

FOLIA HISTORIÆ ARTIUM

— 16 —

Seria Nowa

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

---

KOMISJA HISTORII SZTUKI

KRAKÓW 2018

Seria Pierwsza (tomy I–XXX) wydawana była przez Polską Akademię Nauk  
– Oddział w Krakowie

#### KOMITET REDAKCYJNY

David Crowley (Royal College of Art, London, Wielka Brytania)  
Thomas DaCosta Kaufmann (Princeton University, USA)  
Marcin Fabiański (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)  
Adam Małkiewicz (PAU, Kraków)  
Michaela Marek (Humboldt Universität Berlin, Niemcy)  
Sergiusz Michalski (Eberhard Karls Universität Tübingen, Niemcy)  
Jan Ostrowski (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

#### REDAKCJA

Wojciech Bałus (redaktor naczelny)  
Dobrosława Horzela (redaktor prowadzący)  
Wojciech Walanus (sekretarz redakcji)

Recenzenci tomu: Małgorzata Maria Grąbczewska, Jarosław Jarzewicz,  
Piotr Juszkiewicz, Tadeusz Majda, Adam Małkiewicz, Anna Markowska,  
Zbigniew Michalczyk, Małgorzata Omilanowska, Magdalena Piwocka,  
Andrzej Rottermund, Aleksandra Sulikowska-Belczowska, Marcin Szyma,  
Tomasz Torbus, Marek Walczak, Wojciech Włodarczyk

Adres redakcji: Instytut Historii Sztuki UJ  
ul. Grodzka 53, 31-001 Kraków  
e-mail: fha.redakcja@pau.krakow.pl

Opracowanie redakcyjne  
Martyna Tondera-Łepkowska

Tłumaczenia na język angielski  
Joanna Wolańska

Odpowiedzialność za przestrzeganie praw autorskich  
do materiału ilustracyjnego ponoszą autorzy tekstów



FUNDACJA  
LANCKOROŃSKICH

Publikacja sfinansowana przez Fundację Lanckorońskich

ISSN 0071-6723



Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0 PL).

Projekt:  
iMEDIUS agencja reklamowa sp. z o.o.  
ul. Mogilska 69, 31-545 Kraków

Skład:  
Agencja Reklamowa NOVUM  
ul. Krowoderska 66/8, 31-158 Kraków

Dystrybucja  
Polska Akademia Umiejętności  
ul. Sławkowska 17, 31-016 Kraków  
e-mail: wydawnictwo@pau.krakow.pl  
www.pau.krakow.pl

SPIS TREŚCI  
CONTENTS

ARTYKUŁY

- MAŁGORZATA SMORAŃ RÓŻYCKA  
*'She Begged the Child: Let me Embrace Thee, Lord!'*  
*A Byzantine Icon with the Virgin Eleousa*  
*in the Poor Clares Convent in Cracow* . . . . . 5
- BEATA BIEDROŃSKA-SŁOTOWA  
*Tkaniny zdobione napisami arabskimi w szatach*  
*liturgicznych pochodzących z kościoła Mariackiego*  
*w Gdańsku, przechowywanych w Muzeum*  
*Narodowym w Gdańsku* . . . . . 19  
*Textiles Decorated with Arabic Script Re-used*  
*in the Vestments from St Mary's Church in Gdańsk,*  
*Kept in the National Museum in Gdańsk.* . . . . . 34
- JAKUB ADAMSKI  
*O genetycznej i chronologicznej zależności portali*  
*augustiańskiego kościoła św. Katarzyny na Kazimierzu*  
*w Krakowie i fary św. Elżbiety w Koszycach* . . . . . 35  
*On the Stylistic Sources and Dating of Portals*  
*in the Austin Friars' Church of Saint Catherine in Cracow's*  
*Kazimierz and their Relationship with Portals*  
*in the Parish Church of Saint Elizabeth at Košice* . . . . 61
- MIKOŁAJ GETKA-KENIG  
*Wystawy sztuk pięknych w Warszawie jako narzędzie*  
*polityki artystycznej władz Królestwa Polskiego*  
*w latach 1815–1830* . . . . . 63  
*Art Exhibitions in Warsaw as an Instrument of the Artistic*  
*Policy Pursued by the Authorities of the Polish Kingdom*  
*from 1815 to 1830* . . . . . 79
- ANNA BEDNAREK  
*Historia jednego albumu. Pomniki Krakowa. Sztuka*  
*i starożytność = Monumenta antiquae artis Cracoviensia*  
*Karola Beyera i Melecjusza Dutkiewicza* . . . . . 81  
*A History of an Album: Pomniki Krakowa. Sztuka*  
*i starożytność [The Historic Relics of Cracow.*  
*Art and Antiquity] = Monumenta antiquae artis*  
*Cracoviensia by Karol Beyer and Melecjusz Dutkiewicz* . 105
- WOJCIECH BAŁUS  
*„Nowy haft na słabej tkance przeszłości”. Karol Estreicher*  
*i Collegium Maius Uniwersytetu Jagiellońskiego* . . . . 107  
*'A New Embroidery on a Frail Tissue of the Past'.*  
*Karol Estreicher and the Collegium Maius*  
*of the Jagiellonian University in Cracow* . . . . . 118
- JUSTYNA BALISZ-SCHMELZ  
*„Ewokują monstra rozkładu”. Ogólnopolska Wystawa*  
*Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”*  
*w świetle „niemiecko-niemieckiego” sporu*  
*o ekspresjonizm* . . . . . 121  
*'They Evoke Monsters of Decay'. The Polish Nationwide*  
*Exhibition of Young Artists: 'Against War – Against*  
*Fascism' in the Light of Germany's Internal Controversy*  
*over Expressionism* . . . . . 134
- RECENZJE
- PIOTR KRASNY  
*Obrazy dysydenckie. Nowa rozprawa Franka Mullera*  
*o wczesnej grafice protestanckiej w Strasburgu*  
*i jej znaczeniu dla wytworzenia specyficznej ikonografii*  
*luteranckiej sztuki religijnej* . . . . . 135
- MAGDALENA ŁANUSZKA  
*Penny Howell Jolly, Picturing the 'Pregnant' Magdalene*  
*in Northern Art, 1430–1550: Addressing and Undressing*  
*the Sinner-Saint, Farnham and Burlington, Ashgate, 2014;*  
*ISBN: 978-1-4724-1495-3* . . . . . 143
- RAFAŁ OCHĘDUSZKO  
*Uwagi na marginesie wystawy „Lwów, 24 czerwca 1937.*  
*Miasto, architektura, modernizm” (Międzynarodowe*  
*Centrum Kultury, 1.12.2017–8.04.2018, kuratorzy:*  
*Żanna Komar i Andrzej Szczerski)* . . . . . 147
- NEKROLOGI
- KATJA BERNHARDT  
*Michaela Marek (1956–2018)* . . . . . 153
- KRONIKA KOMISJI HISTORII SZTUKI  
POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI ZA ROK 2017 . 155



MAŁGORZATA SMORAĞ RÓŻYCKA  
The Jagiellonian University, Art History Institute

## ‘SHE BEGGED THE CHILD: LET ME EMBRACE THEE, LORD!’ A BYZANTINE ICON WITH THE VIRGIN ELEOUSA IN THE POOR CLARES CONVENT IN CRACOW\*

Byzantine icons are extremely rare in Poland. A twelfth-century miniature mosaic icon with the Virgin Hagiosoritissa, that has been kept in the Poor Clares Convent in Cracow since the times of the Blessed Salomea (d. 1268), unquestionably has a pride of place among them.<sup>1</sup> Since fairly recently we have known of yet another icon held in the same convent, that was discovered during the preparations for the exhibition *Pax et Bonum. Skarby Klarysek krakowskich* [Pax et Bonum. The Treasures of the Cracow Poor Clares], presented in the Arsenal of the Czartoryski Museum in September and October 1999. During the conservation treatment of a Virgin and Child panel, which until then was believed to be a Gothic picture repainted in the seventeenth century, a singularly beautiful icon of the Virgin Eleousa [Figs 1–2], which displayed stylistic features of the Palaiologan-era painting, emerged beneath a few layers of repainting.<sup>2</sup>

\* I wish to express my deepest gratitude to the Most Reverend Mother Abbess Barbara Dragon for her gracious consent to putting the icon under scholarly examination, for making available to me primary source and iconographic materials and for allowing for their publication. I convey my heartfelt thanks to Sister Elżbieta OSC for her constant help and unfaltering friendliness during my work on the present paper.

<sup>1</sup> A. RÓŻYCKA-BRYZEK, ‘Matka Boska Hagiosoritissa’, in *Pax et Bonum. Skarby Klarysek krakowskich*, ed. by A. Włodarek, exh. cat., Cracow, 1999, pp. 42–46; *eadem*, ‘Mozaikowa ikona Matki Boskiej Hagiosoritissy w klasztorze ss. Klarysek w Krakowie’, in *Magistro et Amico amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesiątce urodzin*, ed. by J. Gadomski *et al.*, Cracow, 2002, pp. 405–426.

<sup>2</sup> The results of my initial identification of the style and iconography of this icon were presented at the scholarly conference

The picture of the Virgin and Child, recorded in the *Catalogue of Historic Monuments in Poland* in 1971, had remained outside the scope of scholarly interest until 1999, when Wioletta Malska revealed its original Byzantine paint layer.<sup>3</sup> In the catalogue of the *Pax et Bonum* exhibition it was tentatively described as an Italian painting from the second half of the fourteenth century and illustrated with a photo taken before the conservation.<sup>4</sup> At the same time, following my initial and rather cursory first-hand examination of the original, I concluded that this painting was an icon of the Virgin Eleousa executed around 1300 in the Balkan milieu of Byzantine art.<sup>5</sup> Fr Michał Janocha, who was the first to publish a photograph of the icon after conservation, attributed it to Italo-Byzantine school

‘Sztuka w kręgu krakowskich franciszkanów i klarysek’ [Art in the Milieu of the Cracow Franciscans and Poor Clares], organised by the Art History Institute of the Jagiellonian University and the Franciscan Friary in Cracow, held on 21–23 May 2015. The paper awaits publication.

<sup>3</sup> See W. MAŁSKA, *Konserwacja obrazu sztalugowego na podobrazii drewnianym – ‘Matka Boska z Dzieciątkiem’ z klasztoru S.S. Klarysek w Krakowie*, diploma work carried out under the supervision of Prof. M. Schuster-Gawłowska at the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art, The Jan Matejko Academy of Fine Arts in Cracow, 2000. All references to this work in the present paper are based on a copy kept in the Poor Clares convent in Cracow.

<sup>4</sup> *Pax et Bonum*, p. 47 (as in note 1).

<sup>5</sup> M. SMORAĞ RÓŻYCKA, ‘Kościół wschodni i jego sztuka na ziemiach Rzeczypospolitej’, in *Cerkiew – wielka tajemnica. Sztuka cerkiewna od XI wieku do 1917 ze zbiorów polskich*, exh. cat. Muzeum Początków Państwa Polskiego in Gniezno, Gniezno, 2001, p. 24, n. 35.





1. The Virgin Eleoussa, 1300 (?), Cracow, convent of the Poor Clares. Photo: J. Podlecki

and dated to the fourteenth to fifteenth centuries.<sup>6</sup> A short note on the icon was published by Mirosław Piotr Kruk who determined its iconographic type as the *Sweet-loving* (Gr. *Glykophilousa*), pointed in general terms to its Balkan origins and dated it tentatively to the fourteenth century (?).<sup>7</sup> He also repeated the supposition, already stated in the *Catalogue of Historic Monuments in Poland* and subsequently in the *Pax et Bonum* exhibition catalogue, that the icon, after having been re-painted, served as a central panel of a triptych whose wings were donated to the National Museum in Cracow by Abbess Anna Rodakowska (1895–1898) in 1896. Yet, in reports dealing with this donation no mention had been made of the central panel. Władysław Łuszczkiewicz, the then director of the National Museum, which at that time was housed in the Sukiennice [Cloth Hall], in a letter of 21 May 1896 asked Abbess Anna Rodakowska about ‘two little winglets from a triptych, painted on both sides, nowadays no longer useful and put in storage.’<sup>8</sup> In the same letter Łuszczkiewicz mentioned that, when he and Stanisław Tomkowicz had been examining the treasures of the convent a few days earlier, Abbess Rodakowska decided ‘in her generosity to donate wings of the triptych to the collection of the National Museum in Sukiennice [Cloth Hall]’, and that this donation was ‘related to patriotic objectives and [will be of service to] Polish learning.’<sup>9</sup> The paintings must have been removed to the museum within a few days since, already on 24 May 1896, Łuszczkiewicz issued an official letter with thanks for the gift: ‘In appreciation of the noble sacrifice of the Convent of St Andrew made for the benefit of the national collection, which consists in donating to the museum, as its perpetual property, two wings, painted on both sides, of a seventeenth-century triptych, measuring 0.20 × 0.55, the Committee of the National Museum in Cracow has the honour to express their gratitude for the gift and commend the Museum to the Convent’s generosity also in future.’<sup>10</sup> What follows from the correspondence is merely that the paintings used to be parts of an otherwise unknown triptych. Łuszczkiewicz does not mention the central panel at all. Nor was this problem clarified by Feliks Kopera, who dated both panels to the second half of the sixteenth century and tentatively attributed them to Jan Ziarnko: ‘The two little paintings – wings of a small triptych in the National Museum, depicting saints, painted subtly in a style reminiscent of an engraver’s, using a combination of oil and tempera – could be ascribed

to Ziarnko.’<sup>11</sup> The problem of authorship was ultimately solved, so it seems, when an inscription, written in an open book depicted in the *Annunciation* (on the obverse of the left wing), reading: SA[M]V|EL|CRUG:|ERAN[N]O|1630 PINX[IT], was deciphered. According to it, the panels were painted by Samuel Cruger.<sup>12</sup> What could not be determined, however, was the date when the triptych was dismantled. In 1896, Łuszczkiewicz and Tomkowicz saw already two wings ‘put in storage’.

The painting of the Virgin and Child underwent conservation treatment twice. The first one was carried out by Irena Świącicka in 1963, as testified by an inscription on the reverse: ‘X–XI w’, ‘konserwowana | IRENA ŚWIĘCICKA | STARANIEM MATKI ANTONINY | JANUSZ | 1963’ [‘X–XI c’, ‘restored by | IRENA ŚWIĘCICKA | ON THE INITIATIVE OF MOTHER ANTONINA | JANUSZ | 1963’]. The second treatment, conducted by Wioletta Malska from 13 January 1999 to 28 June 2000, revealed a hitherto unknown original paint layer which exhibits similarities in composition and iconography with the image on the surface, but is completely different from it in style and colours.

A limewood support measuring 54 × 40 × 1 cm and covered with a layer of gesso priming, represents a half-length image of the Virgin and Child, painted in tempera against a gold background [Fig. 1]. The panel is mounted in a moulded limewood frame measuring 4.5 × 2.7 cm, and fixed by means of larchwood dowels.

Mary is shown in a purple dress, trimmed with gold, and a light-blue maphorion, under which a red skull-cap covering the hair is visible. She carries the Christ Child on her left arm, pressing his cheek to her face. The left hand of the Child is placed in Mary’s right; his right hand is missing owing to the loss of the paint layer. The Child wears a white patterned chiton with application in the form of a red stripe, and a golden himation wrapped around his waist and draped around his legs. The Child’s bare feet, in a characteristic crossed position, are visible under the himation: the right foot, its sole turned towards the viewer, is put across the left one, thus partially obscuring it. Original halos were lost along with substantial portions of the gold ground, of which only three small fragments survive: two larger areas – one on the right-hand side, with legible incised acanthus leaves arranged in the candelabra form, and one on the left, as well as the smallest one, above the Virgin’s head, which was inpainted by Wioletta Malska in order to give the background a uniform appearance.<sup>13</sup> Numerous marks left by nails, revealed during the most recent conservation treatment, likely suggest that

<sup>6</sup> Fr M. JANOCHA, *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*, Warsaw, 2008, pp. 420–421, Fig. 314.

<sup>7</sup> M.P. KRUK, *Ikony-obrazy w świątyniach rzymsko-katolickich dawnej Rzeczypospolitej*, Cracow, 2011, pp. 30–31, 323, Figs 4–5.

<sup>8</sup> ‘dwa skrzydełka małe od tryptyku malowane obustronnie a dziś niepożyteczne więcej i złożone na skład’, Archives of the Poor Clares Convent (Archiwum Klasztoru Klarysek), ms B 22, p. 45.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>11</sup> F. KOPERA, *Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku. (Renesans, Barok, Rokoko)*, Cracow, 1926 (*Dzieje malarstwa w Polsce*, pt II), pp. 173–174, fig. 175; see also F. KOPERA, J. KWIATKOWSKI, *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Cracow, 1929, pp. 92–93, fig. 80.

<sup>12</sup> See *Pax et Bonum*, p. 49 (as in note 1).

<sup>13</sup> W. MALSKA, *Konserwacja obrazu sztalugowego*, p. 26 (as in note 3).



2. The Virgin Eleousa, 1300 (?) (detail). Photo: J. Podlecki

some areas of the painting (halos) had been decorated with metal revetments and probably also with crowns.<sup>14</sup>

The faces have been very well preserved and some minor craquelures do not obliterate their soft features, modelled using tonal light effects [Fig. 2]. The Virgin's distinctive eyes, set beneath the arcs of her eyebrows, are delicately shaded. She has a straight nose, prominent lips and rounded chin. Minute light-coloured hatchings in the corners of her eyes, above the upper lip and on the chin delicately brighten up the face. The equally distinctive eyes of the Child are more circular than those of his mother, his nose is shorter and slightly upturned, and the shape of his face is more rounded. Particularly noticeable are the Virgin's hands with long, slim fingers and beautifully delineated nails. The best preserved fragments of Mary's maphorion and the Child's chiton reveal soft folds: more numerous on the Virgin's right shoulder, in her bent arm as well as on the Child's left sleeve, where they are modelled by means of subtle passages from darker tones in the furrows to lighter ones on bulging parts, which are additionally brightened up with white highlights. Even the more substantial losses to the paint layer in some parts do not obscure the superb workmanship of the icon, which

was painted freely and with flair, manifesting the artist's full command of his craft. Also the exquisitely balanced proportions of the figures can be appreciated, even though the panel was likely truncated and the painted surface was additionally reduced by the frame that was applied on top of it. The palette, which is rather limited, consists of the white and gold colours of the Child's garments and the blue and red of the Virgin's robes, as well as the beautiful ochre hues in the flesh tones of both figures. Undoubtedly the most prominent is the intense light-blue tone of the Virgin's maphorion. An analysis carried out during the painting's conservation treatment has revealed that these parts belong to the original paint layer and were executed using azurite and lead white.<sup>15</sup>

#### THE BLUE MAPHORION OF THE THEOTOKOS

In Byzantine art the robes of the Virgin are usually maintained in saturated tones of sapphire blue and dark purple, and often trimmed with gold. There was, however, no uniform or fixed pattern that would assign particular

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 9–10, 35ff.





3. The Virgin Eleousa, Novgorod, early 13<sup>th</sup> c., Moscow, Cathedral of the Dormition of the Virgin. Photo: [www.icon-art.info](http://www.icon-art.info)



4. Saints Peter and Paul, Novgorod, mid-11<sup>th</sup> c. (detail). Photo: [www.icon-art.info](http://www.icon-art.info)

colours to individual items of clothing. And thus, there exist depictions the Virgin in entirely blue or entirely purple garments, but she is also shown wearing a blue maphorion and a purple gown, or the other way round, in a purple maphorion and a blue robe. This variability can be seen across the entire realm of Byzantine art. Nevertheless, a particular popularity of depictions of the Virgin in entirely blue garments is evident especially in Constantinopolitan painting of the post-Iconoclastic period. Chronologically first among these examples is the mosaic in the apse of the Church of Saint Sophia (867), followed by the commemorative mosaic in the tympanum over the gateway to the south vestibule in that church, which shows the founders: Constantine I with a model of the city and Justinian I with a model of the Church of Saint Sophia before the enthroned Virgin and Child (10<sup>th</sup> c.), and finally, the foundation mosaic on the eastern wall of the church's south gallery, representing John II Komnenos and Empress Eirene addressing the Virgin Kyriotissa [Fig. 5], from about 1118–1122.<sup>16</sup> Artists who executed mosaics in

<sup>16</sup> See C. MANGO, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington, DC, 1962 (Dumbarton Oaks Studies, 8); C. MANGO, E.J.W. HAWKINS, 'The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul', *Dumbarton Oaks Papers*, 19, 1965, pp. 115–151; N.B. TETERIATNIKOV, *Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul: The*

the Church of St Mary Pammakaristos as well as mosaics and frescoes in the Monastery of the Chora alluded to this tradition at the beginning of the fourteenth century, when they depicted the Virgin in intensely blue robes.<sup>17</sup> Also in a scriptorium of the capital city was produced an illuminated manuscript copy of the works by Dionysius the Pseudo-Areopagite (cod. Louvre A53), dated to 1403–1405, that was offered to the famous Saint-Denis Abbey in 1408. Its dedication miniature (fol. 1<sup>r</sup>) depicts the Virgin and Child in half-figure blessing the emperor and his family [Fig. 6]. Mary's garments: a maphorion and a dress worn underneath are intensely blue.<sup>18</sup>

The absence of similar images among icons is to some degree compensated by two bright-blue stripes, recently discovered during a conservation treatment of the famous *Annunciation* icon from the Monastery of Saint Catherine

*Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute*, Washington, DC, 1998.

<sup>17</sup> *The Kariye Djami*, ed. by P. Underwood, New York, 1966, vol. II, fig. 187, vol. III, figs 211, 249; H. BELTING, C. MANGO, D. MOURIKI, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington, DC, 1978 (Dumbarton Oaks Studies, 15), fig. IV.

<sup>18</sup> *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris, 1992, pp. 463–464.



5. The Virgin Kyriotissa, c. 1118–1122, Constantinople, Church of St Sophia

on Mount Sinai dated to the end of the twelfth century.<sup>19</sup> Perhaps some future treatments will reveal a similar feature also in the image of the Virgin herself.

Among examples produced outside Constantinople, we should first consider the works executed in the capital's immediate proximity, that is, in Rus'. The icon with the Eleousa Mother of God from the Uspenskii (Dormition) Cathedral in the Moscow Kremlin (1075 соб/ж-267), painted on a panel whose dimensions are similar to the Cracow work (approx. 52 × 38.5 cm), shows the Virgin holding the Christ Emmanuel in her arms and hugging his face against her cheek [Fig. 3]. The Child's left hand is slightly raised while he holds a scroll, propped on his left knee, in his right. He is dressed in a red chiton and a himation decorated with abundant gold hatching. Mary is singled out by her short purple veil, patterned with gold lattice and trimmed with a gold band, put on top of a maphorion in strikingly light-blue hue. Hardly visible beneath the maphorion is the red skull-cap and a fragment of Mary's purple dress, trimmed with double gold band. The icon is dated to the beginning of the thirteenth century and associated with the Novgorod milieu.<sup>20</sup> Its presence

in the Uspenskii Cathedral is confirmed only from the eighteenth century. In the mid-nineteenth century it was included in the iconostasis at the church's south wall and, hidden under a silver revetment from 1875, it did not attract scholarly attention until 1961, when the revetment was removed and a painting layer dated to the eighteenth or early seventeenth century was revealed. Only in October 1965, after preliminary examination of the surface of the painting had been conducted, was it decided that the re-painting be removed, and thus the original medieval layer, tentatively dated to the twelfth or thirteenth centuries and ascribed to the Novgorod school, was uncovered.<sup>21</sup> The bright-blue maphorion, which belongs to the original paint layer, was executed using azurite.<sup>22</sup>

A similar bright-blue maphorion was discovered during the conservation treatment of a Novgorodian icon of Our Lady of the Sign (Znamenye) in the Cathedral of Saint Sophia in Novgorod (inv. no. Соф. 1; 2175), dated to the mid-twelfth century (before 1169).<sup>23</sup> The icon has been associated with a miraculous image of the Mother of God that reportedly saved Novgorod from the attack of the prince of Suzdal' in 1169.<sup>24</sup> What, however, is of particular interest for the painting under discussion is the original colour scheme of the icon, revealed as late as in the 1980s.<sup>25</sup> The former, still surviving uppermost layer of the icon contrasts with the bright-blue hue of the Virgin's maphorion and likely also of her dress underneath, painted using azurite.

This kind of intensely light-blue hue can be found in later works as well, such as, for example, the four icons (depicting *Anastasis*, *Ascension of Christ*, *Pentecost*, and the *Dormition of the Virgin Mary*) from the Feast tier of the iconostasis in the Cathedral of Saint Sophia in Novgorod, dated to 1341.<sup>26</sup> The saturated bright-blue tones, discovered after the icons had been cleaned, are found mainly in the mandorla of Christ, but also in the garments of the apostles.

This could have been a constant feature of the Novgorod painting, present there from the very outset, provided the icon with the Apostles Peter and Paul [Fig. 4], dated

*khudozhestvennaia kul'tura domongol'skoï Rusi*, Moscow, 1972, pp. 270–288; V.N. LAZAREV, *Russkaia ikonopis': ot istokov do nachala XVI veka*, pt 1, Moscow, 2000, pp. 37, 165.

<sup>21</sup> See O.V. ZONOVA, "Bogomater' Umilenie", pp. 272–274 (as in note 20).

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 280–281.

<sup>23</sup> V.N. LAZAREV, *Russkaia ikonopis'*, p. 38, 166 (as in note 20); E.S. SMIRNOVA, 'Novgorodskaiia ikona "Bogomater' Znamenie": nekotorye voprosy bogorodichnoi ikonografii XII v.', in *Drevnerusskoe iskusstvo: Balkany, Rus'*, Saint Petersburg, 1995, pp. 288–310.

<sup>24</sup> E.S. SMIRNOVA, 'Novgorodskaiia ikona "Bogomater' Znamenie"', pp. 300–301 (as in note 23).

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 288.

<sup>26</sup> V.V. FILATOV, *Prazdnichnyi riad Sofii Novgorodskoi: Drevneishaia chast' glavnogo ikonostasa Sofiiskogo sobora*, Leningrad, 1974; *Ikony Velikogo Novgoroda XI – nachala XVI veka*, Moscow, 2008, cat. no. 9, pp. 130–152.

<sup>19</sup> *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, ed. by H.C. Evans, W.D. Wixom, (exh. cat.) New York, Metropolitan Museum of Art, New York, 1997, pp. 374–375.

<sup>20</sup> See O.V. ZONOVA, "Bogomater' Umilenie" XII veka iz Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremliá, in *Drevnerusskoe iskusstvo:*



6. The Virgin Blachernitissa, 1403–1405, cod. Louvre A53, fol. 1<sup>r</sup> (detail), Constantinople. Photo: after *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris, 1992

approximately to the mid-eleventh century, was indeed produced in this milieu. It is generally assumed that it was intended for the Novgorod Cathedral of Saint Sophia, but owing to its substantial size (2.36 × 1.47 m) was never part of the iconostasis.<sup>27</sup> The uncovered parts of chitons of both Apostles revealed areas of bright blue paint.

Another group of comparative material can be found in the works of art from the artistic circles of the Kingdom of Serbia in the Palaiologan era (1261–1453).

A brightened-up palette – especially the bright blue tones with additional white highlights in the tonal modelling of the garments – similar to that of the Cracow icon, can be seen in the frescoes of the Holy Trinity Church at Sopoćani, from about 1265, commissioned by King Stefan Uroš I Milutin (1243–1276).<sup>28</sup> Similarities extend also to the physiognomical types, with their rounded oval faces. The frescoes belong to the first period of Palaiologan painting.

It should be remembered that scholars usually distinguish two main periods in Palaiologan painting. The first one, spanning the last decades of the thirteenth and the

first quarter of the fourteenth century, is characterised by free, painterly style. The subsequent, second, period is distinguished by an expressive linear manner which at the end of the fourteenth century evolved into academic mannerism.<sup>29</sup> The principal feature of painting in this period was the return to classical style and a repertory of ancient

<sup>27</sup> V.N. LAZAREV, *Russkaia ikonopis'*, pp. 33, 163 (as in note 20).

<sup>28</sup> V.J. DJURIĆ, 'La peinture murale serbe du XIII<sup>e</sup> siècle', in *L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle. Symposium de Sopoćani 1965*, Belgrade, 1967, pp. 151–153, 159; T. VELMANS, 'Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIII<sup>e</sup> siècle et la manière de les représenter', in *ibidem*, pp. 52–54.

