmentarzu, m.in. z odnowienia pomnika Sophie Biedermann. Przewidziane prace, prowadzone zgodnie z programem konserwatorskim opracowanym przez Marię Rudy²¹, wykonano do końca



Ryc. 89. Kaplica grobowa Karola Scheiblera, 1885–1888, arch. arch. Józef Dziekoński i Edward Lilpop – fragment wnętrza z widokiem na *Pietę* według fotografii z 1978 r.

²⁰ Ekspertyza konserwatorska dotycząca historii konserwacji, stanu zachowania, przyczynniszczeń, badań i programu prac konserwatorskich Kaplicy Grobowej Rodziny Scheiblerów na Cmentarzu Ewangelicko-Augsburskim w Łodzi przy ul. Ogrodowej 43, oprac. M. Rudy, Toruń 2005 (mps w posiadaniu Fundacji na rzecz ratowania Kaplicy Karola Scheiblera).

²¹ Program prac konserwatorskich i restauratorskich kaplicy grobowej rodziny Scheiblerów na Cmentarzu Ewangelicko-Augsburskim w Łodzi przy ul. Ogrodowej 43, oprac. M. Rudy, Toruń 2009 (mps w posiadaniu Fundacji na rzecz ratowania Kaplicy Karola Scheiblera).

listopada 2009 r. Dokonano oczyszczenia, uzupełnienia ubytków i wzmocnienia osłabionych partii kamienia oraz stalowych usztywnień, a także oczyszczenia, uzupełnienia i pozłocenia wieńczącego krzyża wykonanego z blachy miedzianej²². Kolejne dotacje Urzędu Miasta, wsparte sumami



Ryc. 90. Joseph von Kopf (Berlin), *Pietà* z kaplicy grobowej Karola Scheiblera po renowacji dokonanej w 2014 r.

przekazywanymi przez marszałka województwa łódzkiego, wojewódzkiego konserwatora zabytków oraz Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, pozwoliły na kontynuację prac w kolejnych latach. Ważna była także kilkumilionowa darowizna anonimowego prywatnego darczyńcy. Do końca 2015 r. sfinalizowano renowację wieży, wykonano pełną renowację dachów i części prezbiterialnej, fragmentarycznie także renowację elewacji bocznych. Częściowo odnowiono także wnętrze górnej kaplicy oraz oszklono okna. W 2014 r. dokonano także pełnej renowacji wspomnianych wcześniej kompozycji rzeźbiarskich: *Wskrzeszenia córki Jaira* i *Piety*, rekonstruuując brakujące elementy.

Zakres wykonanych do tej pory prac przy kaplicy określić można na 40 procent. Do zakończenia renowacji jest jeszcze daleko. W najbliższym czasie przewidywane jest odnowienie fasady kaplicy. W planach jest również zorganizowanie konkursu na projekty witraży, który poprzedzi ich zainstalowanie w oknach budowli. Mają one być możliwie wierną rekonstrukcją pierwotnych – zadanie nie jest łatwe, bowiem ilość materiałów ich dotyczących jest bardzo skąpa. Archiwalne fotografie są przy tym czarno-białe, tak więc odtworzenie ich kolorystyki będzie sprawą trudną. Oprzeć się trzeba będzie na materiale porównawczym, m.in. na witrażach w dawnym łódzkim kościele ewangelicko-augsburskim św. Jana Ewangelisty (obecnie kościół oo. jezuitów Najświętszego Serca Jezusa), pochodzących z podobnego czasu (ok. 1884 r.)²³.

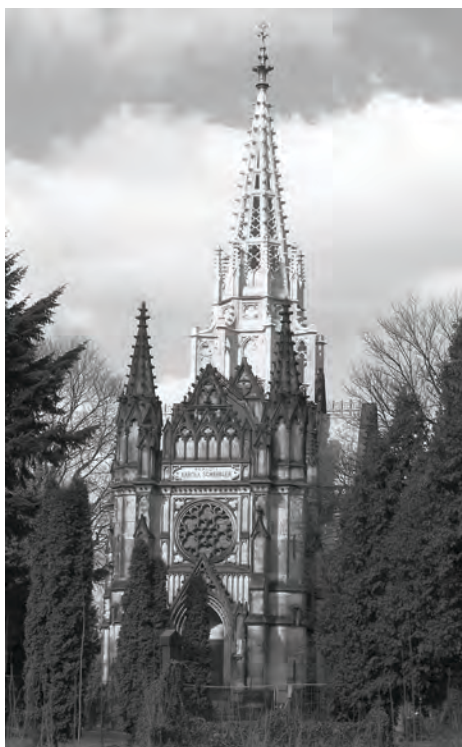
²² P. Niemcewicz, *Konserwacja kaplicy Karola Scheiblera*, „Renowacje i Zabytki” 2010, nr 2, s. 83–84.

²³ W.P. Angerstein, *Andenken an die Jubelfeste in der St. Johanniskirche zu Lodz am 8. und 10. Oktober*, Lodz 1909; Joseph Dietrich, *50 Jahre göttlicher Barmherzigkeit. Festschrift anlässlich der 50-jährigen Jubiläums der evang.-luth. St. Johanniskirche zu Lodz*, Łódź [1934].

Ogólny koszt prac, łącznie z odtworzeniem wystroju wnętrza kaplicy i krypty – w tym ołtarza, witraży, tablic kommemoratywnych – szacowany jest na 20 mln zł. Wciąż potrzebne są duże sumy. Fundacja liczy na dalsze dotacje miejskie i ministerialne oraz na prywatnych darczyńców, w planach mamy również wystąpienie o dotację z Unii Europejskiej. Nikt nie wątpi jednak, że budowla odzyska swój dawny kształt. Kaplica w zamierzeniu ma się stać miejscem pamięci poświęconym K. Scheiblerowi i całej rodzinie Scheiblerów, przypominającym o ich wkładzie w rozwój Łodzi, a także upamiętnienia innych rodów fabrykanckich, których członkowie spoczywają na cmentarzu ewangelicko-augsburskim. W odnowionej formie będzie też z pewnością, wraz z całym terenem nekropolii, wielką atrakcją turystyczną.

Dodać należy, że w ostatnich latach zacieśniono kontakty z przedstawicielami rodziny Scheiblerów.

W grudniu 2012 r. miasto odwiedzili Peter Christoph von Scheibler z Niemiec, przedstawiciel piątego pokolenia, i Karl Christian von Scheibler z Brazylii, przedstawiciel szóstego pokolenia łódzkiej gałęzi Scheiblerów, którzy złożyli przed kaplicą wieniec. W maju następnego roku obok dwóch wyżej wymienionych przyjechali z São Paulo Karl Michael von Scheibler, najstarszy żyjący przedstawiciel rodu Scheiblerów, i jego małżonka Andrea. Członkowie rodziny wysoko ocenili prowadzone prace konserwatorskie i wzięli udział w uroczystościach z okazji 10-lecia istnienia Fundacji Na Rzecz Ratowania Kaplicy Karola Scheiblera²⁴.



Ryc. 91. Kaplica grobowa Karola Scheiblera, 1885–1888, arch. arch. Józef Dziekoński i Edward Lilpop – widok po renowacji wieży w 2009 r.

²⁴ K. Stefański, *Kaplica grobowa Karola Scheiblera na Starym Cmentarzu Ewangelicko-Augsburskim w Łodzi i dzieło jej ratowania*, Łódź 2015, s. 74–76



Ryc. 92. Rodzina Scheiblerów przed odnowioną częścią prezbiterialną kaplicy grobowej Karola Scheiblera – maj 2013

Odrestaurowanie kaplicy traktować należy jako zadośćuczynienie rodzinie Scheiblerów, której Łódź zawdzięcza w dużej mierze swój rozwój, a liczne wzniesione i współfinansowane przez nią gmachy do dziś znakomicie służą mieszkańcom miasta²⁵. Będzie też symbolicznym zamknięciem złego okresu, w którym starano się wykreślić rolę przybyszów z ziem niemieckich w rozwój łódzkiej, a tym samym polskiej, gospodarki i zniweczyć pamięć o ich osiągnięciach. Będzie to również znaczące dokonanie konserwatorskie. Pełna renowacja XIX-wiecznej budowli sakralnej prezentującej wysokie walory artystyczne, obejmująca złożone działania dotyczące różnorodnych materiałów, jest bowiem w polskich warunkach wydarzeniem rzadkim.

BIBLIOGRAFIA

- Angerstein W.P., *Andenken an die Jubelfeste in der St. Johanniskirche zu Lodz am 8. und 10. Oktober*, Łódź 1909.
- Bartczak M., *Scheiblerowie. Historia rodu*, red. i uzupełnienia historyczne J. Jordan, Łódź 1999.
- Dietrich J., *50 Jahre göttlicher Barmherzigkeit. Festschrift anlässlich der 50-jährigen Jubiläums der evang.-luth. St. Johanniskirche zu Lodz*, Łódź [1934].
- Dominikowski J., *Nekropolia Łodzi wielkoprzemysłowej. Stary Cmentarz przy ul. Ogrodowej. Dzieje i sztuka 1854–1945*, Łódź 2004.
- Dominikowski J., *Nieznane importy w sztuce łódzkiej*, [w:] *Sztuka w Łodzi. Materiały sesji naukowej zorganizowanej z okazji 45 rocznicy łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 575 rocznicę nadania Łodzi praw miejskich 4–5 czerwca 1998 roku*, red. J. Szewczyk, Łódź 2000, s. 79–98.
- Ekspertyza konserwatorska dotycząca historii konserwacji, stanu zachowania, przyczyn zniszczeń, badań i programu prac konserwatorskich Kaplicy Grobowej Rodziny Scheiblerów na Cmentarzu Ewangelicko-Augsburskim w Łodzi przy ul. Ogrodowej 43*, oprac. M. Rudy, Toruń 2005 (mps w posiadaniu Fundacji na rzecz ratowania Kaplicy Karola Scheiblera).

²⁵ P.C. von Scheibler, *Scheiblerowie w drodze do ziemi obiecanej*, poprzedzone rozważaniami K. Badziaka, Łódź 2014.

- Michalska M., *Nie tylko fabryki...*, [w:] *Łódź – Księży Młyn. Historia ludzi, miejsca i kultury*, red. E. Fuchs, Łódź 1998, s. 21–34.
- Niemcewicz P., *Konserwacja kaplicy Karola Scheiblera*, „Renowacje i Zabytki” 2010, nr 2, s. 83–84.
- Niemcy łódzcy / Die Lodzer Deutschen*, red. A. Machejek, Łódź 2010.
- Piękno ocalone. Stary Cmentarz przy ul. Ogrodowej w Łodzi. 10 lat Towarzystwa Opieki nad Starym Cmentarzem przy ul. Ogrodowej 1999–2009*, wyd. Towarzystwo Opieki nad Starym Cmentarzem przy ul. Ogrodowej, Łódź 2009.
- Program prac konserwatorskich i restauratorskich kaplicy grobowej rodziny Scheiblerów na Cmentarzu Ewangelicko-Augsburskim w Łodzi przy ul. Ogrodowej 43*, oprac. M. Rudy, Toruń 2009 (mps w posiadaniu Fundacji na rzecz ratowania Kaplicy Karola Scheiblera).
- Pytlas S., *Księży Młyn i okolice. Jego właściciele i ich zakłady*, [w:] *Księży Młyn* [praca zbiorowa], Łódź 1998, s. 15–42.
- Pytlas S., *Łódzka burżuazja przemysłowa w latach 1864–1914*, Łódź 1994.
- Salm J., *Wokół Księżego Młyna – architektoniczne i urbanistyczne przemiany fabrycznej jurydyki*, [w:] *Księży Młyn* [praca zbiorowa], Łódź 1998, s. 43–88.
- Scheibler von P.C., *Scheiblerowie w drodze do ziemi obiecanej*, poprzedzone rozważaniami K. Badziaka, Łódź 2014.
- Stefański K., *Berliner Architektur in Lodz zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, „Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst / Journal of the History of Architecture” 1991, nr 2, s. 164–176.
- Stefański K., *Die Wiener Baukünstler in Łódź um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhunderts*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege” 1998, t. 52, z. 2, s. 441–452.
- Stefański K., *Kaplica grobowa Heinzlów w Łodzi a typ renesansowej kaplicy kopułowej w architekturze epoki historyzmu*, [w:] *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Łódź, listopad 2002*, red. M. Wróblewska Markiewicz, Łódź 2003, s. 361–177.
- Stefański K., *Kaplica grobowa Karola Scheiblera. Arcydzieło architektury neogotyckiej*, Łódź 2006.
- Stefański K., *Kaplica grobowa Karola Scheiblera na Starym Cmentarzu Ewangelicko-Augsburskim w Łodzi i dzieło jej ratowania*, Łódź 2015.
- Stefański K., *Łódź około roku 1900 – między Berlinem a Wiedniem*, [w:] *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1997, s. 101–110.
- Stefański K., *Problemy renowacji XIX-wiecznej architektury sakralnej na przykładzie zabytków łódzkich*, [w:] *Dzieło sztuki a konserwacja. Materiały LII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS, Kraków 20–22 XI 2003*, red. D. Nowacki, J. Żmudziński, Kraków 2004, s. 251–273.
- Stefański K., *Stary Cmentarz Ewangelicko-Augsburski w Łodzi*, Łódź 1992.
- Stefański K., *Udział rodów fabrykanckich w kształtowaniu architektonicznego oblicza Łodzi*, [w:] *Mecenat artystyczny a oblicze miasta. Materiały LVI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków 8–10 XI 2007*, red. D. Nowacki, Kraków 2008, s. 215–234.

Sztuka w Łodzi (4). Geyer, Scheibler i inni... Kunst in Lodz (4). Geyer, Scheibler und die anderen... Materiały seminarium naukowego „Wpływ narodów obszaru języka niemieckiego na rozwój sztuki w Łodzi” zorganizowanego przez Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniu 25 października 2005 roku, red. M. Wróblewska Markiewicz, A. Lorenc-Karczevska, Łódź 2007.

SUMMARY

Cultural heritage protection through example as the Evangelical-Augsburg part of the Old Cemetery on Ogrodowa Street in Lodz

An issue of the cultural heritage protection is at the moment the most current question, as in Poland, as in whole Europe. The city of Łódź is a distinctive case – at the turn of the 19th and 20th century it was the largest centre of textile industry in Central Europe and at the same time called „melting pot”, pulling together thousands of newcomers from all over the world, people of different nationalities and religion. For this reason currently perpetuated cultural heritage of the city of Łódź is characterized by wealth and variety. The most valuable examples of this heritage include the Old Cemetery on Ogrodowa Street, consisting of three components: Evangelical-Augsburg, orthodox and Roman Catholic. The Evangelical-Augsburg part, where representatives of the most important industrial families were buried, is particularly interesting. Scheibler’s family (the mightiest manufacturers in former Łódź) mortuary chapel towers over a cemetery. For a dozen or so years it has been taken action of renovation of destroyed monuments at all of the three parts of the Old Cemetery – to date, 170 objects have been renovated. The particular important task is to restore Scheibler’s mortuary chapel, which is the most precious monument of the Neo-Gothic style over the Polish lands.

tłum. Julia Niewiarowska-Kulesza

JULIA SOWIŃSKA-HEIM
Katedra Historii Sztuki
Uniwersytetu Łódzkiego

SZTUKA AWANGARDOWA W XIX-WIECZNEJ FABRYCE

W dniu 13 kwietnia 1930 r. odbyła się uroczysta inauguracja pierwszej wystawy stałej nowo powołanego Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów. Wydarzenie to stanowi niejako początek i pierwszy etap w rozwoju Muzeum Sztuki w Łodzi¹. Zbiory konstytuującej się wówczas placówki muzealnej, których trzon stanowiła kolekcja podarowana Łodzi w 1928 r. przez Kazimierza Bartoszewicza², prezentowana była w wygospodarowanych na ten cel salach mieszczących się na pierwszym piętrze dawnego ratusza miejskiego na pl. Wolności 1. To właśnie tutaj po raz pierwszy w 1931 r. zaprezentowana została łódzkiej publiczności międzynarodowa kolekcja sztuki nowoczesnej, stworzona i przekazana w depozyt do muzeum przez artystów z grupy a.r.³

Dzięki sprzyjającemu sztuce nowoczesnej Przecławowi Smolikowi, pełniącemu wówczas funkcję ławnika w Wydziale Oświaty i Kultury Magistratu

¹ J. Ojrzyński, *Geneza i pierwsze lata muzeum*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Historia i wystawy*, red. U. Czartoryska, Łódź 1998, s. 8. Kolekcja sztuki nowoczesnej podarowana przez grupę a.r., choć określała charakter i profil łódzkiego muzeum, nie została na tej pierwszej wystawie zaprezentowana.

² W kolekcji znajdowały się zarówno dzieła sztuki, jak i zbiór starodruków, polskich dziełnastowiecznych czasopism oraz archiwum mieszczące różnego rodzaju dokumenty.

³ Starania o pozyskanie zarówno od polskich, jak i zagranicznych artystów awangardowych dzieł sztuki prowadził Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski, a także Jan Brzękowski. Obrazy były przekazywane partiami w 1931 i 1932 r. P. Kurc-Maj, *Jakie muzeum? – uwagi na temat historii Muzeum Sztuki w Łodzi do 1950 roku*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, red. A. Jach i in., Łódź 2015, s. 124–175; J. Ojrzyński, *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej. Kalendarium 1931–1991*, [w:] *Kolekcja sztuki XX wieku Muzeum Sztuki w Łodzi*, red. U. Czartoryska, Warszawa 1991, s. 9.

miasta Łodzi i zaangażowanemu w tworzenie łódzkiego muzeum, dzieła należące do nurtów awangardowych od razu trafiły do sal wystawowych. W latach trzydziestych łódzkie muzeum było jedyną nie tylko w Polsce, lecz również w Europie placówką muzealną prezentującą w ramach stałej ekspozycji prace najważniejszych artystów awangardowych tego okresu⁴. Jednak w czasie nienajlepszej koniunktury ekonomicznej, a także przy ambiwalentnym, niekiedy wręcz nieprzychylnym nastawieniu do nowoczesnych prądów w sztuce⁵, nie mogło być mowy o planach wzniesienia gmachu specjalnie zaprojektowanego na cele muzealne, który umożliwiłby należyłą ekspozycję cennej kolekcji. W pierwszych latach funkcjonowania muzeum do prezentacji zbiorów dzieł sztuki przeznaczonych zostało zaledwie siedem sal na pierwszym piętrze dawnego ratusza, częściowo nadal zajmowanego przez urzędników. Pokazywano w nich zarówno prace awangardy artystycznej, jak i kolekcję grafik oraz malarstwo polskie XIX i XX w.⁶



Ryc. 93. Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów, 1934

⁴ J. Ojrzyński, *Geneza i pierwsze lata muzeum...*, s. 11.

⁵ M. Minich, *Szalona galeria*, Łódź 1963, s. 243–244. Wiele emocji wywołała również decyzja o przyznaniu W. Strzemińskiemu w 1932 r. Nagrody Miasta Łodzi. I. Luba, *Paradoks sztuki narodowej i modernizmu. Władysław Strzemiński laureatem nagrody artystycznej miasta Łodzi w roku 1932*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2012, nr 3–4, s. 707–730; Z. Karnicka, *Kalendarium życia i twórczości*, [w:] Władysław Strzemiński. *W setną rocznicę urodzin 1893–1952* [katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi], Łódź 1993, s. 76–77.

⁶ Archiwum Państwowe w Łodzi (dalej APŁ), Akta Miasta Łodzi (dalej AMŁ), Wydział Oświaty i Kultury, sygn. 17091, Komunikat do Komitetu redakcyjnego Przewodnika po Polsce z dnia 16 września 1932 r.

W krótkim okresie dzielącym powstanie muzeum od wybuchu drugiej wojny światowej zbiory były systematycznie poszerzane i wzbogacane nowymi nabytkami⁷, szczególnie od momentu, gdy w 1935 r. w drodze konkursu kierownictwo muzeum powierzone zostało Marianowi Minichowi. Z jego osobą wiąże się ukonstytuowanie charakteru muzeum oraz określenie kierunku jego działalności i profilu na kolejne dziesięciolecia. Minich, jak podkreśla prof. Wanda Nowakowska, stworzył „galerię z prawdziwego zdarzenia”, bowiem z

właściwą sobie przenikliwością od razu dostrzegł możliwości rozwoju przyszłego Muzeum w pełnym wykorzystaniu znakomitej kolekcji międzynarodowej sztuki modernistycznej⁸.

Jednak po dokonaniu przez nowego dyrektora muzeum reorganizacji⁹ i remontu powierzchni wystawiennicza nie uległa znaczącemu poszerzeniu¹⁰.

Po dramatycznym okresie wojennym Łódzkie Muzeum wznowiło swoją działalność już w lutym 1945 r., a jego kierownictwo ponownie objął M. Minich¹¹. Przede wszystkim stanęło przed nim niezwykle trudne zadanie dokonania rewindykacji części skradzionych lub zaginionych dzieł, a także organizacja, w zasadzie od podstaw, pracy Muzeum. Ważnym wyzwaniem było również pozyskanie nowej siedziby. Tymczasowe miejsce, w którym przechowywano dzieła ocalałe z czasów wojny znajdowało się na pl. Wolności 14, gdzie umieszczone zostały jeszcze przez Niemców¹². W liście skierowanym do ówczesnego prezydenta miasta Łodzi, M. Minich przekonywał, że po analizie sytuacji

tylko tzw. „Pałac Poznańskich” [podkreślenie w oryginale – J. S.-H.], znajdujący się u wylotu ulicy Gdańskiej i Śródmiejskiej [dzisiejszej ul. Więckowskiego – J. S.-H.], nadaje się dla Muzeum Sztuki¹³.

⁷ O historii Muzeum Sztuki w Łodzi w latach czterdziestych XX w. zob. P. Kurc-Maj, *Jakie muzeum?...*, s. 124–175.

⁸ W. Nowakowska, *Wspomnienie o Marianie Minichu*, „Odgłosy” 1966, nr 27, s. 7.

⁹ Minich zdecydował o nadaniu placówce charakteru muzeum sztuki. Zbiory obejmujące bibliotekę i archiwum przekazane zostały do Miejskiej Biblioteki Publicznej w Łodzi oraz archiwum na pl. Wolności (poza pozycjami dotyczącymi sztuki). Dyrektor w budowaniu kolekcji położył nacisk przede wszystkim na znaczenie dzieł artystów awangardowych.