<sup>29</sup> See V.N. LAZAREV, *Istoriia vizantijskoi zhivopisi*, 2 vols, rev. edn, Moscow, 1986 (1<sup>st</sup> edn: Moscow, 1947–1948), pp. 156–189, with ample literature in the notes; A. XYNGOPOULOS, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athens, 1955; O. DEMUS, 'Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei', in *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress*, Munich, 1958, pp. 1–63; *idem*, 'The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art', in *The Kariye Djami*, ed. by P. Underwood, New York, 1966, vol. IV, pp. 107–160; S. RADOJČIĆ, 'Die Entstehung der Malerei der paläologischen Renaissance', *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, 7, 1958, pp. 105–123; A. GRABAR, 'Les sources des peintres byzantins des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles', *Cahiers Archéologiques*, XII, 1962, pp. 351–380; M. CHATZIDAKIS, 'Classicisme et tendances populaires au XIV<sup>e</sup> siècle', in *Congrès International des Études Byzantines, Bucarest 6–12 Septembre 1971*, Bucharest, 1974, vol. I, pp. 153–188; H. BELTING, C. MANGO, D. MOURIKI, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos* (as in note 17); D. MOURIKI, 'Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century', in *L'art byzantin au début du XIV<sup>e</sup> siècle. Symposium de Gračanica 1973*, Belgrade, 1978, pp. 55–83.



7. The Virgin Eleousa, second half of the 15<sup>th</sup> c., circle of Andreas Ritzos. Photo: after N. Chatzidakis, *Ikonen – die Sammlung Velimezis*, Athens, 2001

iconographic motifs, with simultaneously expanding the narrative Marian and Christological cycles. A new canon of human figure appeared – with monumental proportions and expressively modelled garments, amply folded or picturesquely draped. Physiognomic types changed as well: the former ascetic and serious appearances were replaced by more serene types, with softly modelled facial features. The palette became simpler but markedly brighter, with a predominance of bright blue and green as well as amethyst violet. The richness of their various hues can be best appreciated in the tonal modelling of garments and in the landscapes.

Similar features can be seen in the faces of the Virgin and the Christ Child in the painting under discussion. The oval, softly modelled outlines of Mary's face, with ochre-yellow underpainting of flesh colours and delicate highlights in the form of minute lines along the lower eyelid, above the upper lip and in the dimple of the chin were standard features of painterly modelling at that time. Particularly notable is also the painterly manner of rendering the shape of the narrow nose, with its rounded tip highlighted in white by means of a delicate oval patch. The painter masterfully combined cold and warm hues in order to achieve the natural warmth of the flesh colour.

The same Palaiologan attributes can be seen in the face of the Christ Child, with its markedly rounded cheeks, large eyes and short, as if upturned, nose.

At the present, preliminary stage of research it would be difficult to indicate works of art comparable to the Cracow icon, but many of its characteristics suggest the

work's stylistic affinities with the painting of the Palaiologan era from the last quarter of the thirteenth and the beginning of the fourteenth century.

### THE ICONOGRAPHY: THE ELEOUSA OR THE GLYKOPHILOUSA?

A distinctive iconographic feature of the Cracow icon is the Christ Child tenderly pressing his face against the Virgin's cheek and his hand nestled inside that of his mother. In my first note about the painting I used the epithet *Eleousa*, focusing on the characteristic motif of the Christ Child hugging his face against the cheek of his mother.<sup>30</sup> The same term was used by Fr Michał Janocha to describe the painting in a short catalogue entry, and by Paweł Pencakowski, in whose opinion the repainting made the icon look similar to the images of the so-called Cracow Hodegetrias.<sup>31</sup> Mirosław P. Kruk, in contrast, used the epithet 'Sweet-loving', being an equivalent of the Greek term *Glykophilousa*.<sup>32</sup>

There has been a noticeable increase in scholarly interest in Marian iconography in Byzantine art since the first decade of the twenty-first century. It was likely stimulated to some extent by the excellent exhibition, *Mother of God*, opened in October 2000 in the Benaki Museum in Athens. A conference, entitled *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, organised jointly by the museum and the Institute for Byzantine Studies in Athens, was held in January of the following year. Both the exhibition catalogue and conference proceedings were published under the editorship of Maria Vassilaki of the University of Thessaly (Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας) at Volos.<sup>33</sup> Yet, the question of Byzantine images of the Virgin Eleousa had a merely marginal position in the catalogue entries and papers appearing in both of these publications.<sup>34</sup> At the same time, the Russian scholar Olga Etingof published an extensive study of Byzantine Marian iconography loosely based on the investigation of the Eleousa Mother of God of Vladimir.<sup>35</sup> Etingof proposed to replace the epithet of the Eleousa with that of the *Glykophilousa* (Γλυκοφιλούσα) and its Russian equivalent *Ласкающая*

<sup>30</sup> See note 5 above.

<sup>31</sup> M. JANOCHA, *Ikony w Polsce*, pp. 420–421 (as in note 6); P. PENCAKOWSKI, *Recepcja dzieł dawnej sztuki i pamiątek przeszłości w diecezji krakowskiej w epoce kontrreformacji*, Kraków 2009 (Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Krakowie, XVIII), p. 161.

<sup>32</sup> M.P. KRUK, *Ikony-obrazy*, p. 323, figs 4.1–4.2 (as in note 7).

<sup>33</sup> *Representations of the Virgin in Byzantine Art*, ed. by M. Vassilaki, exh. cat. Athens, Benaki Museum, Athens and Milan, 2000; *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. by M. Vassilaki, Burlington, 2005.

<sup>34</sup> *Ibidem* (according to index).

<sup>35</sup> O.E. ÉTINGOF, *Obraz Bogomateri. Oчерки vizantijskoj ikonografii XI–XIII vekov*, Moscow, 2000.

['Laskaiushchaia', caressing], referring it to various iconographic and compositional variants of a portrayal of a tender relationship between the Virgin and the Christ Child, such as kissing, hugging against the cheek or touching the face.<sup>36</sup> At the same time, she admitted that the epithet had appeared only on late icons, in the post-Byzantine era.<sup>37</sup> It was mentioned, among other denominations of the Virgin used in inscriptions on icons, by Dionysius of Fourna in his painter's manual, the *Hermeneia*.<sup>38</sup> According to Etingof, in Byzantium, the composition in question was imbued with complex symbolic and theological content combining the love of Mary-Ecclesia and the sacrificial Christ. The tenderness of the Virgin and the Christ Child – her son – is a simultaneous expression of God's love of the people and unified love of the faithful of Christ, the Incarnate Logos.<sup>39</sup> Of different opinion was Anastasia Drandaki who assumed that the term Glykophilousa did not refer to the Virgin but to the mutual relationship between two persons, in this case, between Mary and her son. In contrast, the epithet Eleousa referred to the Mother of God.<sup>40</sup>

In the normative typology of Marian iconography, initiated by Nikolai Pyotrovych Likhachev and Nikodim Pavlovych Kondakov, toponymic or poetically-theological epithets, borrowed from written devotional tradition and identified in inscriptions on paintings, were ascribed to particular iconographic and compositional formulae of the images of the Virgin.<sup>41</sup> And although it was noted, already a long time ago, that artistic tradition considerably differs from iconographic typology, the terms introduced by Likhachev and Kondakov have been still employed in research on Byzantine (and to some degree also on Western medieval) painting.

Therefore, it has been customary to use the epithet of the Eleousa for an image of the Virgin hugging to her cheek the Christ Child, who is usually holding a scroll – a symbol of the Incarnate Logos – and sometimes encircles Mary's neck with his arm.

Initially, the research on Byzantine Marian iconography was dominated by the conviction that the Eleousa type had originated outside Byzantium. N. P. Likhachev thought that it emerged in medieval Italian painting and was transplanted to Byzantine art only in its late period, in the Palaiologan

era, and through the Balkans found its way also to Rus'.<sup>42</sup> Kondakov, likewise, did not single out a separate Byzantine type of the Eleousa, referring this term to a variant of the Virgin Hodegetria.<sup>43</sup> The only depiction of the Virgin hugging the face of the Child against her cheek mentioned in his work – a relief in San Zeno Chapel in San Marco in Venice – was called using the Russian word *Умиление* ['Umilenie', tenderness].<sup>44</sup> He considered this term to be the equivalent of the epithet Eleousa – *Милостива* ['Milostiva', compassionate].<sup>45</sup> The Venetian relief shows the Christ Child standing on his mother's lap, who holds him with her right arm at the waist, with her left pointing in a gesture typical of the Hodegetria images. The inscription in Greek above Mary's throne uses the epithet *Aniketos* (*H ANIKHTOS*), calling her 'the Invincible'.<sup>46</sup> According to Henry Maguire, the relief was executed approximately in the third quarter of the thirteenth century in the milieu of Byzantine art and reproduced the no longer surviving prototype image venerated in the Marian shrine in the Blachernai Church in Constantinople, known from its depiction in a twelfth-century icon in the Monastery of Saint Catherine on Mount Sinai.<sup>47</sup> He believed the epithet used in the inscription to be a later and local, Venetian addition.<sup>48</sup>

It was not until the original twelfth-century paint layer of the Virgin of Vladimir icon was revealed in 1918 and the results of the subsequent research were published by Mikhail Alpatov and Viktor Nikitych Lazarev in 1925, that a conviction about the Byzantine origin of compositions depicting Mary hugging the Child to her cheek and the name of the Eleousa for such compositions gradually took hold.<sup>49</sup> On the basis of the stylistic features of the faces of the Virgin and Child – the best preserved fragments of the painting – Alpatov and Lazarev dated the icon to the eleventh or twelfth century and attributed it to a Constantinopolitan workshop. This attribution has retained its validity also in the current literature, although most scholars date the icon to the first quarter or first half of the twelfth

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 67–97.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>38</sup> DIONIZJUSZ z Furny, *Hermeneia, czyli objaśnienie sztuki malarzkiej*, trans. by I. Kania, introduction and ed. by M. Smorąg Różycka, Cracow, 2003, p. 285.

<sup>39</sup> O.E. ÉTINGOF, *Obraz Bogomateri*, pp. 52–53 (as in note 35).

<sup>40</sup> A. DRANDAKI, *Greek Icons 14<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Century. The Rena Andreadis Collection*, Athens and Milan, 2002, p. 15, n. 1.

<sup>41</sup> N.P. LIKHACHEV, *Istoricheskoe znachenie italo-grecheskoï ikonopisi: izobrazheniia Bogomateri v proizvedeniakh italo-grecheskikh ikonopistsev i ikh vliianie na kompozitsii niekotorykh proslavennykh russkikh ikon*, Saint Petersburg, 1911; N.P. KONDAKOV, *Ikonografiia Bogomateri*, 2 vols, Saint Petersburg, 1914–1915.

<sup>42</sup> N.P. LIKHACHEV, *Istoricheskoe znachenie*, especially pp. 168–175 (as in note 41).

<sup>43</sup> N.P. KONDAKOV, *Ikonografiia Bogomateri*, vol. II, pp. 183–184 (as in note 41).

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 381–382.

<sup>45</sup> N.P. KONDAKOV, *Ikonografiia Bogomateri. Sviazi grecheskoï i russkoï ikonopisi s ital'ianskoïu zhivopis'iu rannego Vozrozhdeniia*, Saint Petersburg, 1910, pp. 150–151.

<sup>46</sup> C. DAVIS, *Byzantine Relief Icons in Venice and along the Adriatic Coast: Orants and other Images of the Mother of God*, Munich, 2006, p. 33; H. MAGUIRE, 'The Aniketos Icon and the Display of Relics in the Decoration of San Marco', in *San Marco, Byzantium and the Myths of Venice*, ed. by H. Maguire, R. S. Nelson, Washington, 2010, pp. 91–111.

<sup>47</sup> H. MAGUIRE, 'The Aniketos Icon', p. 98 (as in note 46).

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>49</sup> M. ALPATOFF, V. LASAREFF, 'Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche', *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 46, 1925, pp. 140–155.

century, associating it with a group of icons removed by Grand Prince Andrei Bogoliubski to Vladimir in 1155:

The same summer [6663/1155] Andrei left his father for Suzdal' and brought there an icon of the Holy Mother of God that had been brought from Tsargrad [Constantinople] on the same ship as the Pirogoshcha [Mother of God icon]; and covered it in more than thirty hryvnas of gold, not to mention silver, precious stones and pearls, and [thus] decorated, he put it in his church in Vladimir.<sup>50</sup>

As far as the iconographic type of the Virgin Eleousa is concerned, V. N. Lazarev, just as N. P. Kondakov, derived its origins from the Hodegetria, in a broader discussion emphasising the Byzantine lineage of this formula, which was shaped in Constantinople around the eleventh century, and from where it spread to Rus', Georgia and Western art.<sup>51</sup>

Following this train of thought, Mirjana Tatić-Djurić challenged the mere existence of the iconographic type of the Virgin Eleousa, arguing strongly that '[...] le type iconographique d'Eléousa n' existe pas. Ou pour mieux dire il n' existe pas de forme unique sous laquelle il apparaîtrait. Les artistes médiévaux ont bien su prouver le large sens de l'appellatif Eléousa signant dans les différentes époques tout un caléidoscope de variations sur le sujet mariologique' ['the iconographic type of the Eleousa does not exist. Or, to be more precise, there does not exist a distinct form in which it appeared. Medieval artists knew how to express the broad sense of the epithet of the Eleousa which in various epochs assumed a whole spectrum of different meanings, variations on the Mariological theme'].<sup>52</sup> The kind of 'migration', so to speak, of the term 'Eleousa' between various Marian images, indicated

by Tatić-Djurić, has led the scholar to a compelling conclusion that this epithet was an expression of a dogma of Mary's virginal motherhood combined with the Passion and death of the Incarnate Logos.<sup>53</sup> This complex content and the metaphorical epithets stemmed mainly from religious poetry from which Byzantine artists in the post-Iconoclastic period abundantly drew inspiration.<sup>54</sup> According to Tatić-Djurić, it was Andrew of Crete who first associated the name 'Eleousa' with the eschatological sense of Mary's love.<sup>55</sup>

#### 'SHE BEGGED THE CHILD: LET ME EMBRACE THEE, LORD!'<sup>56</sup>

Many works of art from the eleventh and twelfth centuries testify to the fact that the iconographic formula of the Virgin Mary hugging the Christ Child to her cheek had been known in Byzantium at that time and that such images enjoyed particular veneration.

From some time scholars have been interested in the icon with a cycle of Christ's Passion and his miracles in the Monastery of Saint Catherine on Mount Sinai, from the end of the eleventh or the twelfth century. The reason for this interest is a sequence of five images of the Virgin in the painting's upper part. The four portrayals of the Virgin in half-figure are labelled with individual epithets: Blachernitissa, Hodegetria, Hagiosoritissa and Chimeutissa. The enthroned Mother of God with the Christ Child – *Meter Theou* – and a founder in monk's garb kneeling before her were depicted in the midpoint of the four images.<sup>57</sup> Apparently, these four icons were especially venerated by the founder or, more generally, were most venerated in Constantinople. The image of the Virgin Mary hugging the Child to her cheek was identified here with the epithet 'Blachernitissa', alluding to the miracle-working icon kept at the Blachernai in the north-western corner of the city where the imperial palace complex with the famous chapel of the Virgin Mary was located.

<sup>50</sup> 'Того же лета [6663/1155] иде Андрей от отца своего Суждалю, и принесе ида икону святую Богородицю, юже принесоша в едином корабли с Пирогощею из Царяграда; и вкова в ню боле триидесят гривен золота, кроме серебра и камня драгого и жемчуга, и украсив и постави и в церкви своей Володимери', *Polnoe sobranie russkikh letopisei*, vol. I: *Lavrentievskaja i Troitskaia lietopisi*, Saint Petersburg, 1846, p. 148. See *Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia. Katalog sobraniia*, vol. I: *Drevnerusskoe iskusstvo X – nachala XV veka*, Moscow, 1995, pp. 35–40; O.E. ÉTINGOF, 'K rannei istorii ikony "Vladimirskaia Bogomater'" i traditsii Vlahernskogo Bogorodichnogo kul'ta na Rusi v XI–XII vv', in *Drevnerusskoe iskusstvo: Vizantiia i Drevniaia Rus': K 100-letiiu Andreia Nikolaevicha Grabara (1896–1990)*, ed. by E.S. Smirnova, Saint Petersburg, 1999, pp. 290–305.

<sup>51</sup> V. N. LASAREFF, 'Studies in the Iconography of the Virgin', *The Art Bulletin*, 20, 1938, especially pp. 36–42; V. N. LAZAREV, 'Etiudi po ikonografii Bogomateri', in V. N. LAZAREV, *Vizantiiskaia zhivopis'*, Moscow, 1971, pp. 282–290.

<sup>52</sup> M. TATIĆ-DJURIĆ, 'Eleousa. A la recherche du type iconographique', *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, 25, 1976, p. 266.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 264.

<sup>54</sup> See H. MAGUIRE, *Art and Eloquence*, Princeton, 1981.

<sup>55</sup> M. TATIĆ-DJURIĆ, 'Eleousa', pp. 264–265 (as in note 52).

<sup>56</sup> Quoted after [Saint Ephraim the Syrian] Św. Efreim Syryjczyk, 'Pieśń Maryi do Boskiego Dziecięcia', in *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy. Teksty o Matce Boskiej*, transl. and introduction by W. Kania, Niepokalanów, 1981, p. 45.

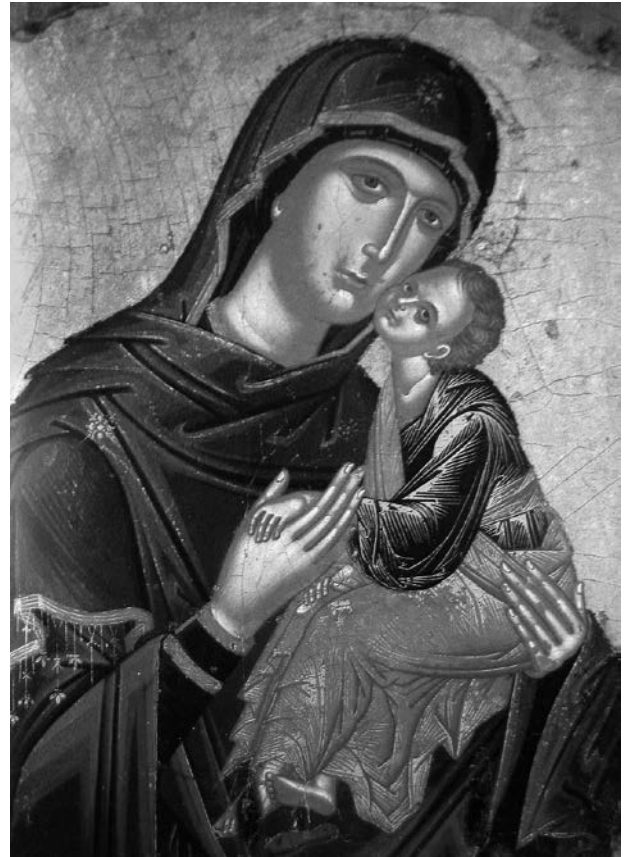
<sup>57</sup> G. and M. SOTIRIOU, *Icons du Mont Sinai*, vol. I, Athens, 1956, pp. 125–128, vol. II: Athens, 1958, figs 146–149; G. BABIĆ, 'Les images byzantines et leurs degrés de signification: l'exemple de l'Hodegetria', in *Byzance et les images. Cycle de conférences organisés au musée du Louvre par le Service culturel du 5 octobre au 7 décembre 1992*, Paris, 1994, p. 200, fig. 4; O.E. ÉTINGOF, *Obraz Bogomateri*, pp. 59–61, 111–113, 128, figs 33, 57 (as in note 35); A. WEYL CARR, 'Icons and the Object of Pilgrimage in Middle Byzantine Constantinople', *Dumbarton Oaks Papers*, 56, 2002, pp. 75–92.

On the basis of written and iconographic sources, four different images of the Virgin Mary can be associated with the Blachernai shrine in the Byzantine capital: the Virgin Orans; the *Episkepsis*, with Christ Emmanuel in a medallion on her breast; the *Nikopoia*; and the Eleousa.<sup>58</sup> The Sinai Monastery icon seems to suggest that it was precisely the Eleousa type that was given the toponymic epithet of the Blachernitissa. Yet the depiction of the Child in this painting, shown with straight legs, departs from the later representations of the type, as for example in the icon of the Virgin of Vladimir.

Another location in Constantinople where the Virgin Eleousa enjoyed special veneration was the Monastery of the Pantocrator, erected around 1118–1136 by emperor John II Komnenos and his wife Eirene. Three interconnected churches were built in the monastery: one on the south, dedicated to Christ Pantocrator, one on the north, dedicated to the Virgin Eleousa, while the imperial tomb church, dedicated to Archangel Michael, was located between them.

From a typikon conferred on the monastery in 1136 one can learn about an especially venerated icon of the Virgin Eleousa, kept in the eponymous church.<sup>59</sup> It follows from the wider context that there were two images of the Eleousa in the church, one of which, apparently portable, was located in the nave, and another, executed in mosaic, perhaps on wall, was in the narthex.<sup>60</sup> Regrettably, the typikon does not mention any details informing about the forms of the depictions of the Virgin in these images.

Some clues, however, can be inferred from a wall painting in the monastery of Saint Neophytos at Paphos on Cyprus, dated to the last decade of the twelfth century, which depicts St Stephen the Younger with an icon of the Virgin Eleousa.<sup>61</sup> An unrolled scroll below bears the following inscription in Greek: *Ei tis ou proskyni ton k[yrion]*



8. The Virgin Eleousa, c. 1500, Ioannina, bishop's palace chapel. Photo: after *Byzantine and Post-byzantine Art*, Athens, 1985

[...] *k[ai] ten achranton autou M[ete]ra en ikoni perigrapto e[st]o anathema* ('If a man does not reverence our Lord Jesus Christ and his spotless Mother depicted on an icon, let him be anathema').<sup>62</sup> According to his *Life*, Stephen the Younger came to the world thanks to a miraculous intervention of an icon of the Virgin from the Blachernai. Stephen's mother repeatedly offered prayers to 'the Virgin Mary holding her son in her arms'. One day the Mother of God appeared to the pious woman in the flesh, in human form (*homoioplastōs*), foretelling the birth of her son. Since then the miraculous Blachernai image of the Theotokos became permanently associated with the life of the future defender of images. It should be noted that the painter of the Cypriot fresco depicted the Blachernai image in the type known from the icon of the Virgin of Vladimir: Mary, hugging the Child against her cheek, holds him on her right arm.

In the Cracow icon, the left hand of the Child is nestled in Mary's right. N. P. Likhachev traces the origins of this feature to the Italo-Greek school, in which a type of a miraculous icon with the Roman Virgin – a copy of

<sup>58</sup> The theme of the enthroned Blachernitissa has been extensively developed by I. ZERVOU TOGNAZZI, 'L'iconografia e la "vita" delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa e Odighitria', *Bolletino della Badia Greca di Grottaferrata*, 40 N.S., 1986, pp. 262–287; see also M. SMORAG RÓŻYCKA, *Bizantyńsko-ruskie miniatury Kodeksu Gertrudy. O kontekstach ideowych i artystycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI wieku*, Cracow, 2003, pp. 175–177.

<sup>59</sup> For the typikon see P. GAUTIER, 'Le typikon du Christ Saviour Pantocrator', *Revue des Études Byzantines*, 1974, 32, pp. 1–145; 'Typikon of the Imperial Monastery of the Pantocrator', transl. and with a commentary by R. Jordan, in *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founder's Typika and Testaments*, ed. by J. Thomas, A.C. Hero, Washington, 2000 (Dumbarton Oaks Studies, 35), pp. 725–781.

<sup>60</sup> M.N. BUTYRSKIĬ, 'Vizantiiskoe bogoslužhenie u ikony soglasno tipiku monastyria Pantokratora 1136 goda', in *Chudotvornaia ikona v Vizantii i Drevnei Rusi*, ed. by A.M. Lidov, Moscow, 1996, pp. 145–158.

<sup>61</sup> On the monastery of Saint Neophytos at Paphos see C. MANGO, E.J.W. HAWKINS, 'The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings', *Dumbarton Oaks Papers*, 20, 1966, pp. 119–206;

R. CORMACK, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, London, 1985, pp. 215–251.

<sup>62</sup> C. MANGO, E.J.W. HAWKINS, 'The Hermitage of St. Neophytos', pp. 156–157, figs 41 and 43 (as in note 61) (quotation on p. 156); R. CORMACK, *Writing in Gold*, p. 243, fig. 94 (as in note 61).



9. The Virgin Eleousa, c. 1343, Dečani, Monastery of the Pantocrator (detail of the iconostasis).  
Photo: [www.decani.org](http://www.decani.org)

a miracle-working image from Lydda sent to Rome by Saint German, a patriarch of Constantinople – was reproduced.<sup>63</sup> Indeed, this type was very popular in Italo-Greek icon painting in the fifteenth and sixteenth centuries, appearing in a few iconographic and compositional variants, as for example the icons from the Likhachev collection.<sup>64</sup> A work that seems to reveal closest affinities with the Cracow painting is the icon in the bishop's palace at Ioannina, from about 1500 [Fig. 8], and icons associated with the milieu of Andreas Ritzos (1421–1492) to whom Manolis Chatzidakis attributed the invention of the type [Fig. 7].<sup>65</sup> The icon at Ioannina bears an inscription reading: *HEAEYCA*. Yet, a significant feature of icons in this

type – a sandal falling off the Christ Child's foot – is absent from the Cracow painting.

A similar rendition of the Child's hand held by Mary can be seen in the icon of the Virgin *Episkopiani* (Zakynthos, the Museum). It is dated to the twelfth century and, following an inscription at the bottom left, was 'restored' – that is, repainted – in 1657.<sup>66</sup> Mary's face is the only untouched fragment of the original paint layer. If the artist who restored the icon repeated the original iconographic and compositional scheme, then the painting would determine a substantially earlier date for the Child's hand motif.

Earlier the iconographic type under discussion had been known in the milieu of medieval art in Serbia, as testified by a poorly researched icon with the Virgin Eleousa in the iconostasis in the Church of the Pantocrator in Dečani [Figs 9–10]. The sizeable painting (164.5 × 56 ×

<sup>63</sup> N.P. LIKHACHEV, *Materialy dlia istorii russkago ikonopisaniia*, Saint Petersburg, 1906, vol. 1, p. 159.

<sup>64</sup> *Ibidem*, figs 71–73.

<sup>65</sup> *Byzantine and Post-byzantine Art*, Athens, 1985, p. 121, fig. 119. M. CHATZIDAKIS, 'Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dit italogrecque', in *Mnimosynon Sophias Antoniadi*, Venice, 1974, pp. 169–211 (reprinted in M. CHATZIDAKIS, *Études*

*sur la peinture postbyzantine*, London, 1976 [Variorum Reprints], p. 181).

<sup>66</sup> *Byzantine and Post-byzantine Art*, pp. 73–75, fig. 76 (as in note 65).



5 cm), executed in tempera on wood, depicts a full-figure image of the Virgin Mary holding the Christ Child in her arms, hugging his face to her cheek. The Child takes the edge of Mary's maphorion with his left hand and places his right hand in his mother's right [Fig. 10]. The icon, generally dated to around 1350, is believed to be a copy of the Constantinopolitan prototype from the Komnenian period or of a fresco with the Virgin Eleousa from the Parekklesion of the Chora Monastery.<sup>67</sup> Branislav Todić recently moved its date to 1343, associating its execution, along with that of three other paintings: Christ Pantocrator, John the Baptist and Saint Nicholas, with the relocation of the remains of the monastery's founder, Stefan Uroš III Dečanski (1321–1331), from the western part of the church to the nave, opposite the iconostasis' northern part, in 1343.<sup>68</sup>

It follows from the above that the date of the Dečani iconostasis would set a *terminus ad quem* of the iconographic type of the Virgin Eleousa taking the hand of the Child in hers, if the rigour of iconographic typology is to be assumed as a rule. This feature appears also in other depictions of the Virgin Mary, as for example in an icon with the Virgin Hodegetria from the fourteenth century (The State Tretyakov Gallery, Moscow, inv. no. 1274, OC 118), formerly ascribed to the Moscow school and nowadays to the Serbian milieu in the Balkans or a Byzantine painter who was active there.<sup>69</sup> A Slavonic inscription on either side of Mary's halo identifies the image as: *Мати Божија Молебница* [Mati Bozhiiia Molebnitsa].