¹⁰ Na jej użytek udostępnionych zostało kilka dodatkowych sal na pierwszym piętrze dawnego ratusza. W sumie na cele ekspozycyjne przeznaczonych zostało 11 sal (APŁ, Akta Muzeum Sztuki w Łodzi (dalej AMSwŁ), sygn. 320, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1953 (dalej *Muzeum Sztuki w Łodzi*, 1953).

¹¹ APŁ, AMSwŁ, sygn. 10, Memoriał do Wydziału Kultury i Sztuki Zarządu Miejskiego w Łodzi, 11.01.1946 r.

¹² *Muzeum Sztuki w Łodzi*, 1953; M. Minich, *Szalona galeria...*, s. 285, 287.

¹³ M. Minich, *Pismo do Prezydenta Miasta Łodzi z dnia 25 czerwca 1945 r.*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia...*, Łódź 2015, b.p.

Jako argumenty za tą lokalizacją wymieniał m.in. korzystne usytuowanie budynku w centrum miasta, dużą liczbę pokoi, korzystne oświetlenie naturalne, a nawet właściwy koloryt ścian, które to cechy miały razem dać gwarancję, iż

cenne eksponaty mogą w „Pałacu Poznańskich” znaleźć pomieszczenie racjonalne, swobodne i efektowne – słowem mogą w zupełności odpowiadać nowoczesnym wymogom muzeograficznym¹⁴.

Minich wysuwał również ciekawe argumenty, wskazując korzyści „propagandowo-reprezentacyjne”. Przekonywał on władze miasta, że jest to jeden z niewielu, jeśli nie jedyny łódzki gmach, który zapewni odpowiednią oprawę dla przyjmowania delegacji zagranicznych, co więcej „tzw. Pałac Poznańskich” przekazany na siedzibę muzeum będzie stanowił

jeden z trwałych pomników (...) demokratycznej działalności [podkreślenie w oryginale – J. S.-H.] Zarządu Miejskiego w Łodzi¹⁵.

Jak wspomina M. Minich w *Szalonej galerii*, staranie o pozyskanie dla Muzeum odrębnego, samodzielnego budynku nie było sprawą łatwą¹⁶. Po długich negocjacjach, dzięki przychylnemu nastawieniu ówczesnego prezydenta miasta, Muzeum w 1946 r. jednak otrzymało do dyspozycji dawny pałac Poznańskich. Wówczas rozegrała się malowniczo opisywana przez M. Minicha „wojna” o budynek z zamieszkującymi go profesorami Wydziału Lekarskiego Uniwersytetu Łódzkiego¹⁷.

Uroczysty wernisaż pierwszej powojennej wystawy Miejskiego Muzeum Sztuki w Łodzi¹⁸, jak wówczas nazywała się placówka, odbył się 13 czerwca 1948 r.¹⁹, już w nowej siedzibie, w neorenesansowym pałacu syna Izraela K. Poznańskiego, Maurycego, wzniesionym ok. 1900–1902 r.²⁰ według projektu architekta Adolfa Zeligsona. Projekt adaptacji budynku na cele

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ M. Minich, *Szalona galeria...*, s. 291.

¹⁷ *Ibidem*, s. 292–294; Rektor T. Kotarbiński do Mariana Minicha, pismo z dnia 22 września 1945 r., [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia...*, b.p.

¹⁸ W 1948 r. łódzkiemu muzeum nadano nazwę Miejskie Muzeum Sztuki w Łodzi. Stosowane do dzisiaj określenie Muzeum Sztuki w Łodzi wprowadzone zostało natomiast w 1950 r. APŁ, AMSŁ, sygn. 1, *Statut organizacyjny Miejskiego Muzeum Sztuki w Łodzi*, 6.02.1948 r.; M. Minich, *Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] *Rocznik Muzeum Sztuki w Łodzi 1930–1962*, red. M. Minich, M. Rubczyńska, J. Ładnowska, Łódź 1965, s. 24.

¹⁹ *Muzeum Sztuki w Łodzi*, 1953, s. 7–8.

²⁰ K. Stefański, *Atlas architektury dawnej Łodzi*, Łódź 2008, s. 138–139.

muzealne i dostosowania bogatych wnętrz mieszkalnych do wymogów ekspozycyjnych wykonał konserwator Jan Marksens²¹.



Ryc. 94. Muzeum Sztuki w Łodzi w dawnym pałacu Maurycego Poznańskiego

Prezentowane publiczności w 40 salach dzieła, pochodzące z różnych okresów poczynając od gotyku po wiek XX, zgodnie z koncepcją wystawienniczą M. Minicha miały utworzyć „wyrazisty organizm o jasnej projekcji rozwojowej”²², tak by zilustrować istnienie celowego progresu w sposobach widzenia oraz myślenia artystycznego²³. O wadze, jaką dyrektor przywiązywał do kolekcji prezentującej międzynarodową sztukę nowoczesną, świadczyć może fakt, iż jej ekspozycję opracował osobiście²⁴. Reguła rządząca wystawą oparta została na porządku stylistycznym, podczas gdy działy prezentujące sztukę wcześniejszą podporządkowane zostały układowi historyczno-chronologicznemu²⁵. Zgodnie przyjętą koncepcją wystawienniczą

²¹ M. Minich, *Szalona galeria...*, s. 295.

²² *Ibidem*, s. 79. Szerzej: P. Kurc-Maj, J. Sowińska-Heim, *Awangardowa kolekcja w czasach socrealizmu. Polityka programowa Muzeum Sztuki w Łodzi w latach 50. XX wieku*, [w:] *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2016 [w druku].

²³ J. Ładnowska, *Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Warszawa–Wrocław–Kraków 1992, s. 321.

²⁴ Dyrektor inspirował się koncepcją rozwoju sztuki Heinricha Wölfflina.

²⁵ M. Minich, *Szalona galeria...*, s. 80, 151, 153.

ukazanie linii rozwojowych takich elementów dzieła sztuki jak forma czy plama barwna miało porządkować chaos wynikający z mnogości działań artystycznych, a tym samym ułatwiać percepcję trudnej w odbiorze sztuki nowoczesnej²⁶. Centrum ekspozycji muzealnej stanowiły uratowane z wojennej pożogi dzieła należące do przekazanej w okresie międzywojennym przez grupę a.r. Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej²⁷. Istotne miejsce w strukturze wystawy stałej stanowiła Sala Neoplastyczna, którą W. Strzeмиński zaprojektował na zlecenie dyrektora M. Minicha w 1947 r.²⁸ Rok później sala ta udostępniona została publiczności.

Systematycznie powiększające się zbiory muzealne, a także powstające nowe działy oraz stale wzbogacana oferta kulturalna, sprawiły, że dawny pałac Maurycego Poznańskiego nie pełnił należycie swojej funkcji jako gmach zaadaptowany na potrzeby Muzeum. Już w drugiej połowie lat pięćdziesiątych M. Minich podkreślał konieczność rozwiązania „dramatu lokalowego Muzeum Sztuki”²⁹. Jednocześnie postulował potrzebę budowy nowoczesnego gmachu, zaprojektowanego od podstaw z myślą o muzeum³⁰. Jednak dopiero następcy M. Minicha, Ryszardowi Stanisławskiemu, który stanowisko dyrektora Muzeum objął w 1966 r.³¹, po latach starań i przekonywania ówczesnej władzy udało się doprowadzić w 1973 r. do rozpisania ogólnopolskiego konkursu na koncepcyjny projekt architektoniczny gmachu Muzeum Sztuki Łodzi³². Argumentem przemawiającym za koniecznością zmiany siedziby muzeum były przede wszystkim bardzo złe warunki zarówno wystawiennicze, jak i magazynowe w ciasnych pomieszczeniach dawnego pałacu Poznańskich oraz przydzielonej Muzeum sąsiedniej oficynie

²⁶ M. Minich rozwija tę koncepcję w napisanym później artykule, który stał się również podstawą do stworzenia ekspozycji na 30-lecie istnienia Muzeum Sztuki. Zob. idem, *O nową organizację muzeów sztuki*, [w:] *Sztuka współczesna II. Studia i szkice*, red. J. Dutkiewicz, Kraków 1966.

²⁷ Wojnę przetrwały 82 osiemdziesiąt dwie prace z przedwojennej kolekcji. Zob. J. Ładnowska, *Muzeum Sztuki w Łodzi...*, s. 321; J. Ojrzyński, *Historia Muzeum Sztuki w Łodzi...*, s. 10.

²⁸ Szczegółowy projekt urządzenia Sali Neoplastycznej W. Strzeмиński opracował z datą 17.03.1947, zob. APŁ, AMSŁ, sygn. 25, Księga inwentarzowa. Rok 1945–1947, s. 50.

²⁹ W.S., *Cichy dramat Muzeum Sztuki...*, „Głos Robotniczy”, 19.08.1957.

³⁰ J. Ojrzyński, *Geneza i pierwsze lata muzeum...*, s. 22.

³¹ M. Minich zmarł w 1965 r.

³² Więcej na temat projektu: J. Sowińska-Heim, *Regionalne ambicje a rzeczywistość centralnego planowania. Trudna historia budowy nowego gmachu Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] *Centrum, prowincja, peryferia – wzajemne relacje w dziejach sztuki*, red. P. Gryglewski, K. Stefański, R. Wróbel, Łódź 2013, s. 209–228. Pertraktacje z władzą trwały już od końca lat sześćdziesiątych. Początkowo planowano zorganizowanie konkursu międzynarodowego. W dniu 30.09.1969 r. złożone zostały wstępne założenia budowy nowego gmachu do Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miasta Łodzi. Rok później, a dokładnie 22.09.1970 r., zostały one zaaprobowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Por. Notatka z dnia 13.05.1969 roku (sporządzona odręcznie), Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi, Dział Dokumentacji Naukowej Zbiory Specjalne (dalej AMSŁ), teczka 1.

mieszkalnej przy ul. Gdańskiej³³. Poważne utrudnienia wynikały również z braku odpowiedniego zaplecza, co wymuszało np. wykorzystywanie jako sali kinowej i odczytowej dawnej bawialni Poznańskich.

Argumentem mobilizującym władze miasta do podjęcia decyzji o budowie były również obawy, że jeśli gmach muzealny nie powstanie, a w Warszawie dojdzie do realizacji pomysłu powołania Centralnego Muzeum Sztuki Współczesnej, to Łódź może utracić swoją cenną kolekcję sztuki awangardowej. Obok względów praktycznych istotne miejsce zajmował również aspekt symboliczny i prestiżowy, bowiem wybudowane w Łodzi muzeum miało stać się pierwszą tego rodzaju realizacją w powojennej Polsce. Inaugurację wystawy i otwarcie nowego gmachu Muzeum planowano na 1979 r.³⁴ Według założeń sformułowanych przez R. Stanisławskiego powstać miało nowoczesne, wielofunkcyjne³⁵ centrum sztuki, zaprojektowane pod względem koncepcyjnym i funkcjonalnym zgodnie z najnowszymi trendami światowego muzealnictwa³⁶. Jak konstatuje prof. Marta Leśniakowska, program

Stanisławskiego spożytkował wszystkie najnowsze idee i koncepcje obecne w ówczesnym światowym dyskursie artystycznym, w oczywisty sposób bliskie tym, jakie *expressis verbis* formułował Brian O'Doherty: muzeum-forum, otwarte, egalitarne, oparte na partycypacji aktywnego widza, eksperymentujące, permanentnie otwarte na dyskurs ze sztuką, budujący jej narrację³⁷.

³³ Niewielka powierzchnia wystawiennicza umożliwiała prezentację zaledwie 9 procent zbiorów.

³⁴ Ryszard Stanisławski do Obywatel Przewodniczący Prezydium Rady Narodowej m. Łodzi mgr Edward Kaźmierczak przez Wydział Kultury PRN m. Łodzi TA/221/372/71, 1.03.1971 r.

³⁵ *Sukces czy porażka? Dyskusja pokonkursowa*, „Architektura” 1974, nr 4, s. 160; Por. AMSŁ,teczka 1, R. Stanisławski, Założenia budowy gmachu Muzeum Sztuki w Łodzi (maszynopis, dalej jako R. Stanisławski, Założenia budowy), s. 5, 7; *ibidem*,teczka 4, sygn. K. 17, Memoriał nt: „Założeń budowy gmachu Muzeum Sztuki w Łodzi”, 1969 r.

³⁶ Por. m.in. wypowiedź dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi R. Stanisławskiego opublikowaną w artykule F. Dłużak, *Muzeum jakiego nie było*, „Kurier Polski” 1972, nr 56, s. 4. Powstać miał kompleks mieszczący zarówno sale ekspozycyjne, jak i czytelnię, bibliotekę, salę kinowo-odczytową, kawiarnię czy też salę zabaw dla dzieci.

³⁷ M. Leśniakowska, *Ramowanie sztuki, MS1 – projekt porzucony*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia...* s. 560. Urzeczywistnienie idei muzeum otwartego, w którym odbiorcy mają bliski kontakt ze sztuką, było zgodne z wizją prezentowaną przez dyrektora R. Stanisławskiego, jak również odpowiadało zleceniom Międzynarodowej Rady Muzealnej i UNESCO. Por. R. Stanisławski, Założenia budowy, s. 7, 10; Stowarzyszenie Architektów Polskich (dalej SARP), Zarząd Oddziału Łódzkiego, *Warunki konkursu realizacyjnego, otwartego, powszechnego Stowarzyszenia Architektów Polskich Nr 515 na architektoniczny projekt koncepcyjny wielofunkcyjnego obiektu Muzeum Sztuki w Łodzi* (dalej SARP, Warunki konkursu) Łódź, luty 1973, s. 3.

Prace nadesłane na konkurs nie odpowiadały jednak całkowicie wizji R. Stanisławskiego, który podsumowując, stwierdził:

Powiem szczerze, iż właściwie żaden z projektów konkursowych nie odpowiada w pełni temu wyimaginowanemu obrazowi nowoczesnego muzeum, jakie podświadomie sobie wytworzyłem. Nie muzealnego gmachu, ale funkcji, jakie on i jego otoczenie powinny spełniać³⁸.

Nadesłane projekty wywołały również burzliwe dyskusje i spory o kształt wizji architektonicznej nowoczesnego muzeum zarówno wśród jurorów, jak i biorących udział w konkursie architektów³⁹.

Jako lokalizację dla nowoczesnego muzeum wybrano park na Zdrowiu⁴⁰. Budowa nowej siedziby Muzeum Sztuki w Łodzi miała stać się bowiem częścią jednego ze sztandarowych projektów ówczesnej władzy łódzkiej, czyli Centralnego Parku Kultury i Wypoczynku w Łodzi. Ten największy łódzki park miał zostać przekształcony w atrakcyjne centrum „masowego wypoczynku i czynnej rekreacji” dla całej aglomeracji łódzkiej⁴¹. Do zadań wyznaczonych architektom w założeniach konkursowych należało również opracowanie ponad 5 ha terenu przylegającego do gmachu muzealnego. Architektura współgrać miała z otaczającym ją kontekstem przestrzennym, wpisując się w ideę *environmental art*⁴².

Budowana przez ówczesne władze miejskie wizja przedstawiała planowaną realizację nowoczesnej siedziby Muzeum Sztuki w Łodzi jako jedno z ważniejszych wydarzeń jubileuszowych obchodów 550-lecia nadania praw

³⁸ R. Stanisławski, *Funkcja współczesnego muzeum*, „Architektura” 1974, nr 4, s. 160.

³⁹ Pierwszą nagrodę otrzymał projekt warszawskiego architekta Jana Fiszera, który skierowany został do realizacji. Druga nagroda przypadła natomiast zespołowi z Gdańska w składzie: Andrzej Gabriel, Mirosław Hryniewicz, Andrzej Romanowski, Jerzy Tymiański. Czwarta nagroda równorzędna przyznana została łódzkim architektom Andrzejowi Raszewskiemu i Zbigniewowi Szydłowskiemu, przy współpracy Wojciecha Bilskiego, oraz architektom warszawskim Andrzejowi Gniazdowskiemu i J. Polichowskiemu, wraz z Bogdanem Madejowskim (konsultacje), Włodzimierzem Brzozowskim (konstrukcja), Eugeniuszem Bąkowskim i Janem Pilichowskim (makieta); AMSŁ, teczka A, Andrzej Owczarek, *Oficjalne wyniki konkursu SARP Nr 515*, s. 1.

⁴⁰ Informacja ta stanowiła podstawę do opracowania planu realizacyjnego, a w konsekwencji ustalenia szczegółowej lokalizacji. Zob. AMSŁ, teczka 1, Główny Architekt m. Łodzi Kierownik Wydziału Budownictwa, Urbanistyki i Architektury Prezydium Rady Narodowej m. Łodzi mgr inż. arch. Jerzy Sadowski, Pismo z dnia 10.05.1972 r.

⁴¹ Por. J. Sadowski, *Kształt programu*, [w:] idem, *Na Zdrowie po zdrowie*, „Głos Robotniczy” 1972, nr 66, s. 3. Planowano utworzenie m.in. również wesołego miasteczka, toru gokartowego, ośrodka sportowego, teatru letniego, terenu wystaw i widowisk plenerowych (w tym kin letnich i cyrku), a także kompleksu basenów przy al. Unii Lubelskiej (w tym jeden z „falą”). Nie zabrakło nawet motelu. W projekcie zakładano również budowę obserwatorium astronomicznego. Zob. J. Sowińska-Heim, *op. cit.*

⁴² M. Leśniakowska, *Ramowanie sztuki...*, s. 558; Por. SARP, Warunki konkursu, s. 12.

miejskich Łodzi oraz 150-lecia Łodzi przemysłowej⁴³ i miała być wyrazem „zainteresowania władz robotniczego miasta problemami kultury”⁴⁴. Stanowiła więc część krzewionej wówczas propagandy sukcesu, w której idea budowy muzeum potraktowana została instrumentalnie⁴⁵. Jednak sytuacja gospodarcza w kraju i podjęte na szczeblu centralnym przez Prezydium Rządu decyzje dotyczące ograniczenia inwestycji budowlanych sprawiły, że prace projektowe związane z nowym gmachem Muzeum uznano za działania przynoszące „straty ekonomiczne”⁴⁶ i w związku z tym w 1976 r. zdecydowano o ich definitywnym wstrzymaniu⁴⁷.

Trudną sytuację lokalową Muzeum Sztuki w Łodzi miało poprawić oddanie do dyspozycji placówki w 1976 r.⁴⁸ willi Edwarda Herbsta przy ul. Przędzalnianej 72. Prace konserwatorskie zmierzające do przywrócenia dawnej świetności zdewastowanym wnętrzom trwały kilkanaście lat i oddział Muzeum w Rezydencji Księży Młyn otwarty został dopiero w 1990 r., kiedy R. Stanisławski kończył sprawowanie funkcji dyrektora. Jak podaje Jacek Ojrzyński, w międzyczasie pojawiła się również próba zaadaptowania na cele Muzeum Sztuki tzw. Domu Buta na rogu ul. Piotrkowskiej i Tuwima, który wraz z dawnym kinem Gdynia miał posłużyć jako przestrzeń przeznaczona na cele wystawienniczo-popularyzatorskie (m.in. sale wystawowe i czytelnię). Muzeum nie dysponowało jednak wystarczającymi środkami na przeprowadzenie koniecznego remontu i po czasie władze miasta zdecydowały o przeznaczeniu budynku na cele handlowe⁴⁹.

Prowadząc z władzami miasta nieustające pertraktacje dotyczące rozwiązania niezwykle trudnych warunków lokalowych Muzeum Sztuki w Łodzi, R. Stanisławski zasugerował jako pewne doraźne złagodzenie problemu zaadaptowanie na cele wystawiennicze jednego z budynków pofabrycznych lub magazynowych znajdujących się w niewielkiej odległości od aktualnej siedziby, czyli dawnego pałacu M. Poznańskiego. Wówczas, w 1976 r.,

⁴³ AMSŁ, teczką 5, SARP, Oddział w Łodzi, Informacja o ogólnopolskim, realizacyjnym, otwartym i powszechnym konkursie architektonicznym na koncepcyjny projekt wielofunkcyjnego gmachu Muzeum Sztuki w Łodzi.

⁴⁴ AMSŁ, teczką 1, V-ce Prezes Stowarzyszenia Architektów Polskich S.A.R.P. Oddział w Łodzi Zdzisław Lipski do Dyrektora Łódzkiego Zjednoczenia Budownictwa z dnia 8.06.1972 r.

⁴⁵ M. Leśniakowska, *Ramowanie sztuki...*, s. 567.

⁴⁶ AMSŁ, teczką 2, sygn. PL.Va-200-4/76, Bolesław Pietrzykowski Wiceprezydent Miasta Łodzi do Dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi, 31.03.1976 r.

⁴⁷ AMSŁ, teczką 1, sygn. A/012/1453/70, Urząd Rady Ministrów RM 121-184/70, Decyzja Nr 46/70 Prezydium Rządu z dnia 27.04.1970 r. Odpis, wpł. 12.08.1970 r.; *ibidem*, teczką 2, Protokół z posiedzenia dotyczącego przerwania projektu koncepcyjnego Muzeum Sztuki w Parku Kultury i Wypoczynku na Zdrowiu w m. Łodzi (studium programowo-przestrzenne) z dnia 20.02.1976 r.

⁴⁸ J. Ojrzyński podaje datę 1973 r. (idem, *op. cit.*, s. 25, 26).

⁴⁹ *Ibidem*, s. 26.

dyrektor uważał jednak, że byłoby to jedynie niezbyt dogodne wyjście awaryjne, które traktować należało jako przejściowe, za niekorzystne uznając m.in. rozdzielenie pomiędzy kilka siedzib zbiorów muzealnych⁵⁰.

Kontrowersyjna wówczas propozycja zaadaptowania na cele muzealne budynku pofabrycznego zrealizowana została po ponad 30 latach, jednak już w zupełnie innym kontekście społecznym, gospodarczym i architektonicznym. W 2008 r. otwarte zostały dla publiczności nowe, rozległe powierzchnie wystawiennicze w zmodernizowanych i przystosowanych do potrzeb współczesnego muzealnictwa wieloprzestrzennych, pofabrycznych halach. Muzeum Sztuki w Łodzi po latach starań i walki o nową siedzibę znalazło swoje miejsce na terenie kompleksu „masowego wypoczynku i czynnej rekreacji”⁵¹, jednak już na miarę i potrzeby XXI w. Po upadku w latach dziewięćdziesiątych XX łódzkiego przemysłu jeden z najważniejszych symboli dawnej Łodzi, jakim jest wpisany do rejestru zabytków dziewiętnastowieczny zespół zakładów I.K. Poznańskiego, przekształcony został w olbrzymie centrum handlowo-rozrywkowe Manufaktura. Dyrekcja Muzeum przyjęła propozycję zaadaptowania na cele muzealne zabytkowej tkalni wysokiej z 1895–1896 r., należącej do dawnego zespołu zakładów I.K. Poznańskiego, a obecnie stanowiącej część Manufaktury.