The above analysis has shown that the icon with the Virgin Eleousa in the Cracow Poor Clares convent displays features that are characteristic of painting of the early period of the Palaiologan era, of the fourteenth century. But closer and more directly comparable analogies should still be looked for.

It has not been established in what circumstances the painting found its way to the Cracow convent. The already mentioned icon with the Virgin Hagiosoritissa has been associated with the Blessed Salomea on the basis of an enigmatic archival note dealing with the paintings and



10. The Virgin Eleousa, c. 1343 (detail). Photo: www.decani.org

images donated by the convent's foundress, which mentions only: 'tabulae et ymagine depictae'.<sup>70</sup> Should it be assumed that also the icon with the Virgin Eleousa was included in the plural form of the nouns? It is known that, before becoming a nun, Salomea had spent many years, first in the Halych Rus' and then in the Hungarian court, where she could have easily come into contact with venerated icons.

## A POSTSCRIPT

Romuald Biskupski has noted a popularity of the images of the Virgin Eleousa in the icon painting on the Polish-Ukrainian borderland from the seventeenth to the nineteenth century, stemming, as he asserts, from a copperplate engraving signed by Raphael Sadeler, from 1614.<sup>71</sup> The engraving bears a striking resemblance to a print reproduced by N. P. Likhachev which shows an image venerated in the Roman church of San Francesco (a Ripa) in Trastevere.<sup>72</sup> Both prints present

<sup>67</sup> M. ČOROVIĆ-LJUBINKOVIĆ, 'Dve dečanske ikone Bogorodice Umiljenija', *Starinar*, 3–4, 1952–1953, pp. 83–87; W. FELICETTI-LIEBENFELS, *Geschichte der byzantinischen Ikonmalerei*, Olten and Lausanne, 1956, p. 87, fig. 109A; V.J. DJURIĆ, *Ikônes de Yougoslavie*, Belgrade, 1961, pp. 102–103, pl. XLV; A. GRABAR, 'Les images de la Vierge de tendresse. Type iconographique et thème (à propos de deux icônes à Dečani)', *Zograf*, 6, 1977, p. 25, fig. 1.

<sup>68</sup> B. TODIĆ, 'Ikonostas u Dečanima – prvobitni slikani program i njegove poznije izmene', *Zograf*, 36, 2012, pp. 115–129.

<sup>69</sup> V.I. ANTONOVA, N.E. MNEVA, *Katalog drevnerusskoj zhivopisi XI – nachala XVIII vv.*, vol. I, Moscow, 1963, pp. 246–247, fig. 152; *Vizantiia. Balkany. Rus'. Ikony kontsa XIII – pervoi poloviny XV veka. Katalog vystavki, Gosudarstvennaia Tretyakovskaia galereia*, Moscow, 1991, cat. no. 74, pp. 243–244; *Gosudarstvennaia Tretyakovskaia galereia. Katalog sobraniia*, vol. 1: *Drevnerusskoe iskusstvo X – nachala XV veka*, pp. 173–175 (as in note 50).

<sup>70</sup> A. RÓŻYCKA-BRYZEK, *Matka Boska Hagiosoritissa*, p. 43 (as in note 1).

<sup>71</sup> R. BISKUPSKI, 'O dwu wariantach przedstawienia Matki Boskiej Eleusy w sztuce ukraińskiej XVII–XIX wieku', in *Zachodnio-ukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku*, ed. by J. Giemza, Łańcut, 2003, p. 273, fig. 4.

<sup>72</sup> N.P. LIKHACHEV, *Istoricheskoe znachenie*, fig. 380 (as in note 41).

the same type of the Virgin Eleousa taking the hand of the Christ Child, and both also feature the motif of the Child's sandal falling off his foot. As the chronologically first in a sequence of a dozen icons which reproduce the print, Biskupski mentions the image of the Virgin Łopieńska, from the first half of the seventeenth century, in the church of Our Lady Queen of Poland (formerly

an Orthodox church of the Holy Martyr Paraskeva) at Polańczyk. As Biskupski rightly observed, the falling sandal does not appear in any of these icons. This very feature, along with the characteristic iconographic and compositional arrangement, likens these icons to the image of the Virgin Eleousa in the Cracow Poor Clares convent.

BEATA BIEDROŃSKA-SŁOTOWA  
Muzeum Narodowe w Krakowie

## TKANINY ZDOBIONE NAPISAMI ARABSKIMI W SZATACH LITURGICZNYCH POCHODZĄCYCH Z KOŚCIOŁA MARIACKIEGO W GDAŃSKU, PRZECHOWYWANYCH W MUZEUM NARODOWYM W GDAŃSKU\*

Zbiór szat liturgicznych z gdańskiego kościoła Mariackiego, przechowywany w Muzeum Narodowym w Gdańsku, należy do grupy najważniejszych w Europie zespołów paramentów. Ze względu na różnorodność tkanin, z jakich je wykonano, oraz dużą ich liczbę, jest często określany mianem najbardziej wartościowego. Zbiór gdański, na który składają się paramenty wykonane od połowy XIV do początku XVI w., stanowi tym samym przegląd możliwości technicznych i artystycznych warsztatów tkackich czynnych w różnych miejscach Europy i Bliskiego Wschodu.

Omawiany zespół szat liturgicznych pochodzi z okresu późnego średniowiecza – czasów wielkiej prosperity dla Gdańska. Jako jedno z kluczowych miast hanzeatyckich, Gdańsk odgrywał ważną rolę w wymianie handlowej między wschodem a zachodem Europy<sup>1</sup>, a fara Najświętszej Marii Panny stała się jedną z najlepiej uposażonych w Europie świątyń. Paramenty dla kościoła fundowali indywidualni przedstawiciele patrycjatu miejskiego, konfraternie i gildie, a także zakon krzyżacki. Ostatnio, w artykule wydanym

w 2010 r. w Riggisbergu, Evelin Wetter jednoznacznie stwierdziła, opierając się na pięciotomowej, przedwojennej publikacji Waltera Mannowsky'ego omawiającej szaty liturgiczne należące do kościoła Mariackiego w Gdańsku, że był to najhojniej obdarowywany kościół w średniowiecznej Europie<sup>2</sup>. Ten do dziś zdumiewający różnorodnością użytych tkanin i wspaniałością haftów zespół ubiorów liturgicznych gromadzony był w kościele Mariackim w Gdańsku do około połowy XVI w. Odkąd kościół stopniowo zaczęli przejmować protestanci i używany był zarówno przez katolików, jak i luteran, szaty zakładane w liturgii katolickiej były rzadziej używane<sup>3</sup>. W okresie tym większość szat liturgicznych, jako niepotrzebnych, schowano w różnych miejscach w kościele. Wyjmowano je zapewne z okazji odprawianych przed głównym ołtarzem do 1572 r. katolickich nabożeństw<sup>4</sup>. W 1569 r. sporządzono inwentarz szat, zachowany do dziś. Wymieniono w nim liczne kapy, ornaty, dalmatyki, rokiety, pelerynki chórowe, humerały, antependia, alby, palki, stuły. W treści tych spisów wyróżnia się szczególnie określenie „pogańskie”, użyte w przypadku charakteryzowania jednej kapy i jednego ornatu, o czym będzie

\* Opracowanie powstało w związku z badaniami objętymi grantem: „Interdyscyplinarne opracowanie naukowe zespołu 192 średniowiecznych paramentów liturgicznych z kościoła NMP w Gdańsku, przechowywanego obecnie w Muzeum Narodowym w Gdańsku, ze szczególnym uwzględnieniem badań technologiczno-technicznych, w skrócie Gdański skarb średniowiecznej paramentyki”, finansowanym ze środków NCN (Nr 2013/09/B/HS2/01197) i realizowanym przez Katedrę Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych ASP w Warszawie i Muzeum Narodowe w Gdańsku.

<sup>1</sup> M. BISKUP, *Rola Gdańska w Związku Miast Hanzeatyckich*, [w:] *Historia Gdańska*, t. 1: *Do 1454 roku*, red. E. Cieślak, Gdańsk 1975, s. 429–436.

<sup>2</sup> E. WETTER, *Iconography of Liturgical Textiles in the Middle Ages*, Riggisberg 2010, s. 9; W. MANNOWSKY, *Der Danziger Paramentenschatz*, t. 1–5, Berlin 1930–1933, passim.

<sup>3</sup> S. KOŚCIELAK, *Dzieje wyznaniowe Gdańska od XVI do początku XIX wieku*, [w:] *Gdańsk protestancki w epoce nowożytnej. W 500-lecie wystąpienia Marcina Lutera*, red. E. Kizik, S. Kościelak, Gdańsk 2017, t. 1, s. 68.

<sup>4</sup> K. CIEŚLAK, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą: sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000.





1a. Przód ornatu z kościoła Mariackiego w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. M.30, MNG 238. Fot. Archiwum Katedry Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Muzeum Narodowego w Gdańsku



1b. Tył ornatu z kościoła Mariackiego w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. M.30, MNG 238. Fot. Archiwum Katedry Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Muzeum Narodowego w Gdańsku

mowa w dalszej części artykułu<sup>5</sup>. W XIX w. zbiór stopniowo ulegał degradacji, na przykład w 1875 r. 64 fragmenty zniszczonych paramentów oraz ornaty zakupiło Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze.

Całość tej kolekcji, licząca 541 obiektów, zyskała solidne, wspomniane już opracowanie autorstwa Waltera Mannowsky'ego. Od 1937 r. ważniejsza część zbioru ekspozowana była w Muzeum w Gdańsku. W okresie okupacji paramenty zostały wywiezione do Niemiec i wiele z nich do dziś przechowywanych jest w muzeach niemieckich, głównie w Muzeum św. Anny w Lubece, gdzie praca na ich temat przygotowana jest do publikacji przez Birgitt Borkopp-Restle, autorkę między innymi artykułu o kilku zabytkach z tego Muzeum, w tym pochodzących z kolekcji gdańskiej<sup>6</sup>, i we wspomnianej już Norymberdze,

który to zbiór opracowuje z kolei Jutta Zander-Seidel<sup>7</sup>. W ostatnich latach artykuł poświęcony paramentom przechowywanym w Lubece, pochodzącym z kościoła Mariackiego w Gdańsku, został opublikowany przez Birgitt Borkopp-Restle<sup>8</sup>.

Według relacji Williego Drosta, opublikowanej w 1963 r., gdański zbiór liczył do II wojny światowej 514 sztuk, w tym 31 kap, 82 ornaty, 19 dalmatyk, 409 stuł, manipularzy, alb, humerałów, sudariów, bort, puryfikatorzy, galonów, pudeł na korporały itp.<sup>9</sup> Obecnie zespół paramentów pochodzących z kościoła Mariackiego w Gdańsku przechowywany w Muzeum Narodowym w Gdańsku składa się ze 192 obiektów, w tym z zaledwie kilku wykonanych z tkanin przypisywanych warsztatom działającym na terenach Azji. Ze względu jednak na ich wyjątkowość, te właśnie tkaniny są tematem niniejszego tekstu.

Średniowieczne tkaniny wschodnie w kolekcjach europejskich zachowały się stosunkowo nielicznie. Drobne ich fragmenty przechowywane do dziś w zbiorach Luwru,

<sup>5</sup> Obecnie rękopis Ms 487 przechowywany jest w zbiorach Polskiej Akademii Nauk Biblioteki Gdańskiej, por. A. BERTLING, *Katalog der Danziger Stadtbibliothek*, Band I. Theil I. *Die Danzig betreffenden Handschriften*, Danzig 1892, s. 244, Bl. 501a–510b.: [k. 503] „Item jedna złota pogańska [heidnische] kapa jako z literami [alß mit Buchstaben]”; [k. 505] „Item jeden pogański [heidnisch] ornat” (tłum. A. Włodarek). Wspomina też o tym Birgitt Borkopp-Restle (*Striped Golden Brocades with Arabic Inscriptions in the Textile Treasure of St. Mary's Church in Danzig/Gdańsk*, [w:] *Oriental Silks in Medieval Europe*, red. J. von Fircks, R. Schorta, Riggisberg 2016 [= Riggisberger Berichte 21], s. 288–299).

<sup>6</sup> B. BORKOPP-RESTLE, *Local Relations in the Iconography of Liturgical Vestments in St. Mary's Church in Gdansk*, [w:] *Iconography*

*of Liturgical Textiles in the Middle Ages*, red. E. Wetter, Riggisberg 2010, s. 51–60.

<sup>7</sup> J. ZANDER-SEIDEL, *Liturgische Gewänder und Insignien*, [w:] *Mittelalter: Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*, red. J. Zander-Seidel, F.M. Kammel, D. Hess, Nürnberg 2007, s. 308–323.

<sup>8</sup> B. BORKOPP-RESTLE, *Striped Golden Brocades* (jak w przyp. 5).

<sup>9</sup> W. DROST, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze*, Stuttgart 1963.



2. Fragment tkaniny ornatu z kościoła Mariackiego w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. M.30, MNG 238. Fot. B. Biedrońska-Słotowa

Muzeum Wiktorii i Alberta, Muzeum Sztuki Stosowanej w Wiedniu, Muzeum Tkanin w Prato w Toskanii, Muzeum Bargello we Florencji, Muzeum Tkanin w Lyonie, w muzeach diecezjalnych i w skarbcach kościelnych, określane są jako syryjskie, perskie, bizantyńskie. Dostały się do średniowiecznej Europy najczęściej w charakterze cennych okryć zabezpieczających sprowadzane relikwie. Dlatego do dziś liczne fragmenty tych tkanin znajdują się nadal w wielu skarbcach kościelnych.

Wśród dużego zespołu tkanin z kościoła Mariackiego w Gdańsku największe zainteresowanie budzą tkaniny wschodnie opatrzone napisami arabskimi. Do tej grupy należą: dwa ornaty w całości uszyte z tkanin z napisami (nr inw. MNG.30, MNG 238<sup>10</sup> i M.33, MNG 239<sup>11</sup>), kapa

z atlasu gładkiego, z pasem z tkaniny z napisami (nr inw. M.17, MNG 232)<sup>12</sup>, dwie dalmatyki, których części środkowe stanowi, identyczna w obu wypadkach, tkanina z napisami, o bokach wykonanych z innej tkaniny (nr inw. M.113, MNG 275 i M.114, MNG 276)<sup>13</sup>.

Ornat wymieniony jako pierwszy [il. 1a–b, 2] wykonany jest z tkaniny w pasy oddzielane prążkami. Konstrukcję tworzą dwa bryty tkaniny zszyte ze sobą przez środek z przodu i z tyłu ornatu. Poszczególne pola pasów o rytmicznie zmienianych szerokościach i kolorach też wypełniono kolejno wzorem w trzech rodzajach: 1. pasy szersze z rytmicznie powtarzanym napisem arabskim w stylu *naschi* w wersji niepełnej, powtarzającym zwrot [السلطان [!] لعالم] („as-sultān [a]l-‘ālim”) – „sułtan wszechwiedzący”<sup>14</sup>; 2. pasy podobnej szerokości z trzema

<sup>10</sup> A. HINZ, *Die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig*, Danzig 1863, s. 33; J. KARABACEK, *Die liturgischen Gewänder mit arabischen Inschriften aus der Marienkirche in Danzig*, „Mitteilungen des K.K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie”, 5, 1870, nr 5, s. 141–147; O. FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenwebereien*, t. 2, Berlin 1913, s. 38, il. 31, 308, 350; W. MANNOWSKY, *Kirchliche Gewänder und Stickereien aus dem Schatz der Marienkirche*, Danzig 1929, s. 15, nr 30; W. MANNOWSKY, *Der Danziger Paramentenschatz*, t. 2, s. 3–4, kat. 30, tabl. 46 (jak w przyp. 2); M. ŻELEWSKA, *Wystawa gdańskiego zbioru tkanin zabytkowych*, „Muzealnictwo”, 12, 1964, s. 113, il. 86; eadem, *Gdański zbiór tkanin i haftów średniowiecznych*, Gdańsk 1966, s. 1, il. 2 (Mała Azja, w. XIV, Syria); *Orient w sztuce polskiej. Muzeum Narodowe w Krakowie, czerwiec–październik 1992*, katalog wystawy, red. B. Biedrońska-Słotowa, Kraków 1992, kat. nr I/54, il. 26 (oprac. B. Szybert: Syria, koniec w. XIV).

<sup>11</sup> J. KARABACEK, *Die liturgischen Gewänder*, s. 141–147 (jak w przyp. 10); J. Lessing, *Die Gewebe-Sammlung des K. Kunstgewerbe-Museums*, Berlin 1900, tabl. 1203; L. ŻARNOWIECKI,

*Historia tkanin jedwabnych*, Kijów 1915, s. 68, 70–71, il. 29; W. MANNOWSKY, *Kirchliche Gewänder und Stickereien*, s. 15 (jak w przyp. 10); idem, *Der Danziger Paramentenschatz*, t. 2, s. 3–4, kat. 33, tabl. 49 (jak w przyp. 2); *Gotische Paramente und Bildwerke. Ausstellung August-September 1934 im Stadtmuseum Danzig*, Danzig 1934, s. 14; *Aus dem Danziger Paramentenschatz und dem Schatz der Schwarzhäupter zu Riga*, katalog wystawy, Nürnberg 1958, s. 11; *Orient w sztuce polskiej*, kat. nr I/55, il. 27 (oprac. B. Szybert: Syria, koniec w. XIV) (jak w przyp. 10).

<sup>12</sup> W. MANNOWSKY, *Der Danziger Paramentenschatz*, t. 1, kat. 17, tabl. 22 (jak w przyp. 2).

<sup>13</sup> J. KARABACEK, *Die liturgischen Gewänder*, s. 4 (jak w przyp. 10); A. HINZ, *Die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig*, s. 57 (jak w przyp. 10); W. MANNOWSKY, *Der Danziger Paramentenschatz*, t. 3, kat. 113–114, tabl. 124–125 (jak w przyp. 2).

<sup>14</sup> Wszystkie napisy zostały przetłumaczone przez dr Dorotę Malarczyc i zweryfikowane przez prof. Babila Saidiego, eksperta i tłumacza orientalnych manuskryptów, oraz dr. Bogdana



3a. Przód ornatu z kościoła Mariackiego w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. M.33, MNG 239. Fot. Archiwum Katedry Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Muzeum Narodowego w Gdańsku



3b. Tył ornatu z kościoła Mariackiego w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. M.33, MNG 239. Fot. Archiwum Katedry Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Muzeum Narodowego w Gdańsku

naprzemiennymi motywami: kwiatów lotosu, owoców granatu i palmet; 3. pasy wąskie z sylwetkami biegnących psów w obrożach i jelonków oddzielonych zamkniętymi półksiężycami. Autorzy dotychczasowych publikacji, najczęściej zgodnie z atrybucją Mannowsky'ego, określają wykonanie tej tkaniny w zachodniej Azji, prawdopodobnie Mezopotamii, w XIV w., a w literaturze powojennej niekiedy pojawia się Syria jako miejsce wykonania<sup>15</sup>.

W przypadku drugiego ornatu wzór tkaniny jest podobny, różnice dotyczą jego szczegółów [il. 3a–b]. Pola pasów o rytmicznie zmienianych szerokościach i kolorach też wypełniono kolejno w następujący sposób: 1. pasy szersze – rytmicznie powtarzającym napisem arabskim w stylu *naschi* w wersji niepełnej: [السلطان] [العالم] („as-sultān [a]l-‘ā[lim]” – „sułtan wszechwiedzący”); 2. pasy podobnej szerokości – motywami kwiatów lotosu wpisanych w medaliony kończyste na zmianę z rozetami, między którymi znajdują się antytetyczne ptaki (pawie?) na zmianę z sylwetkami zwierząt; 3. pasy wąskie

– sylwetkami biegnących psów w obrożach i jelonków oddzielanych zamkniętymi półksiężycami [il. 4].

Autorzy dotychczasowych publikacji, podobnie jak w poprzednim przypadku, najczęściej – zgodnie z atrybucją Waltera Mannowsky'ego – sytuują wykonanie tej tkaniny w Azji południowozachodniej, prawdopodobnie Mezopotamii, w XIV w., a w literaturze powojennej niekiedy pojawia się Syria jako miejsce wykonania. Wyjątkowo Longin Żarnowiecki łączy tę tkaninę z warsztatami saraceńskimi na podstawie podobieństwa do tkaniny ze zbiorów Muzeum w Krefeld, datowanej na XII–XIII w.<sup>16</sup>

Z niemal identycznej tkaniny wykonano pretekstę wspomnianej kapy [il. 5]. Jediną różnicę stanowi wypełnienie węższych pasów, w których umieszczono wyłącznie motywy zamkniętych półksiężyców. Miejsce i czas wykonania tej tkaniny Mannowsky określił tak, jak w przypadku wymienionych gdańskich ornatów.

Ostatni przykład z tego zespołu stanowi tkanina środkowych części dalmatyk [il. 6, 7]. Wzór składa się, podobnie jak w poprzednich przypadkach, z trzech pasów o rytmicznie zmienianych szerokościach i kolorach też: 1. pasy szersze z ciągłym napisem arabskim odwróconym w stylu *naschi*, السلطان الملك العالم („as-sultān al-malik al-‘ālim” – „sułtan, mądry władca”); 2. pasy podobnej szerokości

Zagórskiego, arabistę, dyrektora Instytutu Ibn Chalduna w Piasztowie.

<sup>15</sup> M. ŻELEWSKA, *Gdański zbiór tkanin*, s. 1, il. 2 (Mała Azja, w. XIV, Syria) (jak w przyp. 10); *Orient w sztuce polskiej*, kat. nr I/54, il. 26 (oprac. B. Szybert: Syria, koniec w. XIV) (jak w przyp. 10).

<sup>16</sup> L. ŻARNOWIECKI, *Historia tkanin jedwabnych* (jak w przyp. 11).



4. Fragment tkaniny ornatu z kościoła Mariackiego w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. M.33, MNG 239. Fot. B. Biedrońska-Słotowa



5. Kapa z pasem z tkaniny z napisami arabskimi z kościoła Mariackiego w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. M.17, MNG 232. Fot. Archiwum Katedry Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Muzeum Narodowego w Gdańsku



6. Dalmatyka z kościoła Mariackiego w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. M.113, MNG 275. Fot. Archiwum Katedry Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Muzeum Narodowego w Gdańsku

wypełnione ciągłym ornamentem wiciowym; 3. węższe pasy z dwoma rodzajami medalionów – większych i mniejszych – z napisem nieczytelnym, naśladującym pismo *naschi* [il. 8].

Wszystkie opisane tkaniny są do siebie bardzo podobne, ukazują jednak trzy różne interpretacje tego samego wzoru.

W innych zbiorach muzealnych i skarbcach kościelnych zachowały się fragmenty tkanin oraz paramenty ze wzorem identycznym lub bardzo podobnym do opisanych tkanin, również pochodzące z zasobu kościoła Mariackiego w Gdańsku. Na przykład tkanina dalmatyki, obecnie w zbiorach kościoła Mariackiego w Lubece, ozdobiona jest wzorem, który tylko szczegółami różni się od tkanin obecnie znajdujących się w Gdańsku. Palmy występujące na tkaninie w Lubece mają inny kształt, a w polach węższych pasów rozmieszczone są parami motywy zamkniętych półksiężyców, oddzielone kwiatami o sześciu płatkach. Rękawy dalmatyki wykonano z takiej samej tkaniny jak ornat z zasobu gdańskiego (MNG 238).

Tkanina ta w haśle opracowanym przez Saskię Durian-Ress w katalogu berlińskiej wystawy „Europa und der Orient” w 1989 r. określona została jako wykonana w Syrii lub Egipcie na przełomie XIV i XV w.<sup>17</sup>

Kilka niewielkich fragmentów tkanin z zasobu kościoła Mariackiego w Gdańsku znajduje się w Muzeum Rzemiosła Artystycznego w Berlinie. Największy z nich, opublikowany w 1992 r. w katalogu zbiorów tego muzeum przez Leonie von Wilckens i w katalogu wystawy „The Legacy of Genghis Khan” w nowojorskim Metropolitan Museum of Art w 2003 r. określony został jako wykonany w Persji w XIV w.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> H.J. SCHMIDT, *Alte Seidenstoffe*, Braunschweig 1958, s. 173–174; *Europa und der Orient 800–1900*, red. G. Sievernich, M.-G. Bau, Berlin 1989, s. 186–187, kat. 4/43 (oprac. S. Durian-Ress).

<sup>18</sup> L. von WILCKENS, *Mittelalterliche Seidenstoffe*, Berlin 1992, kat. 82, inw. 75259; *The Legacy of Genghis Khan. Courty Art and Culture*





7. Dalmatyka z kościoła Mariackiego w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. M.114, MNG 276. Fot. Archiwum Katedry Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Muzeum Narodowego w Gdańsku

W tym samym Muzeum w Berlinie znajdują się jeszcze inne niewielkie fragmenty tkanin pochodzące z zasobu kościoła Mariackiego w Gdańsku. Dwa są identyczne i mają wzór najbardziej podobny do wzoru tkaniny ornatu z Gdańska (MNG 238, il. 1), różnią się tylko sposobem interpretacji palmety w szerszych pasach<sup>19</sup>. Z kolei podobny do tkaniny ornatu (MNG 239, il. 3) z Gdańska fragment znajduje się w Norymberdze [il. 9].

Miejsce wykonania wszystkich tych fragmentów łączone jest z czternastowiecznymi warsztatami perski-

mi<sup>20</sup>. Zachowany w zbiorach Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie (nr inw. 783–1875) fragment, identyczny jak tkanina kapy, także pochodzi z kolekcji gdańskiej. Do Muzeum Wiktorii i Alberta zakupiony został z kolekcji księdza Bocka w 1875 r. Według badaczy angielskich tkanina powstała w Centralnej Azji lub Iranie między rokiem 1250 a 1350<sup>21</sup>.

Omawiane tkaniny wykonywane były z dużą pieczołowitością skomplikowaną techniką lampasu, polegającą

*in Western Asia, 1256–1353*, New York 2003, kat. nr 75, fig. 196.I.

<sup>19</sup> L. von WILCKENS, *Mittelalterliche Seidenstoffe*, kat. 83, inw. 75260 (jak w przyp. 18).

<sup>20</sup> Eadem, *Die textilen Künste von der Spätantike bis um 1500*, München 1991, il. 98, 87; eadem, *Mittelalterliche Seidenstoffe*, kat. 84 (jak w przyp. 18).

<sup>21</sup> A.F. KENDRICK, *Catalogue of Muhammadan Textiles of the Medieval Period*, London 1924, s. 67, kat. 997, pl. XXII.



8. Fragment tkaniny dalmatyki z napisami arabskimi i naśladownictwami napisów, z kościoła Mariackiego w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. M.114, MNG 276. Fot. B. Biedrońska-Słotowa

na wydobyciu złotego wzoru z tła gładkich barwnych pasów. W procesie tkania, dla zbudowania znacznej części ornamentów, wykorzystano nici złote uzyskane przez naklejenie złotej folii na podkładzie z błonki zwierzęcej, czyli tzw. złoto cypryjskie. Gęsto ułożone złote, wyróżniające się motywy szat, w czasie sprawowania liturgii przez kapłana emanowały blaskiem odbijając światło. Efekt ten odpowiadał obecnej w liturgii katolickiej symbolice światła wywodzącej się z idei neoplatonickiej. Złote wzory, połyskliwe powierzchnie (również napisów w języku arabskim) służyły więc przede wszystkim odbijaniu światła. Nie była ważna – ani dla dostojników używających paramentów z tych tkanin, ani dla zgromadzonych wiernych – treść słów wplecionych we wzory<sup>22</sup>.

Wszystkie wymienione tkaniny tworzą zespół świadczący o bogactwie odmian wzorów sprowadzanych i używanych w szatach liturgicznych w kościele Mariackim w Gdańsku. Trudno określić, czy zostały pozyskane jednorazowo, czy kupowano je systematycznie, spruwając nowe ubiory np. co kilka lat. Problem ten będzie jeszcze omawiany w dalszej części artykułu, w oparciu o sugestie dotyczące czasu i miejsca wykonania tych tkanin.

<sup>22</sup> P. TENDERA, *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014; różne aspekty tego zjawiska w przypadku tkanin zostały dogłębnie przeanalizowane w: *The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations*, red. L. E. Saurma-Jeltsch, A. Eisenbeiss, Munich 2010, cyklu esejów prezentowanych jako seria wykładów na Uniwersytecie w Heidelbergu w latach 2000–2010.