Projekt adaptacyjny i modernizacyjny wykonany przez Pracownię Architektoniczną Ferdzynowie w umiejętny sposób połączył w spójną całość współczesne ingerencje i naniesienia z zabytkową tkanką architektoniczną. W tym swoistym dialogu we wnętrzach budynku do głosu silniej dochodzi nowoczesność, na zewnątrz oddając prymat XIX-wiecznej tradycji. W bryle budynku wizualnie dominuje tak charakterystyczna dla łódzkiej architektury fabrycznej czerwona cegła i artykulacja ścian wyznaczana przez gęsto podzielone szprosami otwory okienne. Elewacje poddane zostały pracom zarówno konserwatorskim, jak i restauratorskim, których głównym celem było przywrócenie oryginalnego wyglądu budynku⁵². Współczesność zaakcentowana została w sposób jednoznaczny, jednocześnie jednak nienarzucający zbyt silnie swojej obecności. Ma raczej intrygować i zachęcać do wejścia do środka niż wykrzyzczyć swoją obecność. Oprócz prostej i łatwej do rozpoznania identyfikacji ms² integralną częścią zewnętrznego estetyki budynku

⁵⁰ AMSŁ, teczka 2, sygn. A/221/492/76, Dyrektor Ryszard Stanisławski do Prezydenta Miasta Łodzi, z dnia 16.03.1976, s. 2. J. Ojrzyński sugeruje, że w pewnym momencie była nawet mowa o konkretnym obiekcie przy ul. PKWN, w którym w 1981 r. odbyła się słynna *Konstrukcja w Procesie* Zob. idem, *op. cit.*, s. 27.

⁵¹ Por. J. Sadowski, *Na Zdrowie po zdrowie...*, s. 3. Por. m.in. AMSŁ, teczka 6, Projekt koncepcyjny zagospodarowania przestrz. centr. Parku Kultury i Wypoczynku w Łodzi z dnia 12.05.72; „Zdrowie” – łódzka baza wypoczynku, „Trybuna Ludu” 1972, nr 156, s. 3.

⁵² Muzeum Sztuki w Łodzi. Budynek ms². Łódź ul. Ogrodowa 17. Dokumentacja powykonawcza prac konserwatorskich przeprowadzonych na przełomie 2007 i 2008 roku, s. 7.

stanowią dwa dzieła sztuki⁵³. Mirosław Bałka zaprojektował widoczny w oknach drugiego piętra neonowy napis „muzeum sztuki ms²”, do stworzenia którego wykorzystany został krój pisma zaprojektowany w 1930 r. przez W. Strzemińskiego⁵⁴. Praca ta stanowi więc zarówno swoiste „zaznaczenie obecności” Muzeum Sztuki w Łodzi w nowej przestrzeni, jak również pokazanie jego działań nakierowanych na nawiązanie twórczego dyskursu z przeszłością muzeum i jego kolekcją. Drugim dziełem jest konceptualna praca Jarosława Kozłowskiego – widoczne od strony głównej przestrzeni handlowej, alternatywne wejście do muzeum.



Ryc. 95. Siedziba ms² w dawnej tkalni należącej do XIX-wiecznego zespołu fabrycznego Izraela Poznańskiego, obecnie część centrum handlowo-rekreacyjnego Manufaktura

Między historią miejsca a jej współczesnym wykorzystaniem i reinterpretacją nastąpiła swoista symbioza. Więcej kontrowersji i emocji budzi natomiast mariaż sztuki i handlu. O ile dla centrum handlowo-usługowo-rozrywkowego, jakim jest „Manufaktura” współistnienie przestrzeni komercyjnej i słynnego muzeum posiadającego pierwszą w Polsce kolekcję sztuki nowoczesnej ma przynieść wizerunkowe korzyści i stanowić

⁵³ Skrót ms², choć budzi różne skojarzenia, oznacza przede wszystkim drugi oddział Muzeum Sztuki w Łodzi.

⁵⁴ Alfabet opublikowany został w *Komunikat grupy „a.r.”*, 1932, nr 2.

nobilitację przestrzeni, a jednocześnie potwierdzić jej rolę jako skupiającego najważniejsze funkcje centrum w Łodzi, o tyle dla Muzeum stanowi ono mentalnie, bo przecież nie fizycznie, kłopotliwe sąsiedztwo⁵⁵.

O napięciu wynikającym z kontekstu przestrzennego, w jakim znalazło się ms², często powraca w swoich wypowiedziach aktualny dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi Jarosław Suchan. Zauważając niekorzystne aspekty lokalizacji, mogącej dla niektórych stanowić wręcz rodzaj profanacji⁵⁶, podkreśla on jednocześnie, że oferta formułowana przez Muzeum nie może być traktowana jako przedmiot konsumpcji⁵⁷. Zachowując swoją odrębność, Muzeum poszukuje form dialogu z otaczającą go rzeczywistością. W ms² podejmowane są przedsięwzięcia, których podstawę stanowi nawiązywanie relacji ze społecznym otoczeniem nowej siedziby. Do projektów takich należały akcje społeczno-artystyczne, jak prowadzony w ramach „ms3 Re:akcja” cykl „Sąsiedzi”, „Ekologie Miejskie” czy też „Galeria Dżinsów”. Ich głównym celem było przede wszystkim zaktywizowanie lokalnej społeczności i wprowadzenie jej w przestrzeń działań artystycznych. Charakterystyczny jest jednak fakt, że większość z nich skierowana jest do sąsiadujących z terenami Manufaktury mieszkańców „trudnych obszarów” i enklaw biedy, a nie bywalców centrum handlowego. Jedną z nielicznych akcji artystycznych skierowanych wprost do osób spędzających czas na zakupach w Manufakturze był „Krok po kroku” Roberta Rumasa, zrealizowany w dniu otwarcia ms². Dokonane przez artystę „oprowadzanie” po przestrzeniach sklepowych przy akompaniamencie piosenki *Życie przepływa, życie ucieka* miało silnie krytyczny wydźwięk.

Adaptacja XIX-wiecznej tkalni na budynek Muzeum Sztuki w Łodzi – ms² zdobyła liczne nagrody. Między innymi otrzymała nagrodę w kategorii „Nowych realizacji budujących tożsamość miasta” w Konkursie Fundacji Ulicy Piotrkowskiej⁵⁸, a także Nagrodę II stopnia za modernizację i adaptację

⁵⁵ Konfrontacja przestrzeni komercyjnej i przestrzeni sztuki jest zresztą zabiegiem chętnie współcześnie stosowanym. Na oficjalnej stronie internetowej Manufaktury obecność muzeów wymieniona jest jako pierwsza, choć procentowo zajmują one niewielką powierzchnię. O napięciu wynikającym z kontekstu przestrzennego m.in. J. Jedliński, *Przemieszczenia. Uwagi wokół rozbudowy Muzeum Sztuki w Łodzi*, „Muzealnictwo” 2009, t. 50, s. 98.

⁵⁶ MS² – przestrzeń nieneutralna, układ maksymalnie otwarty. Z Jarosławem Suchanem, dyrektorem Muzeum Sztuki rozmawia Marta Skłodowska, „Obieg” 2008, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/5021> (dostęp: 12.01.2016).

⁵⁷ Sebastian Łupak, *Łódź Fabryczna, Łódź Neoplastyczna*, „Newsweek.pl Kultura” 2013, <http://kultura.newsweek.pl/lodz-fabryczna--lodz-neoplastyczna,104085,1,1.html> (dostęp: 12.01.2016).

⁵⁸ M. Janiak, *Zaczynamy: Najlepsze Wnętrze Roku 2008*, „Dziennik Zachodni”, 2009, <http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/88890,zaczynamy-najlepsze-wnetrze-roku-2008,id,t.html> (dostęp: 10.01.2016).

w konkursie „Budowa Roku 2008”⁵⁹. Jednak przeznaczenie na cele muzealne, czy szerzej kulturalne, obiektów postindustrialnych współcześnie nie stanowi już *novum*. Przywołać można chociażby najśłynniejszy przykład – Tate Modern w Londynie projektu Jacques’a Herzoga i Pierre’a de Meurona, ale również wiele innych, jak Alf Lencher Museum w Ingolstadt projektu Fischer Architects czy MoMa QNS w Nowym Jorku. Gdyby natomiast do realizacji tego pomysłu doszło w latach siedemdziesiątych, gdy propozycję taką wysunął dyrektor Ryszard Stanisławski, wówczas Łódź miałaby szansę znaleźć się w światowej czołówce.

W 1971 r. R. Stanisławski apelował do władz miasta:

Najpoważniejsza w Polsce kolekcja sztuki nowoczesnej – poszerzana z każdym rokiem, wzbogacana nowymi nabytkami – oczekuje nie tylko miejsca umożliwiającego jej pełną prezentację, lecz stworzenia nowoczesnych warunków wszechstronnego promieniowania i rozwoju⁶⁰.

Podkreślił on również prestiżowe, wręcz kolosalne propagandowe i polityczne znaczenie, jakie dla Łodzi ma istnienie w tym mieście muzeum posiadającego „jedyną galerię sztuki nowoczesnej w Polsce, zaliczaną, ze względu na jej prekursorski charakter, do niewielu tego typu instytucji w Europie”⁶¹.

Musiło minąć niemal pół wieku, aby możliwe było otwarcie nowej siedziby Muzeum Sztuki w Łodzi. Nie jest to jednak, tak jak marzył o tym początkowo M. Minich, a następnie R. Stanisławski, nowoczesny gmach od podstaw wybudowany na potrzeby współczesnego muzeum. Nie powstała również przestrzeń, w której znalazłyby miejsce zróżnicowane zbiory Muzeum Sztuki w Łodzi. Placówka posiada obecnie aż trzy zaadaptowane do celów muzealnych siedziby. W pałacu Herbsta prezentowana jest sztuka dawna, odrębność i niemal autonomiczny charakter tego oddziału wyraźnie podkreślona została już chociażby przez wprowadzenie odrębnej identyfikacji graficznej⁶². Zasadnicza przestrzeń wystawiennicza, w której prezentowana jest sztuka nowoczesna i współczesna, znajduje się od 2008 r. w ms². Natomiast niegdyś główna siedziba Muzeum w dawnym pałacu M. Poznańskiego przy

⁵⁹ ms2 – filia Muzeum Sztuki w Łodzi, „Inżynier Budownictwa” 2009, http://www.inzynier-budownictwa.pl/biznes,inwestycje,artykul,ms2_-_filia_muzeum_sztuki_w_lodzi,2943 (dostęp: 08.01.2016).

⁶⁰ AMSŁ,teczka 8, R. Stanisławski, [Wypowiedź], 40-lecie powstania w Łodzi Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej. Sesja Naukowa zorg. przez Muzeum Sztuki w Łodzi. Teatr Nowy w Łodzi, 22–23.05.1971 r. (dzień 2, cz. 1), nagranie, cyt. za: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia...*, b.p.

⁶¹ AMSŁ,teczka 1, sygn. M.Sz.I-0/2/69, Pismo dyrektora Ryszarda Stanisławskiego do Prezydium Rady Narodowej m. Łodzi Wydział Kultury, dot. postulatów rozwojowych i potrzeb Muzeum Sztuki z dnia 3.02.1969 r., załącznik 1, s. 1.

⁶² Od 2012 r.

ul. Więckowskiego – obecnie ms¹ – służy przede wszystkim jako przestrzeń do eksperymentalnych działań i prezentacji artystycznych. Tym samym nie została zrealizowana koncepcja R. Stanisławskiego, niejednokrotnie wskazującego na korzyści płynące ze współistnienia w jednym budynku muzealnym sztuki nowoczesnej i dzieł epok minionych oraz podkreślającego, że konfrontacja ta

uczy tolerancji, umiejętności „przełączania się” na coraz to inne rejestry, czyni wyobraźnię widza bardziej elastyczną i jednocześnie bardziej samodzielną⁶³.

Jak zaznaczał na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dyrektor R. Stanisławski, nowoczesny gmach Muzeum Sztuki w Łodzi mógł stać się „trwałym pomnikiem aspiracji kulturalnych miasta”⁶⁴. Miało się wówczas ziścić marzenie, że powstanie „Gmach nie mający sobie równych w Europie”⁶⁵, muzeum wyjątkowe⁶⁶, najnowocześniejsze w kraju⁶⁷.

We współczesnej oficjalnej nomenklaturze odnaleźć można stwierdzenia przekonujące, że adaptacja i modernizacja XIX-wiecznej tkalni na potrzeby Muzeum Sztuki w Łodzi służy „wzmocnieniu pozycji miasta jako głównego ośrodka kulturalnego w centrum Polski”⁶⁸. Trudno jednak zgodzić się z tezą, że dzięki temu przedsięwzięciu zmieniła się pozycja Muzeum i stało się ono

nie tylko, jak dotychczas, miejscem o najwartościowszych w kraju zbiorach sztuki XX w., ale także jednym z atrakcyjniejszych w Polsce muzeów sztuki⁶⁹.

Historia poszukiwania i zabiegania o odpowiednie miejsce do wyeksponowania kolekcji sztuki nowoczesnej, w swoim czasie unikatowej, jest jednak przede wszystkim historią o niewykorzystanym potencjale i straconych szansach.

Podczas odbywającej się w 1999 r. w *Art Centre Basel* wystawy „Museums for new millennium: Concepts, Projects, Buildings” zaprezentowano najważniejsze budowle muzealne ostatniego okresu (m.in. Museum of Modern Art w San Francisco projektu Maria Botty, Tate Modern w Londynie J. Herzoga i P. de Meurona, Jewish Museum w Berlin Daniela Libeskinda

⁶³ *Sukces czy porażka? Dyskusja pokonkursowa*, „Architektura” 1974, nr 4, s. 160.

⁶⁴ AMSŁ, teczk. 1, sygn. AS/065/2297/71, Dyrektor Muzeum Ryszard Stanisławski do Towarzystwa m. r. S. mgr Sergiusz Kłaczko Naczelny Redaktor „Głosu Robotniczego” w Łodzi, 27.07.1971 r.

⁶⁵ *Sztuka – krótko – kultura – krótko*, „Zwierciadło” 1973, nr 36, s. 15.

⁶⁶ H.P., *Jakie będziemy mieli Muzeum Sztuki*, „Głos Robotniczy” 1973, nr 180.

⁶⁷ u, *Laserowe dziwy w nowym gmachu Muzeum Sztuki Nowoczesnej*, „Express Wieczorny” 1973, nr 13, s. 3.

⁶⁸ Studium wykonalności dla Projektu: Modernizacja i adaptacja budynku pofabrycznego dla Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005, s. 5.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 57.

czy też Guggenheim Museum w Bilbao Franka O. Gehry). W przypadku większości z tych realizacji istotną rolę odgrywa sposób funkcjonowania budynku w szerszym kontekście miejskim, jak również jego znaczenia w ujęciu społecznym i ekonomicznym. Architektura budynku muzealnego stanowić może swoisty punkt orientacyjny i szczególnie znak w przestrzeni miasta. Niejednokrotnie tworzy również impuls do urbanistycznej i ekonomicznej odnowy i rozwoju miasta⁷⁰. W Łodzi funkcję tę przejęło niestety olbrzymie centrum handlowo-rozrywkowe Manufaktura.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA ARCHIWALNE

Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi

Dział Dokumentacji Naukowej, Zbiory Specjalne

Budowa nowego gmachu dla Muzeum Sztuki w Łodzi (Konkurs SARP nr 515) – korespondencja, materiały, ogólne, 1968–1972, teczką 1, sygn. K. 217.

Budowa nowego gmachu dla Muzeum Sztuki na Zdrowiu (Konkurs SARP nr 515) – korespondencja, materiały ogólne. 1973–1981, teczką 2, sygn. K. 201.

Memoriał nt: „Założeń budowy gmachu Muzeum Sztuki w Łodzi”, 1969 r., teczką 4, sygn. K. 17.

Opracowanie w sprawie warunków i przebiegu konkursu architektonicznego na budowę gmachu Muzeum Sztuki (umowa, wytyczne, preliminarz), 1972, teczką 5, sygn. K. 65, K. 30, K. 23, K. 53.

Dokumentacja techniczna związana z budową nowego gmachu Muzeum Sztuki na Zdrowiu, 1972, teczką 6, sygn. K. 22.

Nowa Siedziba Muzeum Sztuki w Łodzi (konkursy) 1973–, Teczką A.

Dokumentacja powykonawcza prac konserwatorskich przeprowadzonych na przełomie 2007 i 2008 roku, sygn. 78/19.

Studium wykonalności dla Projektu: Modernizacja i adaptacja budynku pofabrycznego dla Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005, sygn. 81/9.

Stanisławski R., [Wypowiedź], 40-lecie powstania w Łodzi Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej. Sesja Naukowa zorg. przez Muzeum Sztuki w Łodzi. Teatr Nowy w Łodzi, 22–23.05.1971 r. (dzień 2, cz. 1), teczką 8, nagranie.

Archiwum Państwowe w Łodzi

Akta Miasta Łodzi, Wydział Oświaty i Kultury, sygn. 17091.

Akta Muzeum Sztuki w Łodzi, sygn. 1, 10, 25, 320.

⁷⁰ *Museums for new millennium: Concepts, Projects, Buildings*, red. V.M. Lampugnani, A. Sachs i in., Munich 1999.

LITERATURA

- Dłużak F., *Muzeum jakiego nie było*, „Kurier Polski” 1972, nr 56, s. 4.
- H.P., *Jakie będziemy mieli Muzeum Sztuki*, „Głos Robotniczy” 1973, nr 180.
- Janiak M., *Zaczynamy: Najlepsze Wnętrze Roku 2008*, „Dziennik Zachodni” 2009, <http://www.dziennikzachodni.pl/arttykul/88890,zaczynamy-najlepsze-wnetrze-roku-2008,id,t.html> (10.01.2016).
- Jedliński J., *Przemieszczenia. Uwagi wokół rozbudowy Muzeum Sztuki w Łodzi*, „Muzealnictwo” 2009, t. 50, s. 87–103.
- Karnicka Z., *Kalendarium życia i twórczości*, [w:] Władysław Strzemiński. *W setną rocznicę urodzin 1893–1952*, [katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi], Łódź 1993, s. 76–77.
- Komunikat grupy „a.r.”*, Łódź 1932, nr 2.
- Kurc-Maj P., *Jakie muzeum? – uwagi na temat historii Muzeum Sztuki w Łodzi do 1950 roku*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, red. A. Jach i in., Łódź 2015, s. 124–175.
- Kurc-Maj P., Sowińska-Heim J., *Awangardowa kolekcja w czasach socrealizmu. Polityka programowa Muzeum Sztuki w Łodzi w latach 50. XX wieku*, [w:] *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2016 [w druku].
- Luba I., *Paradoks sztuki narodowej i modernizmu. Władysław Strzemiński laureatem nagrody artystycznej miasta Łodzi w roku 1932*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2012, nr 3–4, s. 707–730.
- Ładnowska J., *Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Warszawa–Wrocław–Kraków 1992, s. 318–327.
- Łupak S., *Łódź Fabryczna, Łódź Neoplastyczna*, „Newsweek.pl Kultura” 2013, <http://kultura.newsweek.pl/lodz-fabryczna--lodz-neoplastyczna,104085,1,1.html> (dostęp: 12.01.2016).
- Marian Minich, *Pismo do Prezydenta Miasta Łodzi z dnia 25 czerwca 1945 r.*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, red. A. Jach i in. Łódź 2015, b.p.
- Minich M., *Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] *Rocznik Muzeum Sztuki w Łodzi 1930–1962*, red. M. Minich, M. Rubczyńska, J. Ładnowska, Łódź 1965, s. 7–122.
- Minich M., *O nową organizację muzeów sztuki*, [w:] *Sztuka współczesna II. Studia i szkice*, red. J. Dutkiewicz, Kraków 1966, s. 70–190.
- Minich M., *Szalona galeria*, Łódź 1963.
- Museums for new millennium: Concepts, Projects, Buildings*, red. V.M. Lampugnani, A. Sachs i in., Munich 1999.
- ms² – filia Muzeum Sztuki w Łodzi*, „Inżynier Budownictwa” 2009, http://www.inzynier-budownictwa.pl/biznes,inwestycje,artykul,ms2_-_filia_muzeum_sztuki_w_lodzi,2943 (dostęp: 08.01.2016).
- Nowakowska W., *Wspomnienie o Marianie Minichu*, „Odgłosy” 1966, nr 27, s. 7.
- Ojrzyński J., *Geneza i pierwsze lata muzeum*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Historia i wystawy*, red. U. Czartoryska, Łódź 1998.
- Ojrzyński J., *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej. Kalendarium 1931–1991*, [w:] *Kolekcja sztuki XX wieku Muzeum Sztuki w Łodzi*, red. U. Czartoryska, Warszawa 1991.
- Rektor T. Kotarbiński do Mariana Minicha, pismo z dnia 22 września 1945 r.*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, red. A. Jach i in., Łódź 2015, b.p.
- Sadowski J., *Kształt programu*, [w:] *Na Zdrowie po zdrowie*, „Głos Robotniczy” 1972, nr 66, s. 3.

- Stowarzyszenie Architektów Polskich, Zarząd Oddziału Łódzkiego, *Warunki konkursu realizacyjnego, otwartego, powszechnego Stowarzyszenia Architektów Polskich Nr 515 na architektoniczny projekt koncepcyjny wielofunkcyjnego obiektu Muzeum Sztuki w Łodzi*, Łódź, luty 1973.
- Sowińska-Heim J., *Regionalne ambicje a rzeczywistość centralnego planowania. Trudna historia budowy nowego gmachu Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] *Centrum, prowincje, peryferia – wzajemne relacje w dziejach sztuki*, red. P. Gryglewski, K. Stefański, R. Wróbel, Łódź 2013, s. 209–228.
- Stanisławski R., *Funkcja współczesnego muzeum*, „Architektura” 1974, nr 4, s. 160.
- Stefański K., *Atlas architektury dawnej Łodzi do 1938 r.*, Łódź 2008.
- Sukces czy porażka? Dyskusja pokonkursowa*, „Architektura” 1974, nr 4, s. 160.
- Sztuka – krótko – kultura – krótko*, „Zwierciadło” 1973, nr 36, s. 15.
- u, *Laserowe dziwy w nowym gmachu Muzeum Sztuki Nowoczesnej*, „Express Wieczorny”, 1973, nr 13, s. 3.
- W.S., *Cichy dramat Muzeum Sztuki...*, „Głos Robotniczy”, 19.08.1957.
- Z Jarosławem Suchanem, dyrektorem Muzeum Sztuki rozmawia Marta Skłodowska, „Obieg” 2008, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/5021> (12.01.2016).
- „Zdrowie” – łódzka baza wypoczynku, „Trybuna Ludu” 1972, nr 156, s. 3.