Bliskowschodnie i nieco później przywożone do Europy luksusowe tkaniny wschodnie, ze względu na swoje niezwykle walory artystyczne stanowiły znak rozpoznawczy europejskich elit zarówno kościelnych, jak i świeckich. Szyte z nich ubiory, które stały się atrybutem władzy, służyły identyfikacji pozycji społecznej. Rosło więc na nie zapotrzebowanie, czego konsekwencją była produkcja wysokiej klasy tkanin jedwabnych o podobnych wzorach, także w Europie, we Włoszech i Hiszpanii<sup>23</sup>.

Drogocenne tkaniny jedwabne z nicią złotą i srebrną były używane także często jako tkaniny grobowe do ozdoby trumien w przypadkach pochówków przedstawicieli panującej dynastii oraz hierarchów kościelnych. Zwyczaj ten znajduje swoje potwierdzenie w postaci tkanin znalezionych w trumnach i za pośrednictwem przekazów zawartych w źródłach pisanych. Należy tutaj przywołać przykład tkanin o wzorze pasowym z napisami arabskimi, używanych przez władców Kastylii i Aragonii. Wykonywano je w hiszpańskich warsztatach, a swoje oryginalne cechy zawdzięczają wpływowi arabskim, żywym jeszcze wtedy na Półwyspie Iberyjskim. Do najwcześniejszych zalicza się fragment jedwabnej tkaniny datowanej na 1246 r., ze wzorem pasów, pochodzący z grobu Berenguela, księżniczki Kastylii i Leon, przechowywany w Burgos w Muzeum przy klasztorze Cysterek – Santa Maria la Real de Huelgas. Pasy wypełnione są motywami wielolistnych rozet oddzielonych ośmioramiennymi gwiazdkami

<sup>23</sup> U. RUBLACK, *Dressing up. Cultural Identity in Renaissance Europe*, Oxford 2010, s. 7.



9. Fragment tkaniny podobnej do tkaniny ornatu (MNG 239, il. 3), Norymberga, Germanisches Nationalmuseum. Fot. B. Biedrońska-Słotowa

i napisami arabskimi<sup>24</sup>. Tkaniny o zbliżonej kompozycji zachowały się także w wielu kolekcjach na świecie. Autorzy publikacji im poświęconych zgodnie łączą ich wykonanie z warsztatami tkackimi czynnymi w Granadzie na przełomie XIV i XV w. Do tej grupy zaliczyć należy fragmenty tkanin przechowywane w Cleveland Museum of Art (nr inw. 1939.36), Museo Nazionale del Bargello we Florencji<sup>25</sup>, Muzeum w Terassie (CDMT inw. 289), David Collection w Kopenhadze<sup>26</sup>, Metropolitan Museum of Art<sup>27</sup> oraz kapę liturgiczną znajdującą się w wyżej wy-

mienionym Muzeum w Burgos<sup>28</sup>. W ich wzorze występuje zawsze inskrypcja w stylu *naschi* głosząca „Chwała naszemu panu sułtanowi”.

Podkreślić należy raz jeszcze, że wszystkie te tkaniny produkowane w hiszpańskich warsztatach dają wyraz miejscowej saraceńskiej tradycji. W przeciwieństwie do nich, podobnie komponowane tkaniny wykonywane w warsztatach włoskich jedynie kopiowały obce wzory. Pismo w ich przypadku wykorzystywano jedynie jako znak graficzny, a kształt liter wyłącznie naśladowano. W efekcie powstawały napisy nie do odczytania, stanowiące rodzaj ornamentu. Jako przykład można przywołać ornat ze skarbca katedry Wniebowzięcia Matki Boskiej w Chur z włoskiej tkaniny w pasy z napisami pseudokuficznymi i rozetami, datowany na XIV w.<sup>29</sup>

<sup>24</sup> C. HERRERO CARRETERO, *Museo de Telas medievales. Monasterio de Santa Maria la Real de Huelgas. Burgos*, Burgos 1988, s. 95–101 (szczególnie tkanina z trumny Alfonso de la Cerda, 1271–1333), s. 113–118; M. SCOTT, *Fashion in the Middle Ages*, Los Angeles 2011, fig. 72.

<sup>25</sup> *Islamic Silk. Design and Context*, red. C. M. Suriano, S. Carboni, Firenze 1999, kat. nr 19.

<sup>26</sup> K. von FOLSACH, *Woven Treasures, Textiles from the World of Islam*, Copenhagen 1993, kat. nr 19.

<sup>27</sup> *Masterpieces from the Department of Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, red. M. Ekhtiar et al., New York 2011, kat. nr 49.

<sup>28</sup> *Al Andalus. The Art of Islamic Spain*, red. J.D. Dodds, New York 1992, s. 106, il. 98; A.E. WARDWELL, „Panni Tartarici”: *Eastern Islamic Silks Woven with Gold and Silver (13th and 14th Centuries)*, „Islamic Art”, 3, 1989, s. 95–173, fig. 24.

<sup>29</sup> L. von WILCKENS, *Die textilen Künste*, il. 112 (jak w przyp. 20).



10a, b. Fragmenty ubioru grobowego księcia Rudolfa IV Habsburga (zm. 1365), Wiedeń, skarbiec katedry św. Szczepana. Fot. Dom-museum Wien

Za prawdopodobne miejsce wykonania tkanin z Gdań-ska opatrzonych napisami arabskimi uznawano, jak to już zostało przedstawione, Mezopotamię, za czym konsekwentnie opowiadał się Mannowsky. Niektórzy autorzy łączyli je z Syrią i Saracenami, czyli także ze środowiskiem muzułmanów. W literaturze powojennej sytuowano ich powstanie w Syrii, Egipcie i Persji.

Tkaniną, która wykazuje podobieństwa do tkanin z Gdańska i może stanowić wskazówkę do określenia ich pochodzenia i datowania, jest tkanina ubioru, w jakim został pochowany Rudolf IV książę Austrii (1339–1365) zwany Fundatorem [il. 10a, b]. Dekoracja złożona jest z pasów ozdobionych napisem arabskim oraz nieco szerszych pasów z motywami sieci z rombów i medalionów, flankowa-nych symetrycznymi motywami pawi. Pasy te oddzielone są węższymi pasami z motywami zwierzęcymi. Kompozycja wzoru, użycie napisów, stylizacja motywów, szcze-gólnie drobnych przedstawień zwierząt w wąskich pasach, a także podobna technika wykonania, wskazują na spore pokrewieństwa z gdańskimi tkaninami. Miejsce wykona-nia tkaniny, z której ubiór został uszyty, łączone jest, na podstawie treści inskrypcji odnoszącej się do sultana Abu Sai'ida (1319–1335) z dynastii Ilchanidów, następcy Hulagu Chana, mongolskiego władcy rezydującego w Tabrizie, z warsztatem czynnym w Iranie w okresie panowania tam mongolskiego władcy<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> M. RITTER, *Kunst mit Botschaft: Der Gold-Seide-Stoff für den Ilchan Abu Sa'id von Iran (Grabgewand Rudolfs IV. in*



11. Fragment malowidła ściennego w mauzoleum Il-chana Oldżajtu (1302–1312), Soltanije, pn. Iran. Fot. B. Biedrońska-Słotowa

Podobnie identyfikowana – jako wykonana w Azji Centralnej około 1300–1350 – jest tkanina w zbiorach Muzeum Wiktorii i Alberta (nr inw. 8639–1863), zaliczana do grupy tzw. *panni tartarici*. Fragment ten jest także – zarówno pod względem kompozycji, jak i sposobu wykonania techniką lampasu – podobny do tkanin paramentów z Gdańska i szaty Rudolfa IV. Stanowi część ubioru liturgicznego używanego w Alte Kapelle, kaplicy przy bazylice Narodzenia Matki Boskiej w Ratyzbonie. Wśród zdobiących ją motywów o dalekowschodniej stylizacji (m.in. lwy bawiące się piłą, biegnące zwierzęta), znajduje się sygnatura tkacza „Abd al-Aziz”. Oznacza to, że tkanina została wykonana w środowisku artystów muzułmańskich, na które znaczny wpływ miało tkactwo chińskie<sup>31</sup>.

Autorzy przypisują wykonanie jeszcze innych tkanin o zbliżonej kompozycji wzoru, powstałych nieco później, bo w początkach XIV w., warsztatom północnej Persji. Zdobia je motywy pasów oddzielanych prążkami, wypełnione smokami, rozetami, owocami granatu, siecią rombów<sup>32</sup>. Przywołać tu można dla porównania inny fragment

tkaniny z Muzeum Wiktorii i Alberta<sup>33</sup>. Dodać należy, że niektórzy autorzy łączyli wykonanie tej grupy tkanin zbliżonych kompozycyjnie i technicznie także z warsztatami mameluckimi w Egipcie przełomu XIII i XIV w. Tak określone jest miejsce wykonania tkaniny ornatu ze zbiorów Muzeum w Brunshwiku. Jej kompozycję stanowią szerokie pasy z napisem głoszącym chwałę sułtana<sup>34</sup>.

Motywy na tkaninach z Gdańska ograniczają się do napisów odnoszących się do sułtana, palmiet i rozet, zamkniętych półksiężyców, biegnących zwierząt. Stylizacja, szczególnie motywów zwierzęcych, jest podobna do takich form występujących w sztuce perskiej, szczególnie w ceramice i wyrobach metalowych datowanych na wieki XIII i XIV<sup>35</sup> [il. 11, 12, 13]. Wykazane powyżej podobieństwa stylistyczne zachodzące pomiędzy tkaninami z Gdańska a dekoracją występującą na ceramice perskiej oraz duża ilość metalowych nici złotych użytych we wzorach tkanin, cechy najbardziej charakterystycznej

(Wien) – *Rekonstruktion, Typus, Repräsentationsmedium*, „Beiträge zur Islamischen Kunst und Archäologie”, 2, 2010, s. 105–135.

<sup>31</sup> Ph. ACKERMAN, *Islamic Textiles-II-Khanid*, [w:] A.U. POPE, *A Survey of Persian Art*, t. 6, London–New York 1938–1939, vol. 3, s. 2054, 2060.

<sup>32</sup> Zdjęcia fragmentów takich tkanin publikuje Leonie von Wilckens (*Die textilen Künste*, il. 97 [jak w przyp. 20]) oraz Saskia

Durian-Ress (hasło w: *Europa und der Orient*, il. 661–662, kat. nr 4/42 [jak w przyp. 17]).

<sup>33</sup> A.U. POPE, *A Survey of Persian Art*, vol. III, s. 2042–2061, vol. 6, pl. 1001A (jak w przyp. 31).

<sup>34</sup> L. von WILCKENS, *Die mittelalterlichen Textilien. Katalog der Sammlung*, Braunschweig 1994 (= *Sammlungskataloge des Herzog-Anton-Ulrich-Museums Braunschweig*, 5), kat. nr 3.

<sup>35</sup> A.U. POPE, *A Survey of Persian Art*, t. 5, np. il. na s. 274 A i B, 760 (jak w przyp. 31).



12. Fragment stiukowego mihrabu w Meczecie Piątkowym w Isfahanie, czasy ilchana Oldżajtu, ok. 1310, kaligraf Hajdar (?). Fot. B. Biedrońska-Słotowa

dla tkactwa mongolskiego, pozwalają łączyć wykonanie tkanin z kościoła Mariackiego w Gdańsku z warsztatami tkackimi czynnymi na terenach północnej Persji w okresie Ilchanatu mongolskiego, panowania mongolskiej dynastii Hulagidów (Ilchanów, 1257–1381), szczególnie z czasami Ilchanidy Abu Sai’da (1317–1335), następcy Hulagu Chana. Znajduje to potwierdzenie w dotychczasowej literaturze przedmiotu dotyczącej tkanin o podobnych cechach kompozycyjnych i technicznych. Mongołowie po opanowaniu terenów północnej Persji osadzali

tam perskich artystów przesiedlonych z wielu ośrodków, z Chorasanu, Heratu czy z Turkiestanu, np. z Samarkandy. Z Chin przesiedlali na te tereny, jak już wspomniano, najbardziej biegłych tkaczy jedwabiu. Takie przemieszczanie artystów i technik opisał Marko Polo<sup>36</sup>. Celem tych przesiedleń miało być stworzenie ośrodków dla wykonywania tkanin najwyższej klasy artystycznej.

<sup>36</sup> J.C.Y. WATT, A.E. WARDWELL, *When Silk was Gold. Central Asian and Chinese Textiles*, New York 1997, s. 127.



13. Fragment dekoracji ceramicznej, Iran, w. XIV, Muzeum Sztuki Islamu w Teheranie. Fot. B. Biedrońska-Słotowa

Wspomnieć warto, że w państwie Ilchanidów własnie tkaninom poświęcano najwięcej uwagi. Pozostałe dziedziny sztuki były rozwijane w mniejszym stopniu<sup>37</sup>. Dla prężnej i ekspansywnej elity były ważnym środkiem podkreślania i ekspozycji statusu władzy. Ważne było i to, że efektowne tkaniny, drogie i łatwe do transportu, przynosiły znaczny dochód. Znane były nawet jako symboliczna waluta i posługiwano się nimi niekiedy jako ekwiwalentem pieniędzy. Płacono nimi trybut, chętnie przyjmowany przez władców ze względu na wysokie walory artystyczne i materialne. Zaspokajając wyszukane wymagania elit, stały się stopniowo symbolem ich pozycji społecznej i związanego z tym prestiżu<sup>38</sup>. Takim symbolem były też zapewne tkaniny w kościele w Gdańsku; szczycono się nimi jako wyrazem bogactwa i znaczenia kleru, miały podkreślać rangę władzy kościelnej, stanowić bogatą oprawę misterium mszy świętych<sup>39</sup>.

Dodać tutaj można, że te persko-mongolskie tkaniny, zwane dziś w literaturze *panni tartarici*, w XIV w. w Europie stały się bardzo modne i zapotrzebowanie na nie było duże, mimo wysokich cen<sup>40</sup>.

Jak już wspomniano, tkaniny wzorowane na islamskich produkowano w warsztatach włoskich<sup>41</sup>. Wyróżniało je

<sup>37</sup> Ibidem, s. 60–61.

<sup>38</sup> A.E. WARDWELL, *Indigenous Elements in Central Asian Silk Designs of the Mongol Period, and their Italian Gothic Silks*, „Bulletin du CIETA”, 77, 2000, s. 86–98.

<sup>39</sup> Maria FELICIANO, *Muslim Shrouds for Christian Kings? A Reassessment of Andalusí Textiles in Thirteenth-Century Castilian Life and Ritual*, [w:] *Under the Influence: Questioning the Comparative in Medieval Castile*, red. C. Robinson, L. Rouhi, Leiden 2005, s. 101–132.

<sup>40</sup> Więcej o *panni tartarici* i ich obecności w Europie: A.E. WARDWELL, *Indigenous Elements*, s. 95–173 (jak w przyp. 38).

<sup>41</sup> Por. np. lampas datowany na przełom XIII i XIV w. (Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, inv. 1973.269) oraz lampas z XIV w. (Florence, Museo Nazionale del Bargello, inv. 2297C), z publikacji: J.C.Y. WYATT, A.E. WARDWELL, *When Silk was Gold*, kat. nr 39, 148–150 (jak w przyp. 36); włoski lampas z XIV w.



14. Fragment kapy z kościoła Mariackiego w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. MNG 228. Fot. Archiwum Katedry Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Muzeum Narodowego w Gdańsku

użycie napisów pseudokuficznych w miejsce oryginalnych. Przykłady takich tkanin zachowały się w Muzeum Narodowym w Gdańsku w omawianym zespole. Należą do nich pas kapy (MNG 228, il. 14) dekorowany motywami rombów wyznaczonych pasami częściowo wypełnionymi napisami pseudokuficznymi<sup>42</sup>; pas innej kapy (MNG 230, il. 15a, b)<sup>43</sup> i pokrycie kapy (MNG 229, il. 16) o wzorze symetrycznym złożonym z antyetycznych wyobrażeń z towarzyszącymi napisami pseudokuficznymi<sup>44</sup>.

(Berlin, Kunstgewerbe Museum, nr inv. W 1962.90), z publikacji: D. DEVOTI, *L'arte del tessuto in Europa*, Milan 1974, il. 34.

<sup>42</sup> W. Mannowsky (*Der Danziger Paramentenschatz*, t. 1, kat. nr 8, tabl. 13–14 [jak w przyp. 2]), określa tkaninę płaszczka, pasa i kaptura jako wykonane w Lukce w XIV w. i w drugiej połowie XIV w.; podobną tkaninę z Cleveland Museum of Art omawia Rebecca Martin (*Textiles in Daily Life in the Middle Ages*, Cleveland 1985, il. kol. I, fragment il. 3, kat nr 2).

<sup>43</sup> W. MANNOWSKY, *Der Danziger Paramentenschatz*, t. 1, tabl. 19 (jak w przyp. 2). Podobna tkanina por. L. von WILCKENS, *Mittelalterliche Seidenstoffe*, il. 83 (jak w przyp. 18).

<sup>44</sup> W. MANNOWSKY, *Der Danziger Paramentenschatz*, t. 1, kat. nr 9, tabl. 16–17 (jak w przyp. 2). Podobną tkaninę znaleźć można w:



15a. Kapa z pasem z tkaniny z napisami pseudokuficznymi z kościoła Mariackiego w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. MNG 230. Fot. Archiwum Katedry Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Muzeum Narodowego w Gdańsku



15b. Fragment pasa kapy z tkaniny z napisami pseudokuficznymi z kościoła Mariackiego w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. MNG 230. Fot. B. Biedrońska-Słotowa

W omawianej grupie tkanin szczególnie wyróżnia się obecność napisów arabskich w ornamentach. Nie jest to cecha charakterystyczna tylko dla nich, w sztuce europejskiej pojawiały się już wcześniej<sup>45</sup>. Przykładem może być karta z rękopisu zawierająca rysunek liter

K. OTAVSKY, *Alte Gewebe und ihre Geschichte, Ein Lese- und Bilderbuch*, Abbege-Stiftung 1987, il. 85; F. BOCK, *Die Musterzeichner des Mittelalters*, Leipzig 1859, il. 85.

<sup>45</sup> Więcej na ten temat: A. NAGEL, *Twenty-five Notes on Pseudoscript in Italian Art*, „Anthropology and Aesthetics”, 59–60, 2011, s. 229–248.

arabskich rozmieszczonych w układzie pasowym, wykonana w opactwie benedyktyńskim St. Martial w Limoges w XI w. Wspomniany rękopis był zapewne wzornikiem motywów przeznaczonych dla rzemieślników. Napis, wykonany z licznymi błędami, daje się odczytać jako: „w imię Boga litościwego”<sup>46</sup>. Odrębnym zagadnieniem jest fakt używania tkanin z arabskimi napisami w liturgii kościoła rzymskiego. Tkaniny takie mogły być atrakcyjne po prostu ze względu na kaligraficzny wdzięk i egzotyczną formę napisów; znaczenie mógł mieć również fakt, że w świecie arabskim były przeznaczone dla wysokich dostojników. W pismach dotyczących liturgii kościoła średniowiecznego podkreśla się ważną funkcję ubiorów i tkanin. Wilhelm Durandus (1230/31 ± 1296) opisał ubiory liturgiczne jako alegorie i wizualne manifestacje wewnętrznej chwały kościoła<sup>47</sup>.

Grupa szat liturgicznych, do której należą opisywane dzieła z kościoła Mariackiego w Gdańsku, składa się z dużej liczby oryginalnych, luksusowych tkanin, pochodzących z wiodących w tym czasie ośrodków tkackich, zarówno europejskich, jak i wschodnich. Są fascynującym przykładem wymiany motywów i technik, wyrazem żywego zainteresowania odrębnymi, ciekawymi formami.

<sup>46</sup> B. BIEDROŃSKA-SŁOTA, *Skrzyńeczka relikwiarzowa ze skarbcza katedry na Wawelu*, [w:] *Magistro et Amico: amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesiątce urodzin*, red. J. Gadowski et al., Kraków 2002, s. 655–656 (tam też bibliografia).

<sup>47</sup> H. FOCILLON, *Préhistoire et Moyen Âge*, „Dumbarton Oaks Papers”, 1, 1941, s. 1–23





16. Fragment tkaniny kapy z napisami pseudokuficznymi z kościoła Mariackiego w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. MNG 229. Fot. B. Biedrońska-Słotowa

Jak należy sądzić na podstawie dużego zróżnicowania wzorów użytych do wykonania poszczególnych paramentów, tkaniny dobierane były w sposób przemyślany.

W dziejach kościoła Mariackiego w Gdańsku zwraca uwagę postać Andrzeja ze Słomowa (1361– po 1438)<sup>48</sup>, proboszcza zaliczanego do najwybitniejszych osobowości, o rozległych zainteresowaniach intelektualnych<sup>49</sup>. W 1413 r. uzyskał zgodę wielkiego mistrza krzyżackiego na założenie parafialnej biblioteki. Liczyła ona w połowie wieku (po śmierci założyciela) 140 rękopisów. Wiele spośród nich pochodziło ze skrytoriów krzyżackich, a wybijającymi się wątkami przekazanymi za pośrednictwem miniatur była różnorodna konieczność walki z szatanem i niewiernymi<sup>50</sup>. Wolno przypuszczać, że grupę tkanin wschodnich z napisami kuficznymi, określonych w inwentarzu z 1569 r. jako „pogańskie”<sup>51</sup>, wykonanych w warsztatach persko-mongolskich około połowy XIV w., przywieziono do Gdańska w drugiej połowie, a może pod koniec XIV w. Dla sprowadzenia takich tkanin do kościoła potrzebna była spora suma pieniędzy

i oczywiście niezwyklej inicjator, którym najprawdopodobniej był właśnie Andrzej ze Słomowa, członek zakonu krzyżackiego, dyplomata cieszący się dużym zaufaniem wśród przełożonych. Świadczy o tym delegowanie go do Rzymu w latach 1418–1419 oraz na sobór w Bazylei w latach 1432–1433.

Finansami wystarczającymi na sprowadzenie tkanin dysponował zakon krzyżacki, sprawujący patronat nad kościołem<sup>52</sup>. Po pokoju kaliskim zawartym w 1343 r. i stabilizacji politycznej zakonu, wzbogacony finansowo jako organizator krucjat dla całego rycerstwa europejskiego, szczególnie dbał o stosowną oprawę zewnętrzną, której podstawę stanowiły tkaniny. Warto dodać, że to właśnie dla członków zakonu pismo arabskie było znakiem, którego obecność przywodziła na myśl Jerozolimę i całą Ziemię Świętą, w tamtym czasie zajmowaną przez muzułmanów, co mogło stanowić ideową przyczynę fundacji na rzecz kościoła w Gdańsku. Przedstawiciele zakonu mieli kontakty z krajami Bliskiego Wschodu<sup>53</sup>, a poprzez pośredników z Brugii ze strefą śródziemnomorską<sup>54</sup>. Podobnie, poprzez Lwów, z którym do około 1400 r. utrzymywali ścisłe

<sup>48</sup> L. PSZCZÓŁKOWSKA, *Andrzej ze Słomowa*, [w:] *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, red. S. Gierszewski, t. 1, Gdańsk 1992, s. 31–32.

<sup>49</sup> *Historia Gdańska*, t. 1: *Do roku 1454*, red. E. Cieślak, Gdańsk 1985<sup>2</sup>, s. 616, 621; J. DOMASŁOWSKI, A. KARŁOWSKA-KAMZOWA, A.S. LABUDA, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Warszawa–Poznań 1990, s. 213.

<sup>50</sup> J. DOMASŁOWSKI, A. KARŁOWSKA-KAMZOWA, A. S. LABUDA, *Malarstwo gotyckie*, s. 196–209 (jak w przyp. 49).

<sup>51</sup> Zob. przypis 5.

<sup>52</sup> *Historia Gdańska*, t. 1, s. 462 (jak w przyp. 49).

<sup>53</sup> W początkach XIII w. mieli posiadłości w tzw. Małej Armenii (w Cylicji na pograniczu Turcji i Syrii), w Królestwie Jerozolimskim w Nikozji na Cyprze, por. M. BISKUP, G. LABUDA, *Dzieje zakonu krzyżackiego w Prusach: gospodarka, społeczeństwo, państwo, ideologia*, Gdańsk 1986, s. 99–106.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 99–106; H. SAMSONOWICZ, *Europejski handel Krzyżaków w XIV–XV wieku*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, 1994, nr 2–3, s. 137–145.

kontakty, z koloniami genueńskimi na Krymie i z Konstantynopolem. Zakon poprzez swój lwowski skład, jak pisze Henryk Samsonowicz, był głównym eksporterem bursztynu do środkowej Azji, Anatolii i przypuszczalnie do krajów Bliskiego Wschodu. Przywożono stamtąd głównie korzenie i – co najważniejsze dla niniejszych rozważań – jedwab i atlas, zarówno azjatycki, jak i włoski<sup>55</sup>. Można więc śmiało przypuszczać, że tą drogą do Gdańska dotarły opisywane tkaniny.

Dla tak cennych tkanin musiało znaleźć się odpowiednie miejsce, gdzie mogły być bezpiecznie złożone. Kościół Mariacki był od 1343 r., daty położenia kamienia węgielnego, w ciągłej rozbudowie<sup>56</sup>, ale właśnie w latach 1380–1410 wzniesiono zakrytą uzyskując zapewne stosowną przestrzeń dla paramentów<sup>57</sup>.

Reasumując, można domniemywać, że tkaniny, z których sprawiono szaty liturgiczne dla kościoła Mariackiego w Gdańsku, dotarły do Gdańska w wyniku współpracy proboszcza kościoła z zakonem. Zakon dawał konieczne fundusze, a proboszcz, który był także członkiem zakonu, podsuwał pomysły do realizacji. To przedsięwzięcie wpisywało kościół gdański do grupy świątyń najlepiej i najciekawiej uposażonych.

## SUMMARY

Beata Biedrońska-Słotowa  
(The National Museum in Cracow)

TEXTILES DECORATED WITH ARABIC SCRIPT  
RE-USED IN THE VESTMENTS FROM ST MARY'S  
CHURCH IN GDAŃSK, KEPT IN THE NATIONAL  
MUSEUM IN GDAŃSK

A group of vestments from St Mary's Church in Gdańsk, kept in this city's National Museum, counts among the most important collections of this kind originating from European treasuries. Owing to the diversity of textiles from which the vestments were made and their large number, this collection is sometimes even considered to be the most valuable of its kind. The Gdańsk collection comprises vestments executed in the period from the mid-fourteenth to the beginning of the sixteenth centuries, and presents a broad overview of the skills and artistic techniques employed by weaving workshops active in various parts of Europe and the Middle East.

The items of greatest interest are those made of Eastern fabrics decorated with Arabic script: two chasubles, made entirely of textiles decorated with Arabic script; a satin cope with a stripe of textile decorated with script; and two dalmatics whose middle panels are made of identical textiles decorated with script, their sides having been made of a different fabric.

All these fabrics, although closely resembling, present three various interpretations of the same pattern. They were woven from silk thread using the lampas technique, with additional gold threads made of gold leaf applied to membranes from animal intestines. This technique, combined with carefully designed patterns, was the decisive factor in these products' attaining a particularly high level of craftsmanship.

On the basis of their iconography, their affinity with the works of Persian art from the times of the Mongol conquest and the Ilkhanid period (1257–1381), and in keeping with the literature, the origins of these fabrics may be postulated in northern Persia during the Mongol Ilkhanate, under the rule of Abu Sa'id (1317–1335), the successor of Hulagu Khan.

In order that such fabrics might be brought to Gdańsk, a large sum of money, next to an ingenious organiser, was necessary. The latter's role was possibly played by the parish priest of St Mary's church and member of the Teutonic Order, Andrzej of Słomowo (1361– after 1438). This costly enterprise was likely carried out as a result of Andrzej of Słomowo's collaboration with the Teutonic Order.

<sup>55</sup> H. SAMSONOWICZ, *Europejski handel*, s. 140 (jak w przyp. 54).

<sup>56</sup> S. BOGDANOWICZ, *Bazylika Mariacka w Gdańsku*, Piechowice 1995.

<sup>57</sup> E. PILECKA, *Kościół Najświętszej Marii Panny w Gdańsku. Stan badań*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 13, 1989, s. 80.

JAKUB ADAMSKI  
Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki

## O GENETYCZNEJ I CHRONOLOGICZNEJ ZALEŻNOŚCI PORTALI AUGUSTIAŃSKIEGO KOŚCIOŁA ŚW. KATARZYNY NA KAZIMIERZU W KRAKOWIE I FARY ŚW. ELŻBIETY W KOSZYCACH\*

Już ponad 150 lat temu August Essenwein stwierdził bliskie pokrewieństwo formalne dekoracyjnych portali nawy południowej i kruchty krakowskiego kościoła Augustianów-Eremitów pw. św. Katarzyny na Kazimierzu oraz trzech portali korpusu fary (od 1804 r. katedry) św. Elżbiety w górnowiągierskich Koszycach<sup>1</sup>. Od tego czasu zagadnienie to nurtowało wiele pokoleń historyków sztuki z Polski<sup>2</sup>,

Czech i Słowacji<sup>3</sup> oraz Węgier<sup>4</sup>, a ostatnio również z Wielkiej Brytanii<sup>5</sup>. Niezwykła jak na warunki środkowoeuropejskiej mediewistyki artystycznej skala zainteresowania

\* Niniejszy artykuł powstał w ramach kierowanego przeze mnie projektu badawczego Narodowego Centrum Nauki pt. „Gotycka katedra w Krakowie i architektura europejska około roku 1300” (OPUS 11; DEC-2016/21/B/HS2/00598).

<sup>1</sup> A. ESSENWEIN, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*, Leipzig 1865, s. 127–128.

<sup>2</sup> W. ŁUSZCZKIEWICZ, *Kościół św. Katarzyny z klasztorem OO. Augustyanów*, Kraków 1898 (= Biblioteka Krakowska, 8), s. 27–38; F. KOPERA, *Recenzja z pracy W. Łuszczkiewicza „Kościół św. Katarzyny...”*, „Kwartalnik Historyczny”, 14, 1900, s. 650–652; M. MUSZYŃSKA-KRASNOWOLSKA, *Kościół św. Katarzyny w Krakowie w świetle nowych badań*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 4, 1935/1936, s. 171–192; M. KRASNOWOLSKA, *Z dziejów budowy zespołu augustiańskiego*, „Rocznik Krakowski”, 47, 1976, s. 23–44; A. MIŁOBĘDZKI, *Kraków – Kazimierz, Augustinerkirche St. Katharina, Innenportal der Vorhalle*, [w:] *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, kat. wyst., red. A. Legner, t. 2, Köln 1978, s. 479; idem, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1989, s. 85–87; M. SZYMA, *Nawa południowa i kruchta kościoła św. Katarzyny na Kazimierzu w Krakowie. Zagadnienia chronologii, warsztatu i stylu*, „Rocznik Krakowski”, 60, 1994, s. 21–49; idem, *Z badań nad południową kruchtą kościoła św. Katarzyny w Krakowie (komunikat)*, „Wiadomości

Konserwatorskie Województwa Krakowskiego”, 4, 1996, s. 159–166; A. GRZYBKOWSKI, *Architektura polska około 1400 roku*, [w:] *Polska około roku 1400. Państwo, społeczeństwo kultura*, red. W. Fałkowski, Warszawa 2001, s. 96–104; M. SZYMA, *Kilka uwag o architekturze kościoła św. Katarzyny na Kazimierzu*, [w:] *Mendykanci w średniowiecznym Krakowie*, red. K. Ożóg, T. Gałuszka, A. Zajchowska, Kraków 2008 (= Studia i źródła Dominikańskiego Instytutu Historycznego w Krakowie, 4), s. 257–269; A. GRZYBKOWSKI, *Gotycka architektura murowana w Polsce*, Warszawa 2014, s. 120–129; P. PAJOR, *Pinakle w nawie głównej kościoła św. Katarzyny w Krakowie – forma, geneza i znaczenie*, „Rocznik Krakowski”, 81, 2015, s. 57–75.

<sup>3</sup> D. i V. MENCLOVI, *O účasti Slovenska na vzniku pozdně gotické architektury*, „Umění”, 11, 1938, s. 271–275; V. MENCL, *Vztahy východného Slovenska ku gotike sliezskopolskej vetvy*, [w:] *Zo starších výtvarných dejín slovenska*, red. M. Városov, Bratislava 1965, s. 45–50; J. BUREŠ, *On the Beginnings of Late Gothic Architecture in Slovakia*, „Ars”, 2, 1968, nr 1, s. 93–104; J. BAKOŠOVA, *Reliéfna výzdoba severného a západného portálu košického domu*, „Ars”, 15, 1982, s. 30–55.

<sup>4</sup> L. GEREVICH, *Mitteuropäische Bauhütten und die Spätgotik*, „Acta Historiae Artium”, 5, 1958, s. 247–255, 280; E. MAROSI, *Die zentrale Rolle der Bauhütte von Kaschau (Kassa, Košice). Studien zur Baugeschichte der Pfarrkirche St. Elisabeth um 1400*, „Acta Historiae Artium”, 15, 1969, s. 25–75; idem, *Stiltendenzen und Zentren der spätgotischen Architektur in Ungarn*, „Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz”, 6, 1971, s. 6–18;



badawczego tą frapującą kwestią nie może jednak dziwić, a to ze względu na znaczenie obu budowli – fara w Koszycach jest bez wątpienia najważniejszą i najwspanialszą świątynią późnogotycką na Górnych Węgrzech, a nawa południowa kościoła św. Katarzyny na Kazimierzu to – zdaniem Adama Miłobędzkiego – „najwybitniejszy zabytek średniowiecznej kamieniarki w Polsce”<sup>6</sup>, przynajmniej tej czysto architektonicznej. Co równie istotne, niezwykle założeń portalowe obu budowli cechują się niepowtarzalnością projektu architektonicznego, a jednocześnie wykazują szereg pokrewnych motywów i pomysłów kompozycyjnych, co doprowadziło większość badaczy do przekonania o bezpośrednim związku genetycznym tych dzieł. Jednak niepotwierdzony źródłowo czas powstania, a także – mówiąc wprost – wynikająca z kraju pochodzenia perspektywa badawcza przynajmniej części autorów, przekładały się na diametralnie odmienne poglądy w sprawie datowania, a tym samym kierunku artystycznych zależności portali z Krakowa i Koszyc.

Niedawna publikacja wnikliwej monografii architektury kościoła koszyckiego dała Timowi Juckesowi okazję do ponownego zajęcia się tym tematem<sup>7</sup>. Ciekawe, choć dyskusyjne ustalenia tego badacza pobudzają jednak do zdecydowanej polemiki, rzecz jasna *sine ira et studio*, której poświęcony jest niniejszy artykuł. Jego głównym celem jest próba udzielenia definitywnej odpowiedzi na pytanie o względną i bezwzględną chronologię tych portali oraz charakter ich artystycznej relacji. Warunkiem rozwiązania tego zadania będzie przedstawienie nowych obserwacji na temat architektury południowej nawy i kruchty kazimierskiego kościoła Augustianów, które – mimo świetnych rozpraw Marii

Krasnowolskiej i Marcina Szymy – wciąż pozostają przebadane słabiej niż wielka fara koszycka.

Na początek wypada przypomnieć główne stanowiska badawcze, które w kwestii omawianego tu zagadnienia prezentowano w dotychczasowej literaturze. Dobroslava i Václav Menclowie jako pierwsi przedstawili pogląd, że portale w Krakowie i Koszycach są dziełem samego warsztatu, który najpierw pracował na Kazimierzu, a przed 1414 r. przeniósł się do górnowęgierskiej metropolii, by tam około lat 1420–1430 wykonać oprawę wejść kościoła św. Elżbiety<sup>8</sup>. W późniejszych publikacjach Václav Mencl nadal był przekonany o genetycznej zależności portali koszyckich od krakowskich, ale nie uznawał już ich wspólnego autorstwa. W twórcy południowej nawy kościoła św. Katarzyny, wykazującej liczne cechy architektury parlarowskiej, widział Mikołaja Wernera z Pragi, który (poza potwierdzonym źródłowo korpusem kościoła Panny Marii)<sup>9</sup> miał też odpowiadać za budowę fary Bożego Ciała na Kazimierzu. Zdaniem Mencla, znajomością form architektonicznych kręgu Piotra Parlera wykazali się również kamieniarze czynni w Koszycach, ale wiedzę tę mieliby zawdzięczać przede wszystkim inspiracji wiodącej *via* Kraków<sup>10</sup>.

Ten ostatni pogląd czeskiego badacza, a także zaproponowane przez niego atrybucje, odrzuciła Maria Krasnowolska, która wspaniałe portale górnowęgierskiej fary, znacznie okazalsze od tych z Kazimierza, uznała za „rezultat zetknięcia się kamieniarzy krakowskich z kamieniarzami kręgu poparlarowskiego”<sup>11</sup>. Jednocześnie wnikliwe badania architektury południowej nawy kościoła św. Katarzyny oraz analiza źródeł pisanych pozwoliły jej wykazać, że ta część świątyni musiała być gotowa w pierwszych latach XV w., a więc przed początkiem prac w Koszycach. W kamieniarce kazimierskiej widziała zaś dzieło warsztatu, który liczne motywy parlarowskie potrafił twórczo zespolić z rozwiązaniami o lokalnej, krakowskiej genezie<sup>12</sup>. Konkluzje Marii Krasnowolskiej zostały powszechnie przyjęte przez polskich autorów<sup>13</sup>, z Marcinem Szymą na czele, który w swym wnikliwym studium mógł potwierdzić większość ustaleń badaczki<sup>14</sup>.

Odmienne stanowisko przedstawili natomiast uczeni węgierscy. Jako pierwszy na ten temat wypowiedział się László Gerevich, który za przedwczesne uznał

S. TÓTH, *Kaschau, Elisabethkirche, von der Westfassade her betrachtet*, „Művészettörténeti Értesítő”, 42, 1993, s. 113–139 [wersja skrócona opublikowana w: *Gothic Architectures in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary*, red. L. Kalinowski et al., tłum. K. Malcharek, Cracow 1992 (= *Niedzica Seminars*, 7), s. 51–54; E. MAROSI, *Architektúra prvej polovice 15. storočia na Spiši a východnom Slovensku. Dóm sv. Alžbety v Košicach*, [w:] *Gotika. Dejiny slovenského umenia*, red. D. Buran, Bratislava 2003, s. 206–223, 638–639; idem, *Das künstlerische Erbe der Zeit Sigismunds. Auftakt zur Spätgotik*, [w:] *Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387–1437*, kat. wyst., red. I. Takács, Mainz am Rhein 2006, s. 559–560; S. TÓTH, *Kaschau, Pfarrkirche Sankt Elisabeth*, [w:] *ibidem*, s. 652–654.

<sup>5</sup> T. JUCKES, *Sigismund and Košice. Architecture and Patronage in Hungary around 1400*, [w:] *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, red. J. Fajt, A. Langer, Berlin–München 2009, s. 409–423; idem, *The Parish and Pilgrimage Church of St Elizabeth in Košice. Town, Court, and Architecture in Late Medieval Hungary*, Turnhout 2011 (= *Architectura Medii Aevi*, 6).

<sup>6</sup> A. MIŁOBĘDZKI, *Zarys dziejów*, s. 85 (jak w przyp. 2).

<sup>7</sup> T. JUCKES, *The Parish and Pilgrimage Church*, s. 67–70, 96–125, 199–208, 213 [tam pełne zestawienie literatury na temat kościoła św. Elżbiety w Koszycach] (jak w przyp. 5).

<sup>8</sup> D. i V. MENCLOVI, *O účasti*, s. 272–275 (jak w przyp. 3).

<sup>9</sup> Na ten temat zob. J. ADAMSKI, *Kim był Heynricus Parlarer zatrudniony przy budowie kościoła Mariackiego w Krakowie?*, referat wygłoszony na konferencji „Jako serce pośrodku ciała...”. *Dzieje artystyczne kościoła Mariackiego w Krakowie*, Kraków 24–26 IV 2016 [materiały w przygotowaniu].

<sup>10</sup> V. MENCL, *Vzťahy*, s. 45–50 (jak w przyp. 3); idem, *Gotická architektúra Košic*, „*Vlastivedný Časopis (Pamiatky a Múzeá)*”, 15, 1966, s. 25.

<sup>11</sup> M. KRASNOWOLSKA, *Z dziejów*, s. 43 (jak w przyp. 2).

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 30–44.

<sup>13</sup> Między innymi: A. MIŁOBĘDZKI, *Kraków – Kazimierz*, s. 479 (jak w przyp. 2); A. GRZYBKOWSKI, *Gotycka architektura*, s. 122–123 (jak w przyp. 2); P. PAJOR, *Pinakle*, s. 58 (jak w przyp. 2).

<sup>14</sup> M. SZYMA, *Nawa południowa*, s. 21–49 (jak w przyp. 2).



1. Kraków, kościół św. Katarzyny na Kazimierzu, portal w kruchcie południowej.  
Fot. M. Maślanka

bezpośrednie wywodzenie form portali koszyckich z kamieniarki krakowskiej, choć nie wykluczał polskiej inspiracji w schodkowym układzie ich rozbudowanych zwieńczeń. Głównym ustaleniem badacza było jednak stwierdzenie, że istotnym składnikiem dekoracji kościoła św. Elżbiety, oprócz ewidentnych rozwiązań z kręgu Piotra Parlera, są też motywy zaczerpnięte z dworskiej architektury Budy przełomu XIV i XV w.<sup>15</sup> Myśl tę rozwijał później Sándor Tóth, który wskazywał na podobieństwa ościeży portalowych i cokołów służek w zachodniej

części fary w Koszycach do analogicznych elementów w kościołach Mariackim w Budzie i Klarysek w Óbudzie. Ten badacz jako pierwszy zasugerował też niejednorodność portali koszyckich, w których rozbudowane, pełne projektowej fantazji zwieńczenia odróżniają się od bogatych, choć dość sztampowych w formie ościeży z niszami figuralnymi<sup>16</sup>.

Wśród węgierskich historyków sztuki zdecydowanie najwięcej na temat fary w Koszycach pisał Ernő Marosi. W kluczowym artykule z 1969 r. czas powstania portali

<sup>15</sup> L. GEREVICH, *Mitteleuropäische Bauhütten*, s. 247–255, 280 (jak w przyp. 4).

<sup>16</sup> S. TÓTH, *Kaschau, Elisabethkirche*, s. 119–121 (jak w przyp. 4); idem, *Kaschau, Pfarrkirche*, s. 655–656 (jak w przyp. 4).



2. Kraków, kościół św. Katarzyny na Kazimierzu, górna część ościeży portalu w kruchcie południowej. Fot. J. Adamski

tej świątyni wyznaczył na podstawie analizy stylowej na pierwsze lata XV w., a w wybujałych formach ich zwieńczeń widział konsekwencję rozwoju założeń portalowych w architekturze południowych Niemiec, z której wyrastała też kluczowa dla Koszyc twórczość Piotra Parlera. Natomiast w kwestii południowej nawy i kruchty kościoła św. Katarzyny na Kazimierzu stwierdził, że dekorujące je portale to ewidentne uproszczenia obramień koszyckich, pozbawione rysów parlerowskich i doprowadzone do skrajnego udziwnienia. Datowanie tej części małopolskiej świątyni przyjął na czas po 1425 r., z nieprawdziwym odwołaniem do „nowszej polskiej literatury fachowej”, przez co miał na myśli książkę Władysława Łuszczkiewicza z 1898 r. i artykuł Marii Krasnowolskiej z 1936 r. [sic!] <sup>17</sup>. Taki czas powstania założeń portalowych w Koszycach i Krakowie Ernő Marosi utrzymał w licznych późniejszych publikacjach <sup>18</sup>.

<sup>17</sup> E. MAROSI, *Die zentrale Rolle*, s. 49–72, zwłaszcza s. 65–66 (jak w przyp. 4).

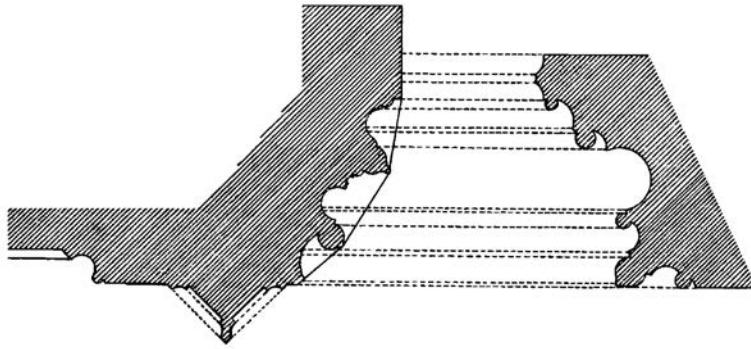
<sup>18</sup> Ostatnio: idem, *Architektúra prvej polovice*, s. 214–223 (jak w przyp. 4); idem, *Das künstlerische Erbe*, s. 559 (jak w przyp. 4) [pełny wykaz publikacji Marosiego na temat kościoła w Koszycach podaje: T. JUCKES, *The Parish and Pilgrimage Church*, s. 265–266 (jak w przyp. 5)].

Poglądy węgierskiego badacza w dużej mierze zaważyły na rozważaniach Tima Juckesa, który górne partie portali kościoła św. Elżbiety zadatował hipotetycznie na lata około 1400/1405–1415, rozwijając przy tym przekonanie Sándora Tótha o powstaniu tych dekoracyjnych struktur w dwóch odrębnych fazach budowy. Badacz uznał, że wybujałość ich kompozycji nie wynika z żadnego decydującego wzoru, choć fantazja koszyckiego mistrza czerpała garściami z wokabularza architektury kręgu Parlerów oraz innych wiodących warsztatów z południowych krajów Cesarstwa. Za dzieło kamieniarzy z tego samego atelier Tim Juckes uznał oba portale kościoła Augustianów na Kazimierzu. Jego zdaniem ten wewnątrz kruchty jest dwufazowy. Starsze miałyby być dolne odcinki ościeży, podczas gdy całe zwieńczenie oraz portal zewnętrzny zostały przez badacza uznane za uzupełnienia z lat około 1430–1440, powstałe z inicjatywy fundacyjnej biskupa Zbigniewa Oleśnickiego, którego herb widnieje na zwornikach portyku. Tym samym, portale kazimierskie jawiłyby się, obok rozbudowanych obramień wejść fary w Klużu (rum. Cluj, węg. Kolozsvár), jako jedne z najwcześniejszych nawiązań do rozbudowanych założeń portalowych kościoła św. Elżbiety, które zapoczątkowały długą linię naśladownictw, zwłaszcza w Transylwanii i na Górnych Węgrzech <sup>19</sup>.

Już na wstępie dalszych rozważań muszę podkreślić, że późne datowanie portali krakowskiego kościoła św. Katarzyny z wielu względów – zwłaszcza źródłowych i architektonicznych – jest wykluczone, i z tego powodu w dalszej części rozprawy będę odnosił kamieniarzkę koszycką do krakowskiej, a nie na odwrót. Zanim jednak udowodniona zostanie słuszność tego założenia, w pierwszej kolejności należy ustalić charakter formalnego pokrewieństwa między analizowanymi dziełami – czy łączy je przypadkowe podobieństwo, bezpośrednia zależność genetyczna, czy też może ich projekt wyszedł spod tej samej ręki?

Przyjrzyjmy się portalom kościoła Augustianów-Eremitów. Ten wewnątrz kruchty ma imponujące rozmiary – światło jego otworu mierzy u podstawy niemal 3 metry, a zwieńczenie sięga szczytu ściany tarczowej [il. 1]. Stosunkowo wąskie ościeża, wyrastające ze zwartego, wielobocznie załamane go cokołu, w dolnej partii członowane są gęstą sekwencją drobnych profilowań, na które składają się trzy główne laski gruszkowe, ujęte drobnymi ćwierćwałkami i uskokami, rozdzielone wydatnymi wklęsłkami. Ta część ościeży ujęta jest ściśle do nich przylegającymi, ukośnie ustawionymi pinaklami, które z kolei

<sup>19</sup> T. JUCKES, *Sigismund and Košice*, s. 412–421 (jak w przyp. 5); idem, *The Parish and Pilgrimage Church*, s. 67–70, 96–125, 199–208, 213 (jak w przyp. 5). Podobne datowanie portali kościoła św. Katarzyny na Kazimierzu (około 1420–1430) ostatnio przyjął też: C. HERRMANN, *Bettelorden*, [w:] *Mittelalterliche Architektur in Polen. Romanische und gotische Baukunst zwischen Oder und Weichsel*, red. D. von Winterfeld, C. Herrmann, t. 1, Petersberg 2015, s. 220–223.



3. Kraków, kościół św. Katarzyny na Kazimierzu, rzut lewej dolnej i prawej górnej części ościeży portalu w kruchcie południowej. Wg A. Essenwein, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale*, tabl. 45

flankowane są przez gładkie listwy z ornamentalnie aplikowanymi rozetkami, wykończone przyściennym „grzebieniem” ślepych arkadek maswerkowych z dodanymi noskami i liliowymi zakończeniami.

Kompozycja portalu komplikuje się na wysokości około 3 metrów, gdzie dochodzi do zwężenia otworu wejściowego i rozszczepienia profilowań archiwolty [il. 2]. Zamknięcie portalowego prześwitu jest dwustopniowo nadwieszona, przy czym wyższy uskok jest ćwierćkolisty, dzięki czemu górna część otworu zyskuje dzwonowaty kształt. Ta partia zwieńczenia ujęta jest drobnoczołnowym profilowaniem, złożonym z kolistych lasek między żłobkami i uskokami, które mijają się z profilami dolnego segmentu ościeży. Efekt ten wynika stąd, że poziome wałeczki konsekwentnie wyprowadzone są z wklęsłych odcinków dolnej części portalu [il. 3]. Zewnętrzna listwa archiwolty otworu wejściowego ma formę łuku w ośli grzbiet, zakończonego rozbudowanym kwiatonem i pokrytego liściastymi czołgankami. Ten segment archiwolty również wyrasta z szerokiej wklęski, która rozdziela rozszczepione „ramy” zwieńczenia. Ta zewnętrzna, cieńsza i smuklejsza, w dolnej części powtarza zarys ćwierćkolistego nadwieszenia otworu portalowego, a następnie biegnie wysoko w górę, by prostokątnie załamać się na wysokości nasady dolnego kwiatonu i przejść w węższe, lancetowate zwieńczenie, stanowiące niejako ramę dla tego kwiatonu. Ta część portalowej archiwolty składa się z trzech głównych wałków, z których dwa zewnętrzne mają przekrój gruszkowy i leżą w jednej płaszczyźnie, w górnym wyłamaniu tworząc kratownicowe przecięcie laskowań.

Kompozycyjne „węzły” portalu, czyli miejsca załamania obu rozszczepionych archiwolt, podkreślone są nadwieszonymi pinaklami. Najbardziej rozbudowane są te dolne, które mają formę triady sterczyn z wiszącymi wspornikami. Niestety, górna ich część została w okresie nowożytnym (względnie w XIX w.)<sup>20</sup> zastąpiona postumentami,

<sup>20</sup> Autorzy *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* podają niepewną datę 1864, zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 4: *Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory*, 1, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 1987, s. 106.

na których umieszczono siedemnastowieczne figury świętych Piotra i Pawła. Nie zachowały się też dolne partie i zwieńczenia kolejnej pary pinakli, tym razem pojedynczych. Ostatnia para sterczyn przy najwyższej części zwieńczenia, również pozbawiona piramidalnych zakończeń, nadwieszona jest w układzie kątowym i maskuje nasadę dodatkowej, ulistnionej listwy w formie łuku w ośli grzbiet, która zamyka cały portal<sup>21</sup>. Konsole pinakli w większości pokryte są rozbudowaną dekoracją liściastą o sfaldowanych, przestylizowanych formach.

Zewnętrzny portal kruchty ma znacznie mniej skomplikowaną kompozycję, choć jest równie oryginalny [il. 4, 5]. Jego rdzeń stanowi obramienie otworu wejściowego o wąskich ościeżach, jedynie w górnej partii profilowanych wklęsłą i półwałkiem pomiędzy sfazowaniami. Archiwolta ujęta jest wydatną listwą wygiętą w ośli grzbiet, pokrytą czołgankami i zwieńczoną kwiatonem. Ta część portalu jest nieznacznie zagłębiona w kamiennym licu ścian kruchty, co tworzy płycinę o trójstopniowym, schodkowym zamknięciu, ujmującym ulistnioną archiwoltę i kwiaton zwieńczenia. W powstałe w ten sposób stopnie wpisane są noski maswerkowe, które tworzą sugestię rozerwanych czwórliści w kwadratowych

<sup>21</sup> Zaskakująca jest rudymenarnie prosta (i przez to archaiczna) forma krzyża, który wieńczy portal. W pierwotnym zamyśle projektanta w tym miejscu musiał znajdować się dekoracyjny kwiaton, analogiczny do tego, który wieńczy dolny segment archiwolty. Marcin Szyma zauważył niski poziom wykonania górnej części portalu, wskazując przy tym, że nie został on ukończony przez pierwszy (główny) warsztat. Świadczy o tym przede wszystkim brak sfazowania krawędzi ciosów w tle górnej partii zwieńczenia. Jest więc prawdopodobne, że krzyż ten został wykonany przez bardzo nisko wykwalifikowanych budowniczych, którzy podjęli się ukończenia dzieła po nagłym odejściu wcześniejszych wykonawców. Oni też zapewne wykonali fragment muru z kamienia łamanego w górnej części południowej ściany kruchty, pod względem technicznym negatywnie odróżniający się od ciosowej struktury przyległych partii budowli. Nie można też wykluczyć, że zwieńczenia nadwieszonych pinakli nigdy nie zostały wykonane; zob. M. SZYMA, *Z badań*, s. 161 (jak w przyp. 2).



4. Kraków, kościół św. Katarzyny na Kazimierzu, kruchta południowa od południowego zachodu. Fot. J. Adamski

polach, zaś zewnętrzny zarys zwieńczenia obiega profilowana listwa, której załamania tworzą motyw blankowania nad poziomymi odcinkami płyciny. Na osi listwa ta przerwana jest przez wiszącą konsolę, na której stoi zwieńczona baldachimem figura Madonny z Dzieciątkiem<sup>22</sup>. Ta zaś rzeźba przerywa prostokątnie wyłamany gzyms kapnikowy tworzący zewnętrzną ramę portalu, poniżej niego zaś ściany kruchty oraz dwóch sąsiednich przęseł południowej nawy bocznej kościoła pokryte są prostokątnymi panelami, których lancetowate zakończenia wypełnione są parą maswerkowych nosków [il. 4, 6]. Wrażenie ozdobności tej części budowli podkreślają jeszcze rozbudowane, dwupoziomowe pinakle, ustawione na zakończeniach przypór.

Jak trafnie stwierdziła Maria Krasnowolska, „cała dekoracja nawy i kruchty jest wybitnie architektoniczna. Motywy rzeźbiarskie ograniczono do minimum. [...] Ale też nie wystrój rzeźbiarski decyduje o plastycznym wyrazie tej architektury, ale właśnie prosta, surowa wytworność rysunku maswerkowej dekoracji”<sup>23</sup>. Na takim tle ukształtowanie obu portali zyskuje na sile estetycznego oddziaływania, a ich wyrafinowana kompozycja staje się głównym akcentem wyrazowym tej części kościoła.

<sup>22</sup> Obecna rzeźba jest kopią oryginalnej figury, wykonaną w roku 1906 przez Konstantego Laszczkę; ibidem, s. 107.

<sup>23</sup> M. KRASNOWOLSKA, *Z dziejów*, s. 36 (jak w przyp. 2).

Tymczasem rozbudowane portale fary w Koszycach odznaczają się nie tylko pomysłowością projektu, profuzją dekoracji o charakterze czysto architektonicznym, ale również rozbudowanymi partiami figuralnych płaskorzeźb, które skupione są w zwieńczeniach wejść północnego i zachodniego [il. 7–10]. Składają się one na cykl pasyjny, który w portalu północnym uzupełniony jest o dwustrefowy tympanon z *Sędem Ostatecznym* oraz dwie kwatery ze scenami z życia św. Elżbiety z Turyngii, patronki kościoła<sup>24</sup>. Truizmem jest więc stwierdzenie, że pod względem wystawności portale koszyckie daleko w tyle zostawiły swe kazimierskie odpowiedniki, podobnie jak wspaniała fara górnówęgiejskiej metropolii jako całość przyćmiewa małopolski kościół mendykanckiego konwentu. Przy całej jednak oczywistej różnicy skali i architektonicznej złożoności, trudno przeoczyć istotne zbieżności w zakresie kompozycji i repertuaru motywów obu zespołów portalowych.

Największe podobieństwo łączy oba obramienia krakowskie z portalami północnym i zachodnim w Koszycach.