SUMMARY

The avant-garde art in the 19th-century factory

The Art Museum in Łódź, whose collections are well-known in the international arena, is not yet situated in its own modern museum building. A unique set of the international avant-garde works included in the Museum's 1930s collection has placed this institution among the world's leading museums. Yet for decades it has lacked proper exhibition space. Both in the inter-war period and in times of the Polish People's Republic, the collection was displayed in the 19th-century buildings adapted for exhibition purposes. The situation has not changed recently although the turn of the 20th and 21st centuries brought great interest and a real boom for modern museum architecture. In 2008, the Art Museum in Łódź started functioning in the new seat of the 19th century weaving mill, belonging formerly to the complex of Israel Poznański's plant, currently converted into the trade and entertainment centre, named Manufaktura. Spatial coexistence of the art museum and the trade centre arouses emotions and controversies.

SPIS RYCIN

Ryc. 1–2. Fotokopie listów powstałych z okazji reaktywacji w 1996 r. studiów łódzkiej Historii Sztuki. Źródło: Archiwum Katedry Historii Sztuki UŁ	36
Ryc. 3. Fotokopia podziękowania pracowników JM Rektorowi prof. M. Seweryńskiemu. Źródło: Archiwum Katedry Historii Sztuki UŁ	37
Ryc. 4. <i>Stereoselfie z mandragorą</i> , koniec lat dziewięćdziesiątych XX w. Fot. anonimowa. Źródło: Archiwum Katedry Historii Sztuki UŁ	58
Ryc. 5. Herman Hugo SJ (1588–1629), <i>Gottselige Begierde</i> , Augusta, 1622, emblemat nr 17	78
Ryc. 6. <i>Doryforos</i> , kopia rzymska, Museo Nazionale di Napoli. Reprodukacja za: <i>Denkmäler des klassischen Altertums zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte</i> , t. 2, wyd. A. Baumeister, München 1889, s. 1347, za: Wikimedia Commons, the free media repository (dostęp: 15.12.2015)	86
Ryc. 7. <i>Afrodyta z Knidos</i> , reprodukcja z 1920 r., za: Wikipedia Commons, the free media repository (dostęp: 15.12.2015)	88
Ryc. 8. Sala impresjonizmu, ekspozycja Muzeum Sztuki w Łodzi w latach sześćdziesiątych. Źródło: Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi, Dział Dokumentacji Naukowej	128
Ryc. 9. Sala ekspresjonizmu, ekspozycja Muzeum Sztuki w Łodzi w latach sześćdziesiątych. Źródło: Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi, Dział Dokumentacji Naukowej	145
Ryc. 10. Sala formizmu z widokiem na salę kubizmu-konstruktywizmu, ekspozycja Muzeum Sztuki w Łodzi w latach sześćdziesiątych. Źródło: Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi, Dział Dokumentacji Naukowej	146
Ryc. 11. Sala Neoplastyczna, ekspozycja Muzeum Sztuki w Łodzi w latach sześćdziesiątych. Źródło: Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi, Dział Dokumentacji Naukowej	148
Ryc. 12. Panorama Paryża w 1900 r. z wieżą Eiffla. Fot. z archiwum autorki ...	169
Ryc. 13. Akseli Gallen-Kallela, <i>Matka Lemmikäinena</i> , 1897, tempera na płótnie, 85 × 118 cm, Ateneum, Antell Collection, Helsinki	173

- Ryc. 14.** Zamek arcybiskupów gnieźnieńskich w Uniejowie, stan obecny, za: Wikipedia Commons, the free media repository (dostęp: 1.07.2016) 188
- Ryc. 15.** M. Stachowicz, *Św. św. Piotr i Paweł*, kościół parafialny w Rembiesz-
cach. Fot. M. Karkocha 200
- Ryc. 16.** M. Stachowicz, *Św. św. Piotr i Paweł*, Lwowska Narodowa Naukowa
Biblioteka Ukrainy im. Wasyla Stefanyka, nr inw. 24130. Źródło: Z. Michal-
czyk, *Michał Stachowicz (1768–1825). Krakowski malarz między barokiem
a romantyzmem*, t. 2, Warszawa 2011, s. 347 200
- Ryc. 17.** M. Stachowicz, *Św. Stanisław*, kościół parafialny w Rembieszycach. Fot.
M. Karkocha 201
- Ryc. 18.** M. Stachowicz, *Św. Michał Archanioł*, kościół parafialny w Rembiesz-
cach. Fot. M. Karkocha 202
- Ryc. 19.** M. Stachowicz, *Św. Franciszek z Pauli*, kościół parafialny w Rembiesz-
cach. Fot. M. Karkocha 203
- Ryc. 20.** G.B. Maini, *Św. Franciszek z Pauli* (posąg w Bazylice św. Piotra w Rzy-
mie), rys. D.A. Scaramuccia, ryt. G.G. Frezza, po 1732 r., Biblioteka Uni-
wersytetu Warszawskiego, Zbiór Królewski, t. 84, nr 37. Źródło: Z. Michal-
czyk, *Michał Stachowicz (1768–1825). Krakowski malarz między barokiem
a romantyzmem*, t. 2, Warszawa 2011, s. 347 203
- Ryc. 21.** M. Stachowicz, *Pokłon Trzech Króli*, kościół parafialny w Rembiesz-
cach. Fot. M. Karkocha 204
- Ryc. 22.** G.B. Pittoni, *Pokłon Trzech Króli*, kościół Mariacki w Krakowie. Źródło:
Z. Bocheński, *Obrazy Giambattisty Pittoniego w kościele N.P. Marii w Krako-
wie*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 1934, R. 6, s. 46 204
- Ryc. 23.** M. Stachowicz, *Św. Katarzyna*, kościół parafialny w Rembieszycach.
Fot. M. Karkocha 206
- Ryc. 24.** M. Stachowicz, *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny*, kościół para-
fialny w Rembieszycach. Fot. M. Karkocha 207
- Ryc. 25.** Caspar David Friedrich, *Mnich nad morzem* (1808–1810) [http://www.
welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article151301469/Seine-Bilder-se-
hen-wieder-so-aus-wie-er-sie-malte.html](http://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article151301469/Seine-Bilder-sehen-wieder-so-aus-wie-er-sie-malte.html) (dostęp: 14.04.2016) 223
- Ryc. 26.** Adolph von Menzel, *Hausecke bei Mondschein* (1863–1883) [http://
www.bimago.pl/obrazy-wielkich-malarzy/adolph-von-menzel.html](http://www.bimago.pl/obrazy-wielkich-malarzy/adolph-von-menzel.html)
(dostęp: 14.04.2016) 224
- Ryc. 27–28.** W kręgu Böcklinowskiego symbolizmu: Arnold Böcklin, Hen-
ryk Siemiradzki: Alfred Böcklin, *Toteninsel* (1880), [https://nn.wikipedia.
org/wiki/Symbolisme](https://nn.wikipedia.org/wiki/Symbolisme) (dostęp: 14.04.2016); Henryk Siemiradzki, *Odjazd
z wyspy nocą* (1890), <http://www.malarze.com/obraz.php?id=500&l=pl>
(dostęp: 14.04.2016) 225
- Ryc. 29–31.** Seria symbolicznych nokturnów w kontekście malarstwa europe-
jskiego: James McNeill Whistler, Aleksander Gierymski, Henri Evenepoel:

- James McNeil Whistler, *Nocturne in black and gold: the fulling rocket* (1875), za: Wikipedia Commons, the free media repository (dostęp: 15.12.2015); Aleksander Gierymski, *Opera paryska w nocy* (1890–1891), za: Wikipedia Commons, the free media repository (dostęp: 15.12.2015); Henri Evenepoel, *La nuit à Paris* (1895), <https://pl.pinterest.com/pin/392024342543215265/> (dostęp: 14.04.2016) 226
- Ryc. 32–34.** Seria symbolicznych nokturnów w kontekście malarstwa europejskiego: Leon Kaufmann, Józef Pankiewicz, Gustaw Gwozdecki: Leon Kaufmann, *Ćma nocna* (1899), <https://www.flickr.com/photos/hauksven/9177780769> (dostęp: 14.04.2016); Józef Pankiewicz, *Rynek starego miasta w Warszawie* (1892), <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Pankiewicz/Index.htm> (dostęp: 14.04.2016); Gustaw Gwozdecki, *Wieczorna tęsknota* (1914), <http://artyzm.com/obraz.php?id=1336> (dostęp: 14.04.2016) ... 227
- Ryc. 35–36.** Zbieżności formalne języka wielkich symbolistów: Jacek Malczewski, Giovanni Segantini: Jacek Malczewski, *W tumanie* (1893–1894), <https://artdone.wordpress.com/2012/04/16/symbolisme/jacek-malczewski-w-tumanie-1893-94-muzeum-narodowe-w-poznaniu/> (dostęp: 14.04.2016); Giovanni Segantini, *Die bösen Mütter* (1897), https://de.wikipedia.org/wiki/Die_b%C3%B6sen_M%C3%BCtter (dostęp: 14.04.2016) 233
- Ryc. 37.** Dawid Haltrecht, *Autoportret*, 1910, „Świat” 1910, nr 51, s. 5 247
- Ryc. 38.** Abraham Adolf Behrman, *Akt na tle lustra*. Fot. Archiwum Galerii – Domu Aukcyjnego Rynek Sztuki sp. z o.o. w Łodzi 249
- Ryc. 39.** Paryska pracownia Stanisława Czarnowskiego, „Świat” 1906, nr 10, s. 7 252
- Ryc. 40.** Otto Edwin Adalbert Mayer Elbing w pracowni, „Neue Lodzer Zeitung” 1905, nr 22, s. 165 253
- Ryc. 41.** Henryk Weyssenhoff, *Litewskie Zacisze*, 1903, drzeworyt reprodukcyjny. Fot. A. Pawłowska 267
- Ryc. 42.** Henryk Weyssenhoff, okładka *Erotyków*, 1910. Fot. A. Pawłowska 270
- Ryc. 43.** Henryk Weyssenhoff, *Kościół w Jużyntach*, [w:] J. Weyssenhoff, *Soból i panna*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1913, s. 57 275
- Ryc. 44.** Icchok Brauner, grafika do poematu Mosze Brodersona *Cu di sztern* z almanachu „Chaliastre” z 1922 r., reprodukowana w „Literarisze Bleter” 1925, nr 85, s. 1 308
- Ryc. 45.** Icchok Brauner, *Nosiwoda*, „Literarisze Bleter” 1927, nr 2, s. 27 311
- Ryc. 46.** Zespół teatru Ararat, Icchok Brauner siedzi pierwszy z lewej, „Przeгляд ilustrowany” 1931, nr 17, s. 6 315
- Ryc. 47.** Egon Fietke, mural na szczytowej ścianie kamienicy przy ul. Pogonowskiego 12, *Madonna astronautów*, „Off Galeria”, 2015. Fot. Michał Sikora / Fundacja Urban Forms 322
- Ryc. 48.** Meisal461, Ovca, mural na szczytowej ścianie kamienicy przy ul. Pogonowskiego 35, *Dyskusja o muralach*, „Off Galeria”, 2015. Fot. Michał Sikora / Fundacja Urban Forms 323