<sup>24</sup> Na temat dekoracji rzeźbiarskiej portali koszycskich zob.: L. GEREVICH, *A kassai Szent Erzsébet templom szobrászata a XIV–XV. században*, Budapest 1935; E. MAROSI, *Die zentrale Rolle*, s. 34–39 (jak w przyp. 4); J. BAKOŠOVA, *Reliéfna výzdoba*, s. 30–55 (jak w przyp. 3); T. JUCKES, *The Parish and Pilgrimage Church*, s. 110–125 (jak w przyp. 5).





5. Kraków, kościół św. Katarzyny na Kazimierzu, zwieńczenie portalu kruchty południowej. Fot. J. Adamski



6. Kraków, kościół św. Katarzyny na Kazimierzu, wschodni styk kruchty z nawą południową. Fot. J. Adamski

Wszystkie odznaczają się wielopłaszczyznową strukturą i niemal organicznym przenikaniem się planów architektonicznych, z tendencją do ich zagłębiania w grubości muru, a nie nadmiernym rozbudowywaniem partii skrajnych, leżących przed licem ściany. Najbardziej uderzające jest jednak, że kształt zwieńczeń obu par portali jest bardzo zbliżony. W przypadku wejść zachodniego w Koszycach [il. 8] i wewnętrznego w Krakowie [il. 1] chodzi o wydłużoną formę z dwupoziomowym nadwieszeniem, dolnym ćwierćkolistym i górnym prostokątnym, oraz lancetowatym zamknięciem całości. Natomiast zwieńczenia koszyckiego portalu północnego [il. 9] i zewnętrznego krakowskiego [il. 5] odznaczają się trójstopniowym układem schodkowym, w obu przypadkach uzupełnionym pozornym krenelażem i rozerwanymi czwórliciami w kwadratowych, niepełnych polach. W Koszycach oba te motywy, to jest blankowanie i „kasetony” z dodanymi noskami, występują też w tle dolnej części zwieńczenia portalu zachodniego. Natomiast w obramieniach wszystkich trzech wejść tego kościoła istotną rolę dekoracyjną odgrywają też maswerkowe „grzebienie” o liliowych zakończeniach oraz nadwieszone pinakle na liściastych konsolach, pojedyncze w układzie kątowym lub ortogonalne, zestawione w triady. W kościele Augustianów na Kazimierzu identyczne motywy dekorują wewnętrzny portal kruchty.

Wszystko to prowadzi do konstatacji, że podobieństwa te nie są przypadkowe i wynikają z bezpośredniej zależności genetycznej. Tym samym wypada założyć, że projektant późniejszego z tych dwóch zespołów portalowych musiał znać zespół wcześniejszy, którego formy dostarczyły mu bardzo istotnej inspiracji, sprowadzającej się nie tylko do luźnego przetworzenia, ale do pewnego stopnia również przejęcia i powtórzenia konkretnych motywów dekoracyjno-strukturalnych dzieła wyjściowego. Rzecz jasna, zasadnicze różnice w projektach tych portali nie pozwalają mówić o replikowaniu gotowego wzoru. Ich zależność może być jednak rozpatrywana na dwóch komplementarnych poziomach: pierwszym z nich jest podobnie wyrafinowany zmysł projektowy, ekstrawagancja formalna i predylekcja do stosowania zbliżonych rozwiązań strukturalnych – a więc coś, co nazwalibyśmy składnią języka stylowego – a drugim poziomem jest daleko idąca zbieżność repertuaru motywów, czyli wokabularza form występujących w różnych układach, ale w podobnym sensie kompozycyjnym.

To jednak odrobinę za mało, by bez potwierdzenia w źródłach pisanych zakładać identyczność projektanta czy choćby części lapicydów odpowiedzialnych za portale w Krakowie i Koszycach, jak to ostatnio uczynił Tim



7. Koszycy, kościół św. Elżbiety, fasada zachodnia. Fot. J. Adamski

Juckles<sup>25</sup>. Nie da się bowiem ukryć, że kamieniarka górno-węgierskiej fary odznacza się znacznie większą wirtuozerią, śmiałością ażurowych konstrukcji, a także nieco wyższą jakością wykonania<sup>26</sup>. Z tego względu bezpieczniej jest

<sup>25</sup> Por. T. JUCKES, *The Parish and Pilgrimage Church*, s. 203–205 (jak w przyp. 5).

<sup>26</sup> Jednak to wszystko do pewnego stopnia może też wynikać z wyboru w Koszycach łatwiejszego w obróbce materiału budowlanego – piaskowca, podczas gdy na Kazimierzu pracowano w znacznie twardszym i bardziej niewdzięcznym wapieniu.

przyjąć założenie o bezpośrednim związku genetycznym analizowanych portali, ale bez tożsamości ich architektów i wykonawców.

Kluczowe jest jednak pytanie o kierunek tej zależności, bo to właśnie ta kwestia najbardziej rozpałała umysły dotychczasowych badaczy. Jak zaznaczyłem we wstępie,

go – piaskowca, podczas gdy na Kazimierzu pracowano w znacznie twardszym i bardziej niewdzięcznym wapieniu.



8. Koszycy, kościół św. Elżbiety, portal zachodni. Fot. J. Adamski



9. Koszycy, kościół św. Elżbiety, portal północny. Fot. J. Adamski

jestem przekonany o chronologicznym pierwszeństwie portali z kościoła św. Katarzyny na Kazimierzu, które należy uznać za jedno z kluczowych źródeł inspiracji dla mistrza z Koszyc. Maria Krasnowolska celnie zauważyła, że „w porównaniu z portalami koszycyckimi krakowskie mają bezwzględnie pewniejszą podstawę źródłową”<sup>27</sup>. Paradoksalnie jednak, największe kontrowersje w dotychczasowej literaturze wzbudzała bezwzględna chronologia południowej nawy i kruchty małopolskiego kościoła, podczas gdy datowanie najstarszych partii fary w Koszycach przyjmowano bez większych zastrzeżeń, i to mimo niemal całkowitego braku źródeł pisanych. Warto rozpocząć od tej drugiej kwestii, bowiem niedawna książka Tima Juckesa zebrała i uporządkowała wszystkie dane na temat górnowęgierskiego kościoła, czego rezultatem było przekonujące wydzielenie i datowanie faz budowlanych tej wspaniałej świątyni.

Jedynym źródłem, które bezpośrednio odnosi się do początkowego etapu prac przy farze w Koszycach jest bulla Bonifacego IX z 1 marca 1402 r. Mowa jest w niej o pożarze starego i rozpoczęciu budowy nowego kościoła, jeszcze dalekiego od ukończenia: „[...] parochialis ecclesia [...] olim combusta et de novo per Christicolis inibi commemorantes

erecta et nundum completa existat”. Projekt ten wymagał wielkich nakładów finansowych: „[...] pro consummatione operis huiusmodi et reedificatione et reparationem ecclesie predictae indigere videatur expensis non modicum sumptuosis”. Z tego względu papież udzielał odpustu wszystkim wiernym, którzy zechcą wesprzeć to czcigodne dzieło:

Nos cupientes ut ecclesia ipsa decentius reparetur, consumetur et etiam congruis honoribus frequentetur, omnibus vere penitentibus et confessis, qui [...] ad reparationem, conservationem et fabricam ecclesie predictae manus porrexerint adiutrices, illas videlicet indulgentias et remissiones peccatorum concedimus<sup>28</sup>.

Pożar starej budowli miał miejsce najpóźniej w 1398 r., bowiem w liście datowanym na 2 stycznia kolejnego roku król Zygmunt Luksemburski potwierdzał przywileje Koszyc, które bardzo ucierpiały w wielkim pożarze: „[...] civitatem nostram Cassoviensem per ignis voraginem aliisque diversis aerumnarum calamitatibus flagellatam”<sup>29</sup>. Tim Juckes oraz liczni wcześniejsi autorzy założyli jednak, że uszkodzenie starego kościoła miało miejsce

<sup>27</sup> M. KRASNOWOLSKA, *Z dziejów*, s. 38 (jak w przyp. 2).

<sup>28</sup> Cyt. za: T. JUCKES, *The Parish and Pilgrimage Church*, s. 232 (jak w przyp. 5).

<sup>29</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 55.



10. Koszyce, kościół św. Elżbiety, portal południowy. Fot. J. Adamski



11. Koszyce, kościół św. Elżbiety, połączenie ościeży i tympanonu w portalu zachodnim. Fot. J. Adamski



12. Kraków, kościół św. Katarzyny na Kazimierzu, gmerk architekta w nawie południowej. Fot. J. Adamski



13. Kraków, kościół św. Katarzyny na Kazimierzu, sklepienie kruchty. Fot. M. Maślanka

jeszcze w latach 80. XIV w., a budowa obecnej świątyni rozpoczęła się około 1390 r.<sup>30</sup>

Do pierwszej fazy prac, przerwanej zapewne w początku XV w., zaliczają się dolne partie murów obwodowych większej części budowli, po stronie południowej i zachodniej mniej więcej do wysokości nasad zwieńczenia portali, zaś po stronie północnej nieco poniżej tej linii. Sándor Tóth i Tim Juckes wykazali, że kompozycja ich ościeży, choć bogata, nie odznacza się żadnym nowatorskim rysem, znajdując bliskie analogie w nie tak odległych dziełach z końca XIV w. – w portalach kościoła Mariackiego w Budzie (po 1384) i fary w Nowej Wsi Spiskiej (przed 1393)<sup>31</sup>. O cezurze etapów budowy na tym właśnie poziomie świadczą też obserwacje czysto techniczne. Dolna partia murów wzniesiona jest z andezytu, zaś powyżej linii nadproży portali zachodniego i południowego – z szarżółtego piaskowca [il. 7]. Tim Juckes zauważył też, że tympanon z przedstawieniem *Modlitwy w Ogroju* nad wejściem w fasadzie zachodniej jest niezbyt dokładnie dopasowany do ościeży, których najwęższy segment nie znajduje kontynuacji w profilowaniu archiwolty<sup>32</sup> [il. 11].

<sup>30</sup> Ibidem, s. 53–86.

<sup>31</sup> S. TÓTH, *Kaschau, Elisabethkirche*, s. 119–121 (jak w przyp. 4); T. JUCKES, *The Parish and Pilgrimage Church*, s. 67–70 (jak w przyp. 5).

<sup>32</sup> T. JUCKES, *The Parish and Pilgrimage Church*, s. 69–70 (jak w przyp. 5).

Wymiana ekipy budowlanej, zatrudnienie nowego mistrza i gruntowna rewizja pierwotnego projektu budowli miały miejsce zapewne już po wystawieniu papieskiej buli odpustowej, w której podkreślono nieukończony stan kościoła. Mogło to nastąpić około 1405 r. Do rozpoczętego wówczas etapu prac bez wątpienia należą wspaniałe zwieńczenia wszystkich portali fary. Zdaniem monografisty budowli, mogły one być gotowe w połowie, względnie pod koniec drugiej dekady XV stulecia, bowiem ewidentnie „koszyckimi” formami odznaczają się również niezwykle portale korpusu kościoła św. Mikołaja w siedmiogrodzkim Klużu, wznoszone od lat 20. XV w.<sup>33</sup>

Natomiast w przypadku krakowskiego kościoła Augustianów-Eremitów na Kazimierzu *terminus post quem* dla początku budowy jego nawy południowej, czyli najstarszej części korpusu, wyznacza konsekracja chóru („chorum cum summo altari”<sup>34</sup>) w 1378 r.<sup>35</sup> Rozpoczęcie prac od

<sup>33</sup> Idem, *Sigismund and Košice*, s. 412–415 (jak w przyp. 5); idem, *The Parish and Pilgrimage Church*, s. 105–109 (jak w przyp. 5).

<sup>34</sup> Cyt. za: W. KOLAK, *Klasztor Augustianów przy kościele Św. Katarzyny w Krakowie do połowy XVI wieku. Fundacja, rozwój uposażenia i rola kulturalna*, Kraków 1982, s. 24–25.

<sup>35</sup> M. KRASNOWOLSKA, *Z dziejów*, s. 24, 27 (jak w przyp. 2); P. CROSSLLEY, *Gothic Architecture in the Reign of Kasimir the Great. Church Architecture in Lesser Poland 1320–1380*, Kraków 1985, s. 148–151; T. WĘCŁAWOWICZ, *Fazy budowy kościoła św. Katarzyny na Kazimierzu. Część I: Prezbiterium*, „Rocznik Krakowski”, 54, 1988,



14. Kraków, kościół św. Katarzyny na Kazimierzu, północno-zachodnia służka narożna i nasada żeber sklepienia kruchty. Fot. J. Adamski

tej właśnie strony nie może dziwić, bowiem elewacja tej nawy funkcjonowała *de facto* jako reprezentacyjna fasada kościoła, skierowana w stronę procesjonalnej drogi do sanktuarium św. Stanisława na Skałce<sup>36</sup> [il. 4]. Rzucająca się w oczy zmiana materiału z cegły uzupełnianej ciosem, z której wzniesiono prezbiterium, na technikę w całości kamienną, a także diametralna różnica stylu między tymi partiami świątyni, nie pozostawiają wątpliwości, że stary warsztat został rozwiązany, a na jego miejsce zatrudniono kolejnego architekta i nowy zespół kamieniarzy. Jak dowodził Marcin Szyma, miało to miejsce zapewne w połowie lat 80. XIV w.<sup>37</sup>, ale nie można też wykluczyć daty bliższej rokowi 1380. Niestety, źródła nie przekazały imienia tego mistrza, ale ostentacyjne upamiętnienie jego osoby, a tym samym jego architektonicznych zasług,

s. 59–71; idem, *Gotyckie bazyliki Krakowa. „Czyli można konstrukcję kościołów krakowskich XIV wieku uważać za cechę specjalną ostrołuku w Polsce?”*, Kraków 1993, s. 11; idem, *Kościół pw. św. Katarzyny i Małgorzaty oraz klasztor Augustianów Eremitów*, [w:] *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko, M. Arsyński, t. 2, *Katalog zabytków*, red. A. Włodarek, Warszawa 1995, s. 126; M. SZYMA, *Nawa południowa*, s. 22 (jak w przyp. 2); idem, *Z badań*, s. 160 (jak w przyp. 2).

<sup>36</sup> W. KOLAK, *Klasztor Augustianów*, s. 68 (jak w przyp. 34); M. SZYMA, *Nawa południowa*, s. 24, 32–33 (jak w przyp. 2).

<sup>37</sup> M. SZYMA, *Nawa południowa*, s. 45 (jak w przyp. 2).

stanowi ujęta gzymsowym obramieniem tarcza z gmerkiem, umieszczona wewnątrz kościoła nad wejściem do kruchty<sup>38</sup>, a więc na „odwrociu” jej wspianego portalu [il. 12].

Trzeba wyraźnie podkreślić, że większa część nawy południowej, to jest jej wschodnia i południowa ściana obwodowa wraz z kruchtą i portalami, to założenie w pełni jednorodne, wykonane przez ten sam warsztat<sup>39</sup>. Świadczą o tym niezliczone powtarzające się na ich murach znaki kamieniarskie, zinwentaryzowane przez Marcina Szymę. Najwięcej z nich występuje na kamiennej okładzinie kruchty oraz wschodniego przęsła nawy, od którego rozpoczęła się budowa korpusu<sup>40</sup>. Oględziny murów tej części kościoła dowodzą, że oba portale są integralną częścią struktury architektonicznej. Szczególnie dobrze widać to w przypadku obramienia wewnętrznego, którego zewnętrzne części składowe odkute są z jednego bloku kamienia wraz z ciosami, które tkwią w licu ściany. Trzeba też zauważyć, że wtórne wprawienie tak przestrzennego, wielopłaszczyznowego portalu w gotowe już mury byłoby technicznie niemożliwe, chyba że pod warunkiem całkowitej rozbiórki tej ściany i jej ponownej budowy wraz z portalem<sup>41</sup>.

Jestem przekonany, że kruchta jest elementem pierwotnego projektu tej części kościoła. Ciągłość jej murów naziemnych i ścian przyległych przeseł nawy nigdy nie budziła wątpliwości badaczy. W trakcie przedwojennych badań archeologicznych Maria Krasnowolska zauważyła jednak, że fundamenty przedsonka są wyraźnie dobudowane do fundamentów nawy, co uznała za dowód na nieco późniejszą metrykę kruchty<sup>42</sup>. Marcin Szyma stwierdził natomiast, że nieprzewidywanie murów fundamentowych kruchty „świadczy tylko, że pierwotny plan kościoła [...] nie przewidywał jej budowy”, ale powstała ona już w trakcie stawiania naziemnych partii nawy<sup>43</sup>. Parado-

<sup>38</sup> W. ŁUSZCZKIEWICZ, *Kościół św. Katarzyny*, s. 35 (jak w przyp. 2); M. KRASNOWOLSKA, *Z dziejów*, s. 38 (jak w przyp. 2); M. SZYMA, *Nawa południowa*, s. 28–29 (jak w przyp. 2); A. GRZYBKOWSKI, *Architektura*, s. 103 (jak w przyp. 2); idem, *Gotycka architektura*, s. 124 (jak w przyp. 2).

<sup>39</sup> Podkreślał to już Władysław Łuszczkiewicz; zob. W. ŁUSZCZKIEWICZ, *Kościół św. Katarzyny*, s. 31 (jak w przyp. 2). Po nim także: M. KRASNOWOLSKA, *Z dziejów*, s. 34–36 (jak w przyp. 2); M. SZYMA, *Nawa południowa*, s. 29–35 (jak w przyp. 2); idem, *Z badań*, s. 160–161 (jak w przyp. 2).

<sup>40</sup> M. SZYMA, *Nawa południowa*, s. 34–35, 45 (jak w przyp. 2); idem, *Z badań*, s. 160–161, 166 (jak w przyp. 2). W zachodniej części nawy południowej liczba znaków występujących na murach kruchty i przeseł wschodnich wyraźnie maleje. Zdaniem Marcina Szymy świadczy to o częściowej reorganizacji warsztatu i jego zmiennym składzie osobowym, warunkowanym problemami natury finansowej.

<sup>41</sup> Zob. też: idem, *Z badań*, s. 160–161 (jak w przyp. 2).

<sup>42</sup> M. KRASNOWOLSKA, *Z dziejów*, s. 34 (jak w przyp. 2).

<sup>43</sup> M. SZYMA, *Nawa południowa*, s. 33 (jak w przyp. 2). Zob. też: idem, *Z badań*, s. 160–161 (jak w przyp. 2); idem, *Kilka uwag*, s. 263 (jak w przyp. 2).



15. Kraków, kościół Bożego Ciała na Kazimierzu, portal zachodni. Fot. J. Adamski

salnie jednak, fakt dostawienia fundamentów portyku do fundamentu południowej ściany obwodowej kościoła może świadczyć właśnie o pierwotności jego projektu. Gdyby bowiem początkowo nie przewidywano wzniesienia kruchty, na granicy wszystkich przęseł musiałyby znaleźć się prostopadłe przypory, a trudno przypuszczać, by dla każdej z nich zakładano osobny fundament, dobudowywany do ławy fundamentowej podpieranej przez nie ściany. Można więc ostrożnie przypuszczać, że zauważona przez Marię Muszyńską-Krasnowolską dylatacja w podziemnej partii murów świadczy tylko o etapowym

procesie zakładaniu fundamentów, a nie wtórności decyzji o budowie kruchty. Gdyby tak było, fundamenty przedsionka zostałyby dostawione do ław fundamentowych pierwotnie planowanych tu przypór<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Natomiast Marcinowi Szymie można przyznać rację w stwierdzeniu, że niewyjaśniona pozostaje funkcja niewielkiej wnęki (obecnie niewidocznej), która w połowie jest przecięta przez wschodnią sterczynę przy styku kruchty z murem nawy. Jak zauważył badacz, nawet gdyby kruchta nie była pierwotnie planowana, otwór



16. Kraków, klasztor Augustianów-Eremitów na Kazimierzu, portal sieni we wschodnim skrzydle klasztoru. Fot. J. Adamski

Przypomnijmy, że w celu podparcia późnego datowania analizowanej tu kamieniarki kazimierskiego kościoła na 30. i 40. lata XV w., Tim Juckes wysunął hipotezę o dwufazowości wspaniałego portalu nawy południowej, którego zwieńczenie miałyby powstać dopiero z inicjatywy biskupa Zbigniewa Oleśnickiego wraz z budową całej kruchty, o czym świadczyłyby jego herby na zwornikach gwiazdzistego sklepienia [il. 13]. Jako argument przemawiający za wtórną rozbudową pierwotnie skromniejszego portalu badacz przytoczył fakt niezgodności profilowania w partii dolnego nadwieszenia otworu wejściowego<sup>45</sup>. Wywody te jednak są z gruntu błędne. Wskazywałem już na jednorodność struktury architektonicznej ścian nawy i kruchty oraz ich kamieniarskiej dekoracji. Jeśliby omawiany portal miał pozostawać nieukończony aż po drugą ćwierć XV w., musiałyby to oznaczać, że w tym przęśle przez kilka dekad znajdowała się wyrwa w murze obwodowym.

Poza tym, już dla Władysława Łuszczkiewicza było oczywiste, że przekrycie kruchty jest wtórne względem jej

ten zostałby przesłonięty przez przyporę na granicy przęseł; zob. M. SZYMA, *Nawa południowa*, s. 33 (jak w przyp. 2).

<sup>45</sup> Por. T. JUCKES, *The Parish and Pilgrimage Church*, s. 204–205, 213 (jak w przyp. 5).

murów, a galero na środkowym zworniku wyznacza dla niego *terminus post quem* na 1449 r., kiedy to Zbigniew Oleśnicki został kardynałem. Analizując żebra sklepienne, badacz słusznie zauważył, że „grube ich profile, właściwe budowlom z XV wieku, nie dorównują subtelnością i starannością wykonania innym analogicznym częściom sklepienia, pochodzącym z końca XIV wieku”<sup>46</sup>. Z pewnością miał on na myśli pierwotne, niżej przebiegające żebra tarczowe, a także skute zakończenia pojedynczych służek narożnych, które nieorganicznie zestawiono z nasadami żeber obecnej konstrukcji gwiazdzistej<sup>47</sup> [il. 14]. Nie ma jednak wystarczających podstaw by stwierdzić, jak tego chciał Władysław Łuszczkiewicz i inni badacze, że sklepienie to zastąpiło domniemane przekrycie pierwotne<sup>48</sup>, rzekomo zniszczone w trzęsieniu ziemi z 1443 r., kiedy to bez wątpienia zawaliło się przekrycie chóru<sup>49</sup>. Jak podkreślił Marcin Szyma, przed 1449 r. kruchta mogła po prostu nie mieć sklepienia<sup>50</sup>, co wobec trudności finansowych, które dość szybko objawiły się przy budowie korpusu, nie byłoby niczym zaskakującym. Tego jednak po prostu nie da się ustalić, obie opcje są bowiem równie prawdopodobne.

W kontekście hipotezy Tima Juckesa trzeba też podkreślić, że późniejszego przekształcenia portalu w kruchcie w żaden sposób nie dowodzi niezgodność profilowania między ościeżami a nadwieszoną archiwoltą. Wręcz przeciwnie – jest to jeden z najbardziej znamienitych wyróżników stylu kazimierskiego mistrza, który miał wyraźną predylekcję do rozwiązań ozdobnych, a przy tym manierycznych, o nierzadko zaskakującym charakterze<sup>51</sup>. Wyprowadzenie profilu wałkowego z szerokiej wklęsli w analizowanym portalu występuje nie tylko przy dolnym, ale i przy kolejnym nadwieszeniu łuku otworu wejściowego [il. 2], a przenikanie się form jest charakterystyczne dla całego projektu. Równie

<sup>46</sup> W. ŁUSZCZKIEWICZ, *Kościół św. Katarzyny*, s. 38 (jak w przyp. 2).

<sup>47</sup> Por.: M. KRASNOWOLSKA, *Z dziejów*, s. 34 (jak w przyp. 2); M. SZYMA, *Nawa południowa*, s. 27 (jak w przyp. 2).

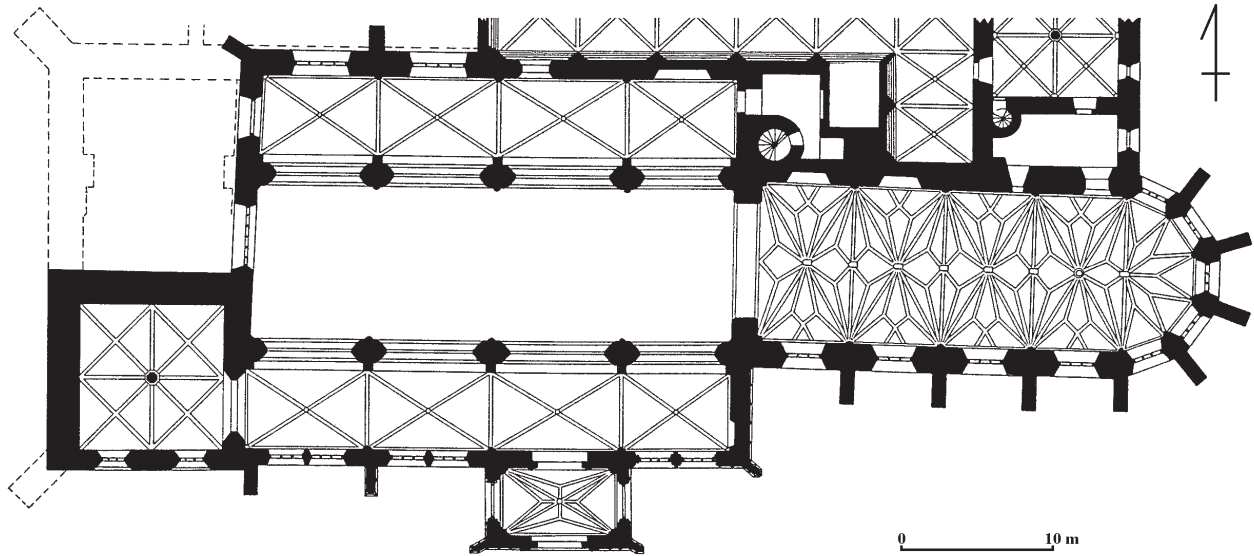
<sup>48</sup> Por.: W. ŁUSZCZKIEWICZ, *Kościół św. Katarzyny*, s. 38 (jak w przyp. 2); *Katalog zabytków*, s. 106 (jak w przyp. 20); M. WALCZAK, *Działalność fundacyjna biskupa krakowskiego, kardynała Zbigniewa Oleśnickiego*, „Folia Historiae Artium”, 28, 1992, s. 69; M. SZYMA, *Kilka uwag*, s. 258 (jak w przyp. 2); idem, *Z badań*, s. 161 (jak w przyp. 2).

<sup>49</sup> J. DŁUGOSZ, *Annales seu cronicae incliti Regni Poloniae*, lib. 11–12: 1431–1444, red. G. Wyrozumski et al., Varsaviae 2001, s. 289: „Quinta mensis Iunii [1443] generalis terre motus presertim in Polonia, Hungarie et Bohemie Regnis et partibus vicinis adeo validus exortus est [...]. Testudo monasterii Sancte Catherine fratrum beati Augustini Heremitarum in Casimiria motu illo in terram nocte decidit et plura alia loca motu terre ruinata sunt”. Zob. też: J. ADAMSKI, *Nurty stylowe późnogotyckich sklepień w Krakowie. Przekrycia chórów kościołów Mariackiego, Augustianów i Dominikanów*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 75, 2013, nr 2, s. 175–212.

<sup>50</sup> M. SZYMA, *Nawa południowa*, s. 27, 37–38 (jak w przyp. 2).

<sup>51</sup> Por. ibidem, s. 27.





17. Kraków, kościół św. Katarzyny na Kazimierzu, rzut. Rys. J. Adamski wg pomiaru w: *Architektura gotycka*, il. 204

znaczące jest, że zasada niezgodności pionowych i poziomych profilowań oraz krzyżowanie się portalowych lasek jest najbardziej specyficzną cechą grupy późnogotyckich, schodkowych obramień wejściowych w Małopolsce, które powstawały aż po początek XVI w.<sup>52</sup> Jednego z pierwszych przykładów zastosowania takiej właśnie zasady kompozycji ościeży dostarcza też ostrołukowo zamknięta oprawa wejścia zachodniego nieodległej fary Bożego Ciała na Kazimierzu, którą można datować na pierwsze lata XV w.<sup>53</sup> [il. 15]. Ten specyficzny typ portalu swe źródła ma właśnie na Kazimierzu, i to nie tylko w obramieniach wejść w kruchcie kościoła Augustianów, ale również w trzech portalach, które dekorują budynek klasztoru [il. 16]. Nie ulega wątpliwości, że jest to dzieło tego samego warsztatu, który odpowiadał za budowę nawy południowej i jej kruchty<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> Zob.: Z. BOCHEŃSKI, *Dwór obronny w Dębnie*, Kraków 1926, s. 32–48; Z. ŚWIECHOWSKI, *Regiony w późnogotyckiej architekturze Polski*, [w:] *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Wrocław 1962*, Warszawa 1965, s. 132–136; K. CZYŻEWSKI, M. WALCZAK, *Uwagi o późnogotyckim detalu architektonicznym na zamku w Dębnie koło Wojnicza*, [w:] *Zamek i dwór w średniowieczu od XI do XV wieku. Materiały XIX Seminarium Mediewistycznego*, red. J. Wiesiołowski, J. Kowalski, Poznań 2001, s. 39–40; A. GRZYBKOWSKI, *Gotycka architektura*, s. 174–179, 184–185 (jak w przyp. 2).

<sup>53</sup> V. MENCL, *Vzťahy*, 46–47 (jak w przyp. 3); M. KRASNOWOLSKA, *Z dziejów*, s. 44 (jak w przyp. 2); M. SZYMA, *Nawa południowa*, s. 41–43 (jak w przyp. 2). Zob. też: T. WĘCŁAWOWICZ, *Fazy budowy kościoła Bożego Ciała na Kazimierzu. Wiek XIV i XV*, „Rocznik Krakowski”, 52, 1986, s. 19–29.

<sup>54</sup> M. KRASNOWOLSKA, *Z dziejów*, s. 29–31 (jak w przyp. 2); M. SZYMA, *Nawa południowa*, s. 32 (jak w przyp. 2); A. GRZYBKOWSKI, *Gotycka architektura*, s. 129 (jak w przyp. 2).

Wreszcie, trudno się też zgodzić ze stwierdzeniem Tima Juckesa, że nadwieszono triady pinakli wprowadzono po to, by maskowały nieorganiczne połączenie nieprzystających do siebie partii portalu<sup>55</sup>. Wręcz przeciwnie, poza oczywistą funkcją dekoracyjną, ich projektowy sens polega właśnie na podkreślaniu węzłowych punktów kompozycji obramienia, a więc miejsc rozszczepienia archiwolty i kolejnych jej nadwieszów. Wszystko to potwierdza przedstawione już wyżej stwierdzenie, że projekt południowej nawy i kruchty kościoła Augustianów na Kazimierzu jest dziełem jednego mistrza i jest w pełni jednorodny. Kluczowe jest więc teraz ustalenie, kiedy zakończyła się budowa tej partii świątyni.

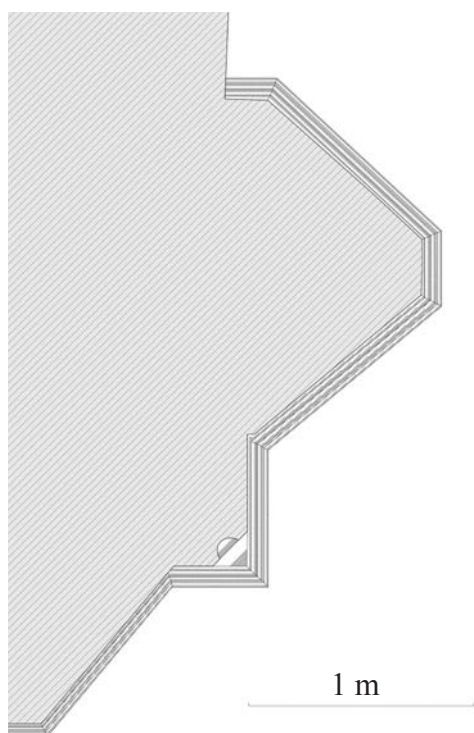
Wbrew zastrzeżeniom zgłaszanym przez Ernő Marosiego i Tima Juckesa<sup>56</sup>, jestem przekonany o słuszności poglądu, że *terminus ante quem* dla ukończenia murów obwodowych nawy południowej i jej portyku wyznacza początek prac przy kaplicy św. Moniki, zwanej też Węgierską, która stanęła na fundamentach piątego, niezrealizowanego przeszła korpusu<sup>57</sup> [il. 17]. Oratorium to było fundacją wojewody siedmiogrodzkiego Ścibora ze Ściborzyc, jednego z najpotężniejszych magnatów w Królestwie Węgierskim i całej Europy Środkowej<sup>58</sup>. Dowiadujemy

<sup>55</sup> Por. T. JUCKES, *The Parish and Pilgrimage Church*, s. 204 (jak w przyp. 5).

<sup>56</sup> Por.: E. MAROSI, *Die zentrale Rolle*, s. 66 (jak w przyp. 4); T. JUCKES, *The Parish and Pilgrimage Church*, s. 213 (jak w przyp. 5).

<sup>57</sup> M. MUSZYŃSKA-KRASNOWOLSKA, *Kościół św. Katarzyny* (jak w przyp. 2); M. KRASNOWOLSKA, *Z dziejów*, s. 31 (jak w przyp. 2); M. SZYMA, *Nawa południowa*, s. 22–24, 46 (jak w przyp. 2).

<sup>58</sup> Zob. ostatnio: S.A. SROKA, *Polacy na Węgrzech za panowania Zygmunta Luksemburskiego 1387–1437*, Kraków 2001, s. 73–115; D. DVOŘÁKOVÁ, *Rytier a jeho král. Stibor zo Stiboric a Žigmund Luxemburský. Sonda do života stredovekého uhorského šľachtica, s osobitým zreteľom na územie Slovenska*, Bratislava 2003.



18. Kraków, kościół św. Katarzyny na Kazimierzu, rzut zachodniego półfilara nawy południowej i ościeża arkady kaplicy Ścibora. Rys. M. Krzywka

się o tym z dokumentu z 1422 r., w którym wymieniony jest ogród klasztorny między piekarnią a kaplicą Ścibora („capella magnifici domini pye memorie Stiborii”)<sup>59</sup>, sprzedawany przez konwent augustianów rodzinie Lancokorońskich<sup>60</sup>. Możliwość zmarł w 1414 r., a na krótko przed śmiercią podjął zamiar fundacji przeoratu kanoników regularnych w należącym do niego Nowym Mieście nad Wągiem, urzeczywistniony przez jego syna<sup>61</sup>. Z tego względu należy zgodzić się z Marią Krasnowolską, i to mimo obiekcji Waclawa Kolaka<sup>62</sup>, że fundacja kazimier-

<sup>59</sup> *Zbiór dokumentów katedry i diecezji krakowskiej. Część II: 1415–1450*, red. S. KURAŚ, Lublin 1973, s. 69–71.

<sup>60</sup> W. ŁUSZCZKIEWICZ, *Kościół św. Katarzyny*, s. 17 (jak w przyp. 2); M. KRASNOWOLSKA, *Z dziejów*, s. 31 (jak w przyp. 2); T. WĘCŁAWOWICZ, *Kościół p.w. św. Katarzyny*, s. 126 (jak w przyp. 35); M. SZYMA, *Sepulchral Functions of Augustinian Church and Friary in Cracow until the Early 16<sup>th</sup> Century*, „Epigraphica & Sepulchralia. Fórum epigraficznych a sepulchralnych studií”, 7, 2016, s. 87.

<sup>61</sup> Zob.: E. MAROSI, *Centralizujúce tendencie v architektúre Uhorska okolo roku 1400*, [w:] *Poceta Václavovi Menclovi. Zborník štúdií k otázkam interpretácie stredoeuropského umenia*, red. D. Bořutova, S. Ořiško, Bratislava 2000, s. 153–156; Z. JÉKELY, *Die Rolle der Kunst in der Repräsentation der ungarischen Aristokratie unter Sigismund von Luxemburg*, [w:] *Sigismundus Rex*, s. 305 (jak w przyp. 4).

<sup>62</sup> Por. W. KOLAK, *Klasztor Augustianów*, s. 301–310 (jak w przyp. 34). Argument badacza, że fundacja kaplicy nie wydaje się prawdopodobna w okresie, gdy Ścibor był w Krakowie z luksemburskimi

skiego oratorium jest prawdopodobna około lat 1402–1405, kiedy to Ścibor był często w Krakowie jako poseł Zygmunta Luksemburskiego<sup>63</sup>. Jak ostatnio stwierdził Marcin Szyma, jest to najpóźniejszy możliwy czas fundacji kaplicy, jeśli weźmiemy pod uwagę koleje życia polsko-węgierskiego magnata. Nie można przy tym wykluczyć, że miało to miejsce jeszcze pod koniec XIV w.<sup>64</sup>

Założenie, że budowa kaplicy Węgierskiej nastąpiła po ukończeniu wschodniej i południowej ściany nawy południowej wynika przede wszystkim z faktu, że w takiej właśnie kolejności przebiegała budowa tej części kościoła, o czym świadczy postępujące ku zachodowi uproszczenie form dekoracji architektonicznej poszczególnych przęseł<sup>65</sup>. Co istotne, ze stopniową budową południowego muru obwodowego korpusu szło też w parze sukcesywne wznoszenie arkad międzynawowych. Ostatnio udowodnił to Piotr Pajor, który odnotował wyraźnie słabszą jakość wykonania ostatniej od zachodu pary przylegających do filarów pinakli, co idzie w parze ze zmniejszającą się dekoracyjnością kolejnych odcinków muru zewnętrznego<sup>66</sup> [il. 4].

Ostateczne potwierdzenie konstatacja ta zyskuje w nietypowym, uproszczonym ukształtowaniu zachodniego półfilara nawy południowej, na którym opiera się nasada arkad międzynawowych<sup>67</sup> [il. 18–19]. W przeciwieństwie do pozostałych podpór, które mają rzut nieregularnych, wydłużonych dwunastoboków [il. 20], zachodnia nasada arkad międzynawowych nawy południowej spoczywa na półfilarze o przekroju trójkąta ze ściętym wierzchołkiem, co spowodowało konieczność oparcia części profilowań

misjami dyplomatycznymi o prokrzyżackim charakterze, jest nacechowany narodowościowymi uprzedzeniami. Jaki ma to bowiem związek z fundacją o charakterze dewocyjnym, uczynioną na rzecz mendykanckiego konwentu, który przybył do Krakowa z luksemburskiej Pragi? Czy kazimierscy augustianie odmówiliby Ściborowi możliwości wystawienia kaplicy za jego własne fundusze tylko dlatego, że posłował on w interesie sprzyjającego Krzyżakom Zygmunta Luksemburskiego? Jest to myślenie ahisteryczne, na dodatek sprzeczne z typową dla późnego średniowiecza postawą mendykantów. Na ten temat zob. C. Bruzelius, *Preaching, Building, and Burying. Friars and the Medieval City*, New Haven–London 2014.

<sup>63</sup> M. KRASNOWOLSKA, *Z dziejów*, s. 31 (jak w przyp. 2). Zob. też: M. SZYMA, *Nawa południowa*, s. 24, 46 (jak w przyp. 2); idem, *Kilka uwag*, s. 258 (jak w przyp. 2).

<sup>64</sup> M. SZYMA, *Sepulchral Functions*, s. 87–88 (jak w przyp. 60).

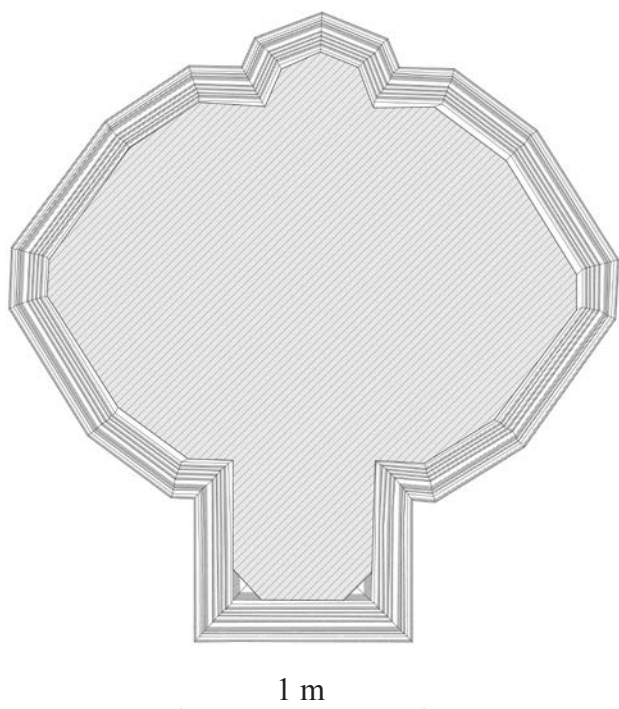
<sup>65</sup> Idem, *Nawa południowa*, s. 30, 33 (jak w przyp. 2).

<sup>66</sup> P. PAJOR, *Pinakle*, s. 67–69 (jak w przyp. 2).

<sup>67</sup> Odmienność tego półfilara odnotował Marcin Szyma, ale nie zinterpretował tej obserwacji; por. M. SZYMA, *Nawa południowa*, s. 27 (jak w przyp. 2). Natomiast Władysław Łuszczkiewicz w dość naiwny sposób tłumaczył uproszczenie rzutu tej podpory niedostępnością ciosów o rozmiarach wystarczających na odkucie półfilara, który odpowiadałby formie pozostałych podpór międzynawowych; por. W. ŁUSZCZKIEWICZ, *Kościół św. Katarzyny*, s. 36 (jak w przyp. 2).



19. Kraków, kościół św. Katarzyny na Kazimierzu, arkada wejściowa kaplicy Ścibora. Fot. J. Adamski



20. Kraków, kościół św. Katarzyny na Kazimierzu, rzut filara między-nawowego nawy południowej. Rys. M. Krzywka

arkadowych archiwolt na dodatkowych, nadwieszonych konsolach. Półfilar ten odróżnia się także formą cokołu, który w porównaniu z resztą podpór jest wyższy, a przy tym zakończony jest mniej wydatnym, delikatniej profilowanym gzymsem. Przyczyny tej odmienności nie są jednak trudne do wyjaśnienia. Otóż forma tego półfilara wynika z uzgodnienia jego rzutu z prostym, ukośnym rozglieniem szerokiej arkady, wiodącej z nawy południowej do kaplicy Węgierskiej. Ta zaś koresponduje z analogicznym sposobem opracowania otworów okiennych w dwóch zachodnich przęsłach tejże nawy. Decydująca jest tu obserwacja, że omawiany półfilar stanowi konstrukcyjną całość z północnym gładem kaplicznej arkady – wspólny jest ich cokół, wszystkie ciosy tworzą tu równe warstwy, a niektóre z nich, o „przełamanym” rzucie, dosłownie łączą te dwa elementy architektoniczne [il. 19].

Oznacza to, że do wznoszenia arkady kaplicy Ścibora, stanowiącej zachodnie zamknięcie nawy południowej, musiano przystąpić po ukończeniu muru obwodowego i wszystkich (poza ostatnią) arkad tej nawy<sup>68</sup>. Był to w dziejach budowy kościoła moment krytyczny, wtedy bowiem ostatecznie zdecydowano się na skrócenie korpusu o jedno przęsło, co niewątpliwie musiało wynikać z trudności natury finansowej. W tej partii budowli widać najwięcej niekonsekwencji i niewytłumaczalnych rozwiązań architektonicznych. I tak, służka w południowo-zachodnim narożniku nawy głównej ma do wysokości nasady arkady między-nawowej odosobnioną formę wiązki trzech wałków o przekroju gruszkowym, a dopiero



21. Kraków, kościół św. Katarzyny na Kazimierzu, służka w południowo-zachodnim narożniku nawy głównej. Fot. J. Adamski

powyżej nieorganicznie przechodzi w krótki segment wieloboczny, tak jak w pozostałych przęsłach zakończony dekoracyjnym pinaklem [il. 21]. Po wyznaczeniu rzutu kaplicy Ścibora rozpoczęto też montaż ościeży zewnętrznego portalu w zachodniej ścianie nawy głównej, ze względu na lokalizację tego oratorium wyraźnie przesuniętego z osi korpusu na północ, podobnie jak w przypadku znajdującego się powyżej okna<sup>69</sup> [il. 22]. Szybko jednak z wykonania tego portalu zrezygnowano. Rzuci się też w oczy, że mury obwodowe zachodniej części nawy północnej wymurowano niemal wyłącznie z użyciem kamienia łamanego, przetykanego większymi partiami z cegły, co stanowi o mniej starannym, a jednocześnie dużo tańszym sposobie prowadzenia dalszych prac przy korpusie. Przypomnijmy, że ich kontynuacja trwała bardzo długo, co dotyczyło przede wszystkim zakładania sklepień. Przekrycie nawy południowej założono z fundacji rodziny

<sup>68</sup> M. SZYMA, *Nawa południowa*, s. 33, 46 (jak w przyp. 2).

<sup>69</sup> W dotychczasowej literaturze uważano, że to budowa oratorium była powodem zaniechania prac przy zachodnim wejściu kościoła. Tymczasem powyższa obserwacja przekonyuje, że portal zaczęto wykonywać w czasie, gdy znana była już szerokość kaplicy. Natomiast nieznane są powody ostatecznej rezygnacji z wykonania tego wejścia do budowli; por.: ibidem, s. 23, 33; idem, *Sepulchral Functions*, s. 87 (jak w przyp. 60).



22. Kraków, kościół św. Katarzyny na Kazimierzu, elewacja zachodnia korpusu. Fot. J. Adamski



23. Praga, Wieża Staromiejska Mostu Karola, dekoracja staromiejskiej strony drugiej kondygnacji. Fot. J. Adamski

Lanckorońskich zapewne w drugiej ćwierci XV w.<sup>70</sup>, zaś sklepienie nawy głównej powstało dopiero w latach 1503–1505<sup>71</sup>.

Podsumowując powyższe rozważania, należy stwierdzić, że wykonanie obu wspaniałych portali nawy południowej kościoła św. Katarzyny na Kazimierzu miało miejsce przynajmniej kilka dobrych lat przed początkiem budowy kaplicy Ścibora ze Ściborzyc, fundowanej najpóźniej w pierwszych latach XV w. Biorąc pod uwagę mierzący ponad 16 metrów odcinek dwóch zachodnich przęseł nawy południowej, ten dystans czasowy mógł wynosić przynajmniej pięć lat, jeśli nie więcej. Wszystko to oznacza, że drugi mistrz fary w Koszycach miał przed opracowaniem swoich projektów tej świątyni dostatecznie dużo czasu, aby poznać niepowtarzalną w swej formie, gotowe już portale południowe mozolnie budowanego kościoła Augustianów-Eremitów na Kazimierzu. Jeśli weźmiemy pod uwagę ściśle w późnym średniowieczu kontakty polityczne, handlowe i artystyczne Królestw Polski i Węgier, kulminujące za panowania Ludwika Wielkiego i Jadwigi, staje się wielce prawdopodobne, że ten anonimowy dla nas architekt pomysłową kamieniarkę podkrakowskiego kościoła poznał osobiście, wykonując na miejscu lub zdobywając kopię utrwalonego na pergaminie projektu bądź przynajmniej szkicując najważniejsze rysy kompozycyjne kazimierskich obramień. One zaś stały się jednym z kluczowych źródeł inspiracji, które wykorzystał w zaprojektowaniu wybujałych w formie, prawdziwie wirtuozerskich zwieńczeń portali górnowęgierskiej fary, wykonywanych – jak chce tego Tim Juckes – od końca pierwszej dekady XV w.<sup>72</sup>

Do wyjaśnienia pozostaje jeszcze jedno kluczowe zagadnienie – kwestia genezy ukształtowania portali małopolskiego kościoła. Przecież ani portale w Koszycach, ani te na Kazimierzu nie objawiły się w twórczej próżni, a choć ich projekty są przebłyskiem geniuszu dwóch wybitnie indywidualnych osobowości artystycznych, to wyobraźnia ich musiała czerpać jakąś inspirację z ówczesnej sztuki, zresztą nie tylko architektonicznej.

W tym zakresie można stwierdzić, że przedstawione przez Tima Juckesa wywody na temat źródeł form obramień koszyckich, choć nie przyniosły żadnych konkretnych rozstrzygnięć, w dużej mierze zachowują aktualność również dla portali z Kazimierza – właśnie ze względu na swą ogólnikowość<sup>73</sup>. W pierwszej kolejności trzeba stwierdzić, że bezpośrednim podłożem twórczości obu mistrzów, kazimierskiego i koszyckiego, jest twórczość architektoniczna szwabskiej rodziny Parlerów, z czynnym od 1356 r. w Pradze Piotrem na czele. W przypadku

kościół Augustianów świadczą o tym nie tylko obiegowe w tym kręgu rozwiązania dekoracyjne, jak okładzina elewacji w formie ślepych paneli maswerkowych, przyściennych arkadki o liliowych zakończeniach i motyw kratownicowo krzyżujących się laskowań<sup>74</sup>, ale również specyficzne formy, nieliczne tu co prawda, rzeźby architektonicznej. Wystarczy podkreślić, że plastyczną formę wmurowanego we wschodnią ścianę nawy południowej wspornika z maską diabelską można wywodzić wprost z niezliczonych podobnych maskaronów, które dekorują chór katedry w Pradze<sup>75</sup>.

Jednak twórczość Piotra Parlera i jego warsztatu, chociaż kipiąca niespotykaną inwencją, nie dostarcza wzorów ukształtowania obramienia portalowego, które byłyby decydujące dla projektu obu portali kościoła św. Katarzyny. Tu po raz kolejny można przytoczyć trafne spostrzeżenie Tima Juckesa, że już od połowy XIV w. klasycznogotycka w swej genezie formuła rozbudowanego portalu o wybujałej dekoracji architektonicznej i rzeźbiarskiej poddawana była niezwykle twórczym przekształceniom i formalnym innowacjom, w czym prym zdecydowanie wiodły główne centra artystyczne południowych krajów Cesarstwa. Proces ten szczególnie nasilił się na przełomie stuleci, a najlepszych jego przykładów dostarczają niezwykle portale Michaela Chnaba w Wiedniu, Maderna Gerthenera we Frankfurcie i Moguncji, Ulricha von Ensingen w Esslingen i Hansa von Burghausen w Landshucie<sup>76</sup>. Co znamienne, dla żadnego z nich nie da się wskazać konkretnego, bezpośredniego wzoru, bo po prostu takiego nie miały!

Bogactwo wymyślnych, wyrafinowanych form, predylekcja do komplikowania układu dekoracyjnych struktur oraz nacisk na inwencję twórczą i niepowtarzalność projektu to znamienne cechy najlepszej europejskiej architektury około 1400 r., w stosunku do której często używa się

<sup>70</sup> M. SZYMA, *Kilka uwag*, s. 266–269 (jak w przyp. 2).

<sup>71</sup> M. KRASNOWOLSKA, *Z dziejów*, s. 32–33 (jak w przyp. 2); T. WĘCŁAWOWICZ, *Kościół p.w. św. Katarzyny*, s. 127 (jak w przyp. 35).

<sup>72</sup> Por. T. JUCKES, *The Parish and Pilgrimage Church*, s. 109 (jak w przyp. 5).

<sup>73</sup> Por.: idem, *Sigismund and Košice*, s. 412–421 (jak w przyp. 5); idem, *The Parish and Pilgrimage Church*, s. 96–109 (jak w przyp. 5).

<sup>74</sup> Zob.: M. KRASNOWOLSKA, *Z dziejów*, s. 37–44 (jak w przyp. 2); M. SZYMA, *Nawa południowa*, s. 35–45 (jak w przyp. 2); T. WĘCŁAWOWICZ, *Gotyckie bazyliki*, s. 34–35 (jak w przyp. 35); P. PAJOR, *Pinakle*, s. 59–69 (jak w przyp. 2). Parlerowskie źródła stylu mistrza z Koszyc omawiają natomiast: E. MAROSI, *Die zentrale Rolle* (jak w przyp. 4); S. TÓTH, *Kaschau, Elisabethkirche* (jak w przyp. 4); E. MAROSI, *Architektúra prvej polovice*, s. 214–223 (jak w przyp. 4); S. TÓTH, *Kaschau, Pfarrkirche* (jak w przyp. 4); T. JUCKES, *The Parish and Pilgrimage Church*, s. 95–149 (jak w przyp. 5).

<sup>75</sup> Zob.: A. MISIĄG-BOCHEŃSKA, *Ze studiów nad gotycką rzeźbą architektoniczną w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 3, 1934/1935, s. 208; L. GEREVICH, *Mitteuropäische Bauhütten*, s. 254 (jak w przyp. 4); M. SZYMA, *Nawa południowa*, s. 37 (jak w przyp. 2). Wsporniki praskie reprodukowane są ostatnio w: J. KUTHAN, J. ROYT, *Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha. Svatyně českých patronů a králů*, Praha 2011, s. 219–299; P. CHOTĚBOR, P. MĚCHURA, *Katedrála sv. Víta a její výzdoba*, [w:] *Koruna království. Katedrála sv. Víta a Karel IV*, red. M. Bravermanová, P. Chotěbor, Praha 2016, s. 46–59.

<sup>76</sup> Zob.: T. JUCKES, *Sigismund and Košice*, s. 415–416 (jak w przyp. 5); idem, *The Parish and Pilgrimage Church*, s. 102–105 (jak w przyp. 5).



24. Norwich, katedra, *Drzwi Przeora* w północno-wschodnim narożniku krużganka. Fot. J. Adamski

etykiety „pięknego”, względnie „miękkiego stylu”<sup>77</sup>. Świętym *exemplum* tych tendencji jest artykulacja środkowej kondygnacji Wieży Staromiejskiej Mostu Karola w Pradze, zaprojektowana przez Piotra Parlera zapewne na po-

czątku lat 70. XIV w., a wykonana w następnej dekadzie [il. 23]<sup>78</sup>. Linearna dekoracja, złożona z ukośnie ustawionych pinakli oraz kolistce i ukośnie prowadzonych gzymsów, stworzyła tu niemal „abstrakcyjną” kompozycję, która Klárze Benešovskiej przywiodła na myśl przekrój trójnawowej bazyliki, w której „wnętrze” pomieszczono figury św. Wita oraz Karola IV i jego syna Wacława<sup>79</sup>. Tak graficzny, a jednocześnie atektoniczny sposób poprowadzenia gzymsów, kontrastowo aplikowanych na gładką elewację, stanowi niewątpliwie istotny precedens dla wytwornej gry załamujących i krzyżujących się linii, wyznaczających kontury portali kruchty kościoła Augustianów-Eremitów

<sup>77</sup> Zob.: E. PILECKA, *Architektura około roku 1400 w Europie Środkowej: styl „twardy” czy styl „miękki” – zjawisko dwóch konwencji stylistycznych*, [w:] *Sztuka około 1400. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, listopad 1995*, t. 1, red. T. Hrankowska, Warszawa 1996, s. 49–86; K. BENEŠOVSKÁ, *Hlava druhá. 1310–1420*, [w:] *Velké dějiny zemí Koruny české. Tematická řada. Architektura*, red. P. Kratochvíl, Litomyšl–Praha 2009, s. 166–188; *Architecture 1400: „Revue de l’Art”*, 166, 2009, z. 4, passim (tematyczny numer czasopisma z artykułami D. Sandrona, T. Coomansa, C. Wilsona, K. Benešovskiej, L. Cavazzini, J. Domenge i Mesquidaý i S. Berger); M.C. SCHURR, *Der „Schöne Stil” in der Architektur um 1400*, [w:] *Das Konstanzer Konzil 1414–1418. Weltereignis des Mittelalters. Essays*, red. K.-H. Braun et. al, Darmstadt 2013, s. 171–174.

<sup>78</sup> Zob.: J. VITOVSKÝ, *K datování, ikonografii a autorství Staroměstské mostecké věže*, „Průzkumy Památek”, 1, 1994, z. 2, s. 15–44; J. KUTHAN, J. ROYT, *Karel IV. Císař a český král – vizionář a zakladatel*, Praha 2016, s. 153–158.

<sup>79</sup> K. BENEŠOVSKÁ, *Hlava druhá*, s. 165 (jak w przyp. 77).



25. Bezděz, kaplica zamkowa, portal w ścianie północnej. Fot. J. Adamski

na Kazimierzu oraz nieco późniejszych obramień fary koszyckiej<sup>80</sup>.