Ryc. 49. Aleksandra Adamczuk, Paulina Nawrot, dwuczęściowy mural na szczytowych ścianach oficyn posesji przy ul. Legionów 49, <i>Jonasz</i> , „Off Galeria”, 2015. Fot. Michał Sikora / Fundacja Urban Forms	323
Ryc. 50. Wystawa dzieł <i>Madonna astronautów</i> Wacława Kondka, <i>Myśli o działaniu, myśli o myśleniu</i> Jerzego Krawczyka, <i>Chederowe wspomnienia</i> Adama Muszki i wernisaż w dniu zamknięcia projektu „Off Galeria”, Muzeum Miasta Łodzi, 17.10.2015. Fot. Michał Sikora / Fundacja Urban Forms	334
Ryc. 51. Struktura relacji między podmiotami zaangażowanymi w projekt „OFF Galeria 2015” oraz związków tych podmiotów ze sztuką muzealną i muralami. Opracowanie własne autorki	335
Ryc. 52. Porta de Santiago, Malakka, 2014. Fot. Ł. Sadowski	345
Ryc. 53. Wnętrze dawnego kościoła jezuickiego z widocznymi holenderskimi płytami nagrobnymi, Malakka, 2014. Fot. Ł. Sadowski	348
Ryc. 54. <i>Bovenkerk</i> , obecnie Christ’s Church, Malakka, 2014. Fot. Ł. Sadowski ...	349
Ryc. 55. <i>Stadthuis</i> , Malakka, 2014. Fot. Ł. Sadowski	350
Ryc. 56. Kościół św. Franciszka Ksawerego, Malakka, 2014. Fot. Ł. Sadowski ...	351
Ryc. 57. Kamienica na rogu Rue Réamur i Rue Monmartre, Paryż; budynek przy Avenida Callao 98, Buenos Aires; kamienica na przeciwległym narożniku Rue Réamur i Rue Monmartre, Paryż. Fot. E. Kubiak, 2013	357
Ryc. 58. Palacio de Aguas Corrientes, 1887–1894, inż. Carlos Nystomeyer, arch. Olaf Boye, Buenos Aires. Fot. E. Kubiak, 2011	362
Ryc. 59. Detal fasady Palacio de Aguas Corrientes, 1887–1894, inż. Carlos Nystomeyer, arch. Olaf Boye, Buenos Aires. Fot. E. Kubiak, 2011	363
Ryc. 60. Casa Rosada, 1882–1898, arch. Francisco Tamburini, Buenos Aires. Fot. E. Kubiak, 2011	364
Ryc. 61. Palacio de Gobierno, 1927, arch. Gonzalo A. Correa, Jujuy, Argentyna. Fot. E. Kubiak, 2008	365
Ryc. 62. Palacio del Congreso, 1897–1906, fasada, arch. Vittorio Meano. Fot. E. Kubiak, 2008	366
Ryc. 63. Dekoracja rzeźbiarska Palacio del Congreso, 1897–1906, arch. Vittorio Meano. Fot. E. Kubiak, 2008	367
Ryc. 64. Budynek dawnej La Confitería Molino, 1916, Francisco Terencio Giannotti, Buenos Aires. Fot. E. Kubiak, 2008	368
Ryc. 65. Palacio Barolo, 1923, Buenos Aires, Palacio Salvo, 1922–1925, Montevideo, Mario Palanti. Fot. E. Kubiak, 2004	369
Ryc. 66. Park Tres de Febrero (Bosque de Palermo), plan i widok, ze zbiorów autorki	371
Ryc. 67. Park Tres de Febrero (Bosque de Palermo), widok współczesny. Fot. E. Kubiak, 2011	372

- Ryc. 68.** Cmentarz żydowski – Cementerio Rufián, Avellaneda, Buenos Aires. Fot. Daniel Pena. Źródło: <http://danieleugenienopena.blogspot.com> (dostęp: 15.11.2012) 372
- Ryc. 69.** Reklama filmu francuskiego *Handel żywym towarem* (1934), „Głos Poranny” 1935, nr 108, s. 8; nagłówki artykułów *Gehenna młodej łodzianki* i *Transport białych niewolnic z Sieradza*, „Głos Poranny” 1935, nr 299, s. 8; 1929, nr 167, s. 5 373
- Ryc. 70.** Fragment okładki książki Antoniego Marczyńskiego *Szlakiem hańby*, Warszawa 1930, ze zbiorów autorki 374
- Ryc. 71.** Plakat filmowy i kadr z film, *Szlakiem hańby* (1929), <http://filmaster.pl/film/szlakiem-hanby/> (dostęp: 15.11.2015) 375
- Ryc. 72.** Projekt budowy Bazaru Polskiego – widok perspektywiczny, niedatowany, rys. kredką, papier. Źródło: Archiwum Planów Budownictwa Miejskiego Wojewódzkiego Archiwum Państwowego w Krakowie 380
- Ryc. 73.** Projekt budowy Bazaru Polskiego – plan sytuacyjny, maj 1920. Źródło: Archiwum Planów Budownictwa Miejskiego Wojewódzkiego Archiwum Państwowego w Krakowie 383
- Ryc. 74.** Projekt budowy Bazaru Polskiego – rzut parteru, maj 1920. Źródło: Archiwum Planów Budownictwa Miejskiego Wojewódzkiego Archiwum Państwowego w Krakowie 384
- Ryc. 75.** Projekt budowy Bazaru Polskiego – przekrój A–B, elewacja frontowa, maj 1920. Źródło: Archiwum Planów Budownictwa Miejskiego Wojewódzkiego Archiwum Państwowego w Krakowie 386
- Ryc. 76.** Projekt budowy Bazaru Polskiego – elewacja boczna, maj 1920. Źródło: Archiwum Planów Budownictwa Miejskiego Wojewódzkiego Archiwum Państwowego w Krakowie 387
- Ryc. 77.** Bazar Polski – wnętrze, widok na główną klatkę schodową, 1928. Źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-K-1038-5 389
- Ryc. 78.** Bazar Polski – wnętrze, widok na poszczególne piętra, 1928. Źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-K-1038-7 390
- Ryc. 79.** Bazar Polski – wnętrze, widok holu z góry, 1928. Źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-K-1037-17 391
- Ryc. 80.** Bazar Polski – widok zewnętrzny, 1928. Źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-K-1038-3 393
- Ryc. 81.** Projekt budowy domu mieszkalnego przy Bazarze Polskim (pierwsza wersja, niezrealizowana) – przekrój poprzeczny, elewacja frontowa, marzec 1921. Fot. z archiwum autora 396
- Ryc. 82.** Projekt budowy domu mieszkalnego przy Bazarze Polskim. Fot. z archiwum autora 397

- Ryc. 83.** Grobowiec Heinricha Federa na ewangelicko-augsburskiej części Starego Cmentarza przy ul. Ogrodowej w Łodzi, 1910, Valentino Casal, stan po renowacji. Fot. K. Stefański, 2011 405
- Ryc. 84.** Grobowiec Sophie Biedermann na ewangelicko-augsburskiej części Starego Cmentarza przy ul. Ogrodowej w Łodzi, 1898, sygnowany: Otto Lessing – Roma, stan po renowacji. Fot. K. Stefański, 2011 407
- Ryc. 85.** Mauzoleum Juliusza Kunitzera na ewangelicko-augsburskiej części Starego Cmentarza przy ul. Ogrodowej w Łodzi, 1912, zakład Antoniego Urbanowskiego, stan po renowacji. Fot. K. Stefański, 2012 408
- Ryc. 86.** Kaplica grobowa Karola Scheiblera – widok ogólny, 1885–1888, arch. arch. Józef Dziekoński i Edward Lilpop, według *Ansichten der Begräbnis-Capelle der Familie Scheibler*. Fot. E. Stumman, Łódź, 1888 410
- Ryc. 87.** Kaplica grobowa Karola Scheiblera – wnętrze górnej kondygnacji, 1885–1888, arch. arch. Józef Dziekoński i Edward Lilpop, według *Ansichten der Begräbnis-Capelle der Familie Scheibler*. Fot. E. Stumman, Łódź, 1888 411
- Ryc. 88.** Kaplica grobowa Karola Scheiblera, 1885–1888, arch. arch. Józef Dziekoński i Edward Lilpop – wnętrze krypty, według *Ansichten der Begräbnis-Capelle der Familie Scheibler*. Fot. E. Stumman, Łódź, 1888 412
- Ryc. 89.** Kaplica grobowa Karola Scheiblera, 1885–1888, arch. arch. Józef Dziekoński i Edward Lilpop – fragment wnętrza z widokiem na *Pietę* według fotografii z 1978 r. Źródło: zbiory Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Łodzi 413
- Ryc. 90.** Joseph von Kopf (Berlin), *Pietá* z kaplicy grobowej Karola Scheiblera po renowacji dokonanej w 2014 r. Fot. K. Stefański 414
- Ryc. 91.** Kaplica grobowa Karola Scheiblera, 1885–1888, arch. arch. Józef Dziekoński i Edward Lilpop – widok po renowacji wieży w 2009 r. Fot. K. Stefański 415
- Ryc. 92.** Rodzina Scheiblerów przed odnowioną częścią prezbiterialną kaplicy grobowej Karola Scheiblera – maj 2013. Fot. K. Stefański 416
- Ryc. 93.** Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów, 1934 r. Fot. z archiwum autorki 420
- Ryc. 94.** Muzeum Sztuki w Łodzi w dawnym pałacu Maurycego Poznańskiego. Fot. z archiwum autorki 423
- Ryc. 95.** Siedziba ms² w dawnej tkalni należącej do XIX-wiecznego zespołu fabrycznego Izraela Poznańskiego, obecnie część centrum handlowo-rekreacyjnego Manufaktura. Fot. Julia Sowińska-Heim 429

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

Prezentowany zbiór studiów jest dedykowany Profesor Wandzie Nowakowskiej, znawczyni sztuki, wielkiemu humaniście, wybitnemu nauczycielowi, długoletniemu kierownikowi Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego.

Książka odzwierciedla różne nurty współczesnej humanistyki, ze szczególnym uwzględnieniem historii sztuki. Artykuły zostały ułożone w cztery działy. Część pierwsza dotyczy zainteresowań badawczych Wandy Nowakowskiej, bezpośrednio odnoszących się do historii sztuki, jej aktywności w sferze życia akademickiego, artystycznego i społecznego, druga – zagadnień związanych z wieloaspektowo interpretowanym dziełem sztuki, gdzie podjęta została perspektywa filozoficzno-estetyczna, zawsze sytuująca się w kręgu zainteresowań badawczych Wandy Nowakowskiej, trzecia – odmiennych form wyrazu artystycznego w uobecnionych w różnorodnych – dawnych i współczesnych – dziełach kultury wizualnej, czwarta – szeroko pojmowanej architektury widzianej w kontekście estetycznym i konserwatorskim. Poruszane tematy zainteresują nie tylko historyków sztuki, ale również kulturoznawców, filozofów, historyków i architektów.



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

Książka dostępna również
jako e-book

ISBN 978-83-8088-239-3



9 788380 882393