Wskazane tu późnogotyckie eksperymenty formalne mają jednak w architekturze Środkowej Europy znacznie dłuższą niż tylko parlerską genezę. Pamiętać tu trzeba choćby o znaczącej roli, jaką w rozwoju późnego gotyku naszej części kontynentu odegrały spektakularne budowle angielskie z końca XIII i pierwszych dekad XIV w., od XIX w. przez historiografię klasyfikowane jako *Decorated Style*<sup>81</sup>. Dziś już nie budzi większych wątpliwości, że najważniejsze z nich znał Piotr Parler – czy to z rysunków projektowych, czy też z czasów domniemanej wędrówki czeladniczej po południowo-zachodniej Anglii<sup>82</sup>. Nie

<sup>80</sup> T. JUCKES, *Sigismund and Košice*, s. 415–416 (jak w przyp. 5); idem, *The Parish and Pilgrimage Church*, s. 102 (jak w przyp. 5).

<sup>81</sup> Zob.: J. BONY, *The English Decorated Style. Gothic Architecture Transformed 1250–1350*, Oxford 1979; N. COLDSTREAM, *The Decorated Style. Architecture and Ornament 1240–1360*, London 1994; P. BINSKI, *The Gothic Wonder. Art, Artifice and the Decorated Style 1290–1350*, New Haven–London 2014.

<sup>82</sup> Zob.: H. BOCK, *Der Beginn spätgotischer Architektur in Prag (Peter Parler) und die Beziehung zu England*, „Wallraf-Richartz



26. Wrocław, kościół Dominikanów, portal w północnej ścianie chóru. Fot. J. Adamski

można więc wykluczyć, że również niektórym innym architektom z Rzeszy Niemieckiej i krajów sąsiednich nie były obce formy arkad, portali i innych angielskich obramień o fantazyjnych, iście „orientalnie” ukształtowanych lukach z licznymi nadwieszeniami. Jako *pars pro toto* przywołam tu oprawę tak zwanych *Drzwi Przeora*, wiodących z krużganku do wnętrza katedry w Norwich (około 1315–1320; il. 24)<sup>83</sup>. Górna część tego perspektywicznego portalu jest przesłonięta przez ornamentalnie poprowadzoną listwę, która, niejako oderwawszy się od profilowań archiwolty, utworzyła dekoracyjne obramienie dla niemal

Jahrbuch”, 23, 1961, s. 191–210; P. CROSSLEY, *Peter Parler and England – A problem re-visited*, [w:] *Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd 17.–19. Juli 2001*, red. R. Strobel, A. Siefert, K.J. Herrmann, Stuttgart 2004, s. 155–179; C. WILSON, *Why did Peter Parler come to England?*, [w:] *Architecture, Liturgy and Identity. Liber amicorum Paul Crossley*, red. Z. Opačić, A. Timmermann, Turnhout 2011, s. 89–109.

<sup>83</sup> J. BONY, *The English Decorated*, s. 67–68 (jak w przyp. 81); N. COLDSTREAM, *The Decorated*, s. 178 (jak w przyp. 81); P. BINSKI, *The Gothic Wonder*, s. 102–104 (jak w przyp. 81).





27. Enns, kościół Franciszkanów, portal w południowej ścianie chóru. Fot. J. Adamski

pełnoplastycznych figurek, promieniście ustawionych nad otworem wejściowym.

W kontekście omawianych dzieł z Krakowa ważniejsze są jednak precedensy środkowoeuropejskie. Mam tu na myśli dekoracyjne, trój- lub wielolistne wykroje otworów drzwiowych i różnego typu wnęk, które z lubością stosowano w czeskich, morawskich i austriackich budowlach z trzeciej ćwierci XIII w., związanych z kręgiem działalności fundacyjnej Przemysła Ottokara II<sup>84</sup>. Spłaszczony lub obniżony przebieg dolnych segmentów takich wielolistnie zamkniętych otworów pozwala traktować je jako wczesne przykłady łuków nadwieszonych, a więc formy o wybitnie

<sup>84</sup> Zob.: J. KUTHAN, *Architektura v přemyslovském státě 13. století*, [w:] *Umění doby posledních Přemyslovců*, red. idem, Roztoky u Prahy 1982, s. 181–351; idem, *Česká architektura v době posledních Přemyslovců. Města – hrady – kláštery – kostely*, Vimperk 1994; idem, *Přemysl Ottokar II. König, Bauherr und Mäzen. Höfische Kunst im 13. Jahrhundert*, Wien–Köln–Weimar 1996; M. SCHWARZ, *Die Baukunst des 13. Jahrhunderts in Österreich*, Wien–Köln–Weimar 2013.

dekoracyjnym charakterze, która później będzie stanowiła o specyfice portalu wewnątrz kruchty kościoła św. Katarzyny na Kazimierzu. Reprezentatywnych przykładów dostarczają wykroje obramień wejściowych w krużganku klasztoru Dominikanów w Krems (przed 1265)<sup>85</sup> i kaplicy zamku Bezděz (lata 60.–70. XIII w.; il. 25)<sup>86</sup>. Warto też podkreślić, że dekoracyjny, a w tym kręgu artystycznym powszechny zabieg „ostrogowego” wycinania konturów dotyczył nie tylko form otworów, ale również nasad żeber, co już u schyłku XIII w. stało się kolejną specyfiką architektury tej części Europy Środkowej<sup>87</sup>. Wypada przypomnieć, że taki właśnie kształt na przełomie XIII i XIV w. otrzymały wyprowadzenia żeber w kapitularni klasztoru Dominikanów w Krakowie<sup>88</sup>.

Niestandardowe rozwiązania architektoniczne o równie pomysłowym charakterze są też typowe dla środkowoeuropejskich budowli z czasu około 1300 r., kiedy to różnego rodzaju detal architektoniczny ulegał dalszemu wysublimowaniu, teraz idącemu w parze z uwysmakowaniem i estetycznym przerafinowaniem formy. Aby pozostać w kręgu architektury mendykanckiej, do której zalicza się przecież kazimierska świątynia augustianów-eremitów, wskażę tu na dwie znamienne budowle, których portale można datować właśnie na pierwsze lata XIV w. W kościele Dominikanów we Wrocławiu, rozbudowywanym o nowy chór od 1295 r., szczególną dekoracyjnością odznacza się oprawa przejścia z sanktuarium do leżącej od północy zakrystii<sup>89</sup> [il. 26]. W światło jego zwieńczenia wpisana jest łamiąca się laska ażurowego maswerku, która tworzy fantazyjny wykroj z zwielokrotnionych łukowatych nadwieszonych. Na krótkich ćwierćkolistych ramionach wspiera się też ostrołuk skromniejszego portalu zachodniego, pod koniec XV w. wmurowanego w przedłużone przeszło fasadowe nawy tej samej świątyni<sup>90</sup>.

<sup>85</sup> M. SCHWARZ, *Die Baukunst*, s. 325–327 (jak w przyp. 84).

<sup>86</sup> J. KUTHAN, *Česká architektura*, s. 47–63 (jak w przyp. 84); F. ZÁRUBA, *Hradní kaple. I. Doba přemyslovská*, Praha 2014, s. 156–169.

<sup>87</sup> Obszernie na temat tego motywu: K. BENEŠOVSKÁ, *The Royal House in Brno and its Chapels*, [w:] *Court Chapels of the High and Late Middle Ages and Their Artistic Decoration. Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba*, red. J. Fajt, Praha 2003, s. 188–189; D. PRIX, *Dlouhý presbytář kostela v Žárech. K sakrální architektuře moravsko-slezského pomezí kolem roku 1300*, Opava 2011, s. 118–131.

<sup>88</sup> M. WALCZAK, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*, Kraków 2006 (= *Ars vetus et nova*, 20), s. 32–34; J. ADAMSKI, *Die Beziehungen zwischen Maßwerk, Glasmalerei und Bauskulptur in der Dominikanerkirche in Krakau im ausgehenden 13. Jahrhundert*, [w:] *Im Rahmen bleiben. Glasmalerei in der Architektur des 13. Jahrhunderts*, red. U. Bednarz, G. Siebert, L. Helten, Berlin 2017, s. 185–186.

<sup>89</sup> Ostatnio: J. ADAMSKI, *Gotycka architektura sakralna na Śląsku w latach 1200–1420. Główne kierunki rozwoju*, Kraków 2017, s. 320–329.

<sup>90</sup> E. MAŁACHOWICZ, *Wczesnośredniowieczna architektura kościoła Dominikanów we Wrocławiu*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 20, 1975, s. 43.



28. Kraków, klasztor Augustianów-Eremitów na Kazimierzu, portal kaplicy św. Doroty we wschodnim skrzydle klasztoru. Fot. J. Adamski

W kontekście wewnętrznego portalu kazimierskiej kruchty jeszcze istotniejsze wydaje się obramienie zamurowanego obecnie przejścia w południowej ścianie chóru kościoła w Enns w Górnej Austrii<sup>91</sup> [il. 27]. Na dwustopniowych, ćwierćkolistych nadwieszeniach oparto w nim uwysmuklone zwieńczenie w formie ostrołukowej lancety, co żywo przypomina zarys obu rozszczepionych archiwolt południowego portalu małopolskiego kościoła. Nie ma jednak dostatecznych powodów aby zakładać, że jego twórca znał to o niemal stulecie wcześniejsze obramienie z austriackiej świątyni minorytów, choć architektura tego kraju z pewnością nie była mu obca<sup>92</sup>. Można sobie bowiem tylko wyobrazić, jak ogromnie wiele podobnych portali nie przetrwało do naszych czasów, zwłaszcza jeśli chodzi o budownictwo świeckie. Zauważmy przy tym, że biorąc

<sup>91</sup> R. DONIN, *Die Bettelordenskirchen in Österreich. Zur Entwicklungsgeschichte der österreichischen Gotik*, Baden bei Wien 1935, s. 187–190; G. BRUCHER, *Architektur von 1300 bis 1430*, [w:] *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, t. 2: *Gotik*, red. idem, München–London–New York 2000, s. 231.

<sup>92</sup> Zob.: M. SZYMA, *Nawa południowa*, s. 40–41 (jak w przyp. 2); P. PAJÓR, *Pinakle*, s. 62–69 (jak w przyp. 2).

pod uwagę niekwestionowane występowanie takich form w Europie Środkowej już u schyłku XIII w., chyba nie jest to wykluczone, by już na czas przed konsekracją (zapewne) w 1365 r. datować portal kaplicy św. Doroty we wschodnim skrzydle klasztoru Augustianów-Eremitów na Kazimierzu, używanej jako kapitułarz<sup>93</sup> [il. 28]. Odznacza się on częściowym rozszczepieniem archiwolt w miejscu, gdzie nadwieszono jest ostrołukowe zwieńczenie otworu wejściowego – główne uskoki obramienia są prostokątne, poniżej jednak wprowadzono dodatkowe segmenty o fantazyjnym, falistym wykroju. Zapewne mamy tu więc do czynienia z prefiguracją motywów, które w tym samym klasztorze legły u podstaw kompozycji wspaniałego portalu południowej nawy kościoła i pozostałych obramień o schodkowym wykroju, jak słusznie przypuszczała Maria Krasnowolska<sup>94</sup>.

Komentarza wymaga też forma zewnętrznego portalu kazimierskiej kruchty – skromniejszego, choć równie nowatorskiego, a przy tym istotnego ze względu na jego inspirujące znaczenie dla mistrza fary w Koszycach. Niepowtarzalny koncept wykorzystania łamane-go w krenelaż gzymsu jako ramy dla schodkowego zamknięcia płyciny w zwieńczeniu portalu wywołuje sugestię dwuwymiarowej projekcji domku portalowego o zębatym szczycie, jak nader słusznie, a przy tym niemal równocześnie zauważyli László Gerevich i Adam Miłobędzki<sup>95</sup>. Ten „rysunkowy” sposób aplikacji profilowanej listwy na gładkim licu muru budzi skojarzenia z omówioną już dekoracją Wieży Staromiejskiej Mostu Karola w Pradze. Andrzej Grzybkowski trafnie wskazał też na transeptowe fasady kościoła Mariackiego w Mühlhausen (około 1362/1363–1375)<sup>96</sup>, których schodkowe szczyty mają charakterystyczny pięciostopniowy zarys, a portale ujęte są ramami załamujących się gzymsów<sup>97</sup> [il. 29].

Z kolei rozbudowana oprawa wejścia w wieży kościoła farnego w heskim Hombergu an der Efze, budowanej

<sup>93</sup> M. KRASNOWOLSKA, *Z dziejów*, s. 25 (jak w przyp. 2). W dotychczasowej literaturze portal ten datuje się zwykle na przełom XIV i XV wieku, łącząc go w jeden zespół z pozostałymi trzema obramieniami o schodkowo krzyżujących się laskowaniach, które znajdują się w klasztorze; por.: P. CROSSLEY, *Gothic architecture*, s. 149 (jak w przy. 35); *Katalog zabytków*, s. 116 (jak w przyp. 20); A. GRZYBKOWSKI, *Architektura*, s. 104 (jak w przyp. 2); idem, *Gotycka architektura*, s. 123 (jak w przyp. 2).

<sup>94</sup> Por. M. KRASNOWOLSKA, *Z dziejów*, s. 30–31 (jak w przyp. 2); w podobnym duchu: A. GRZYBKOWSKI, *Architektura*, s. 104 (jak w przyp. 2); idem, *Gotycka architektura*, s. 123 (jak w przyp. 2).

<sup>95</sup> L. GEREVICH, *Mitteleuropäische Bauhöfen*, s. 280 (jak w przyp. 4); A. MIŁOBĘDZKI, *Zarys dziejów*, s. 86 (jak w przyp. 2).

<sup>96</sup> Zob. B. WEDEMEYER, *Die Blasiuskirche in Mühlhausen und die thüringische Sakralbaukunst zwischen 1270 und 1350*, t. 1, Berlin 1997, s. 253–261.

<sup>97</sup> A. GRZYBKOWSKI, *Architektura*, s. 100 (jak w przyp. 2); idem, *Gotycka architektura*, s. 123 (jak w przyp. 2).



29. Mühlhausen, kościół Mariacki, południowa elewacja transeptu. Fot. J. Adamski

od 1374 r.<sup>98</sup>, dostarcza przykładu krenelażowego wykroju zwieńczenia portalu<sup>99</sup> (il. 30). Dla tego ostatniego motywu nie trzeba jednak szukać konkretnych wzorów, bowiem

– jak zauważyli liczni badacze – należał on do stałych elementów dekoracyjnych, choćby w mikroarchitekturze i sztukach plastycznych<sup>100</sup>. Natomiast w architekturze

<sup>98</sup> K. WILHELM-KÄSTNER, *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge*, t. 1: *Die Architektur*, Marburg an der Lahn 1924, s. 250; G. KIESOW, *Gotik in Hessen*, Stuttgart 1988, s. 223.

<sup>99</sup> A. GRZYBKOWSKI, *Gotycka architektura*, s. 123 (jak w przyp. 2).

<sup>100</sup> L. GEREVICH, *Mitteleuropäische Bauhütten*, s. 251 (jak w przyp. 4); E. MAROSI, *Die zentrale Rolle*, s. 50 (jak w przyp. 4); M. KRASNOWOLSKA, *Z dziejów*, s. 41 (jak w przyp. 2); S. TÓTH, *Kaschau, Elisabethkirche*, s. 125 (jak w przyp. 4); T. JUCKES, *The Parish and Pilgrimage Church*, s. 101 (jak w przyp. 5).



30. Homberg an der Efze, kościół parafialny, portal w wieży.  
Fot. J. Adamski

monumentalnej popularność czysto ozdobnego blankowania wzrosła szczególnie pod koniec XIV w., w dużej mierze pod wpływem architektury angielskiej<sup>101</sup>. Podobnie jest w przypadku kwadratowych płycin z wpisany- mi czwórliciami, które należy postrzegać jako ornament o charakterze czysto architektonicznym, stosowany zarówno w skali „mikro”, jak i „makro”. Wśród dzieł z tego drugiego „rejestru” wskażmy ażurowe „kasetony” u podstawy szczytów bocznych apsyd wspomnianego kościoła Mariackiego w Mühlhausen (około 1325/1326; il. 29), a także wykonaną ze sztucznego kamienia dekorację w płycinach ponad arkadami zamknięcia chóru katedry w Gnieźnie, budowanej od lat 1342–1343<sup>102</sup>. Największym

<sup>101</sup> Zob.: J. BONY, *The English Decorated*, s. 17 (jak w przyp. 81); J. ADAMSKI, *The Influence of 13<sup>th</sup>- and 14<sup>th</sup>-century English Architecture in the Southern Baltic Region and Poland*, „Modus. Prace z Historii Sztuki”, 15, 2015, s. 52–53.

<sup>102</sup> Ostatnio: J. ADAMSKI, *Śląska geneza gotyckiej katedry gnieźnieńskiej*, „Rocznik Historii Sztuki”, 39, 2014, s. 157–175; idem, *Katedra w Gnieźnie – Mater Ecclesiarum Poloniae i dzieło środkowoeuropejskiego gotyku*, [w:] *Chrząst – św. Wojciech – Polska. Dziedzictwo*

osiągnięciem kazimierskiego mistrza było niewątpliwie połączenie wszystkich tych motywów w jedną, zupełnie oryginalną całość. Jak udany był to pomysł najlepiej świadczy fakt, że został on podchwycony przez drugiego architekta koszyckiej fary, który był szczególnie zainteresowany najbardziej innowacyjnymi dziełami współczesnej mu architektury.

Zebrane w niniejszym studium rozważania pomogły ustalić kierunek i charakter zależności genetycznej między wspaniałymi portalami kościoła Augustianów-Eremitów na Kazimierzu w Krakowie i kościoła św. Elżbiety w Koszycach. Bez wątpienia są to najbardziej oryginalne i po prostu najważniejsze portale z przełomu XIV i XV w. w tej części Europy Środkowej. O skali ich artystycznego oddziaływania najdobitniej świadczy fakt, że zapoczątkowały one dwie niezależne grupy regionalne – schodkowych obramień w Małopolsce oraz węgierskich, zwłaszcza siedmiogrodzkich portali o fantazyjnie kształtowanych zwieńczeniach. Należy podkreślić, że wykazana tu krakowska inspiracja mistrza z Koszyc bynajmniej nie umniejsza indywidualizmu jego postawy twórczej. Wręcz przeciwnie – świadczy o jego estetycznej wrażliwości i chłonności na nowoczesne, najbardziej interesujące osiągnięcia artystyczne, nie tylko z ponadregionalnych centrów architektonicznych w Pradze i Wiedniu. Wskazane tu znaczenie portali kazimierskiego kościoła św. Katarzyny poszerza nasze wyobrażenie o zasięgu artystycznych horyzontów koszyckiego architekta, a jednocześnie jest kolejnym przyczynkiem do lepszego rozpoznania architektury w stolicy Królestwa Polskiego około 1400 r., a więc w ostatnim okresie prosperity przed spadkiem koniunktury budowlanej w środkowych dekadach XV w.<sup>103</sup>

*średniowiecznego Gniezna*, kat. wyst., Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, red. T. Janiak, Gniezno 2016, s. 131–156.

<sup>103</sup> Na ten temat zob. J. ADAMSKI, *Nurty stylowe*, s. 175–212 (jak w przyp. 49).

## SUMMARY

Jakub Adamski  
 (The University of Warsaw, Art History Institute)  
 ON THE STYLISTIC SOURCES  
 AND DATING OF PORTALS IN THE AUSTIN  
 FRIARS' CHURCH OF SAINT CATHERINE  
 IN CRACOW'S KAZIMIERZ AND THEIR  
 RELATIONSHIP WITH PORTALS IN THE PARISH  
 CHURCH OF SAINT ELIZABETH AT KOŠICE

Close formal affinities between the ornamented portals in the south aisle and porch of Saint Catherine's church of the Hermits of Saint Augustine in Cracow's Kazimierz and the three nave portals of the parish church of Saint Elizabeth in the city of Košice in Upper Hungary were discovered by August Essenwein as early as over 150 years ago. Undoubtedly, the above works are the most original and simply the most important portals from the end of the fourteenth and the beginning of the fifteenth century in this part of East Central Europe. The enormous extent of their artistic influence is best attested by the fact that they started two independent regional groups of portals: with stepped heads in Lesser Poland and with fanciful ornamented heads in Hungary (especially in Transylvania).

Since Essenwein's times, the problem of the relationship between the portals in Cracow and Košice has intrigued many generations of, especially Polish, Czech, Slovak, Hungarian and British, art historians. The present paper is an attempt to provide a definitive answer to the questions about the relative and absolute chronology of the portals under discussion and their artistic relationship. A *sine qua non* of this task is to present new observations on the architecture of the south aisle and porch of the Kazimierz Austin Friars church, which have been less thoroughly researched than the huge Košice parish church. Thanks to these new observations and an analysis of written documentary materials, it can be unequivocally stated that it is the Cracow portals that are slightly older, and they must have been among the most important sources of inspiration for the architect who had continued the construction of the Košice parish church since the beginning of the fifteenth century. The chronological precedence of the portals in Kazimierz is based primarily on an observation that the church's southern part must have been completed in the very first years of the fifteenth century at the latest, when the chapel of Ścibor from Ściborzyce, adjacent to it from the west, was erected. The porch along with its portals had been very likely completed about a decade earlier, that is, long before the works on analogous elements in the Košice parish church were started.

The final part of the paper indicates stylistic sources of the highly unusual composition of the Kazimierz portals, which combine the then most recent Parlerian motifs with inspirations derived from older, but very fanciful,

portals that had appeared in the architecture of Austria, Bohemia and Silesia from the thirteenth century. It was very likely these features that contributed to the uniqueness of a design that later inspired the master who built the Košice parish church.



MIKOŁAJ GETKA-KENIG  
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

## WYSTAWY SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE JAKO NARZĘDZIE POLITYKI ARTYSTYCZNEJ WŁADZ KRÓLESTWA POLSKIEGO W LATACH 1815–1830\*

Okres konstytucyjnego Królestwa Polskiego (nazywanego popularnie Królestwem Kongresowym), pomiędzy kongresem wiedeńskim a powstaniem listopadowym, jest szczególnie ważny w dziejach sztuki polskiej. To właśnie wówczas mieliśmy do czynienia z bezprecedensowym rozkwitem nowoczesnych form rodzimego życia artystycznego, otwierających sztuki piękne na szeroki odbiór społeczny i czyniących z nich integralny element demokratyzującej się sfery tak publicznej, jak i prywatnej. Szczególnie ważnym przedsięwzięciem pod tym względem była instytucja cyklicznych wystaw publicznych w Warszawie [il. 1], która z jednej strony pozwalała publiczności zapoznać się m.in. z efektami edukacji akademickiej (wystawy afiliowano zresztą przy Uniwersytecie Warszawskim), a z drugiej – była czynnikiem pobudzającym rozwój krytyki medialnej (czyli w ówczesnych warunkach – prasowej). Inauguracyjna wystawa w 1819 r. była zarazem pierwszym tego typu wydarzeniem w historii sztuki na obszarze dawnej Rzeczypospolitej<sup>1</sup>.

\* Niniejszy artykuł powstał w wyniku badań prowadzonych w ramach stażu doktorskiego FUGA5 w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2016/20/S/HS2/00053). Samo zainteresowanie politycznością wystaw warszawskich z tego okresu jest jednak u autora wcześniejsze – niepublikowany referat poruszający ten temat pt. *Sztuka w przestrzeni publicznej „wskrzeszonej” Polski 1815–1830* został wygłoszony na konferencji *Przedmioty, obrazy, idee ... Źródła i konteksty muzealnictwa w kulturze Oświecenia* odbywającej się w dniach 4–5 grudnia 2014 r. w Warszawie.

<sup>1</sup> Co prawda, już w 1812 r. planowano zorganizować wystawę w Wilnie, przy tamtejszym uniwersytecie. Na przeszkodzie stała jednak wojna rosyjsko-francuska – pierwsza wystawa wileńska odbyła się więc dopiero w 1820 r., być może w odpowiedzi na

Dotychczasowa historiografia wystaw warszawskich tego okresu sprowadza się w zasadzie do tylko jednej monograficznej publikacji, czyli monumentalnego wydawnictwa źródłowego *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819–1845* (a więc obejmującego również kilka wystaw z okresu popowstaniowego, które stanowią jednak temat odrębny<sup>2</sup>), pod redakcją Stefana Kozakiewicza, który był również autorem obszernego wstępu. Książka została opublikowana w 1952 r. jako pierwszy tom *Źródeł do dziejów sztuki polskiej*, wydawanych przez Państwowy Instytut Sztuki i z początku reprezentujących wyraźnie marksistowski sposób waloryzowania zjawisk historycznych. U genezy tej serii stało przekonanie o potrzebie „twórczego nawiązania do społecznie postępowych, rewolucyjnych momentów przeszłości”, które pozwoliłyby lepiej „badać i kształtować polską sztukę realizmu socjalistycznego”<sup>3</sup>. Stąd więc zainteresowanie takimi fenomenami, które pozostawały w związku z demokratyzacją społeczną (czyli z po marksistowsku rozumianym

sukces inicjatywy warszawskiej z poprzedniego roku. Warto jednak zaznaczyć, że wystawę w Wilnie organizowały władze samej uczelni i była ona wyrazem ambicji lokalnego środowiska artystycznego, a nie przedsięwzięciem cieszącym się patronatem rządowym. K. BARTNICKA, *Polskie szkolnictwo artystyczne na przełomie XVIII i XIX w.: 1764–1831*, Wrocław 1971, s. 70, 72–73.

<sup>2</sup> Zwracał już na to uwagę Stefan Kozakiewicz (*Wstęp*, [w:] *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819–1845*, oprac. idem, Wrocław 1952, s. xvi); zob. również: A. RYSZKIEWICZ, *W związku z książką S. Kozakiewicza o wystawach warszawskich 1819–1845*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 15, 1953, nr 1, s. 79.

<sup>3</sup> *Od redakcji*, [w:] *Warszawskie wystawy*, s. v (jak w przyp. 2) (jest to cytat z rezolucji Pierwszej Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej w Sprawie Badań nad Sztuką z roku 1950).





1. Wincenty Kasprzycki, *Wystawa sztuk pięknych w Warszawie w 1828 roku*, olej na płótnie, 1828, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. wg cyfrowe.mnw.art.pl

„postępem” i „rewolucyjnością”, w dziedzinie sztuki mającymi przejawiać się w rozwoju formy realistycznej). Z tego punktu widzenia, jak pisał w swojej recenzji Andrzej Ryszkiewicz, trudno było o lepszy temat niż właśnie wystawy warszawskie z tego okresu – wszakże były one „jedną z tych nowych u nas instytucji nadbudowy, jakie zostały stworzone przez kształtujące się, rozwijające i unowocześniające stosunki kapitalistyczne Królestwa Kongresowego”<sup>4</sup>.

Zastanawiając się nad genezą idei wystaw w tym konkretnym czasie i miejscu, Kozakiewicz również zwracał uwagę w pierwszym rzędzie na motywacje ekonomiczno-społeczne, związane ze wzmożonym rozwojem stosunków kapitalistycznych (na zasadzie relacji bazy i nadbudowy). Kładąc nacisk na związek wystaw artystycznych z przemysłowymi, które powołano do życia na podstawie tego samego aktu prawnego (i które miały odbywać się równocześnie), warszawski badacz pisał, że „nowe

warunki gospodarcze i społeczne odegrały naturalnym biegiem rzeczy dużą rolę i przy powstaniu wystaw artystycznych jako instytucji ułatwiającej wymianę handlową dzieł sztuki”<sup>5</sup>. „Upowszechnienie wartości estetycznych” miało w jego interpretacji stanowić naturalny skutek typowej dla kapitalizmu demokratyzacji postfeudalnego społeczeństwa, w wyniku której „kultura przestaje być przywilejem najbogatszych i własnością dworską: ogarnia szersze warstwy miejskiej inteligencji mieszczańsko-szlacheckiej”<sup>6</sup>.

Autor niniejszego artykułu nie podważa kluczowej tezy Kozakiewicza o ścisłym związku zachodzącym pomiędzy wystawami warszawskimi i społeczną demokratyzacją. Uważa on ją bowiem nie tylko za przekonującą, ale i za wartą rozwinięcia. Abstrahując od faktu, że marksistowski sposób interpretowania przeszłości był w polskiej historii sztuki połowy XX w. wymuszony przez czynniki

<sup>4</sup> A. RYSZKIEWICZ, *W związku z książką*, s. 79 (jak w przyp. 2).

<sup>5</sup> S. KOZAKIEWICZ, *Wstęp*, s. xii (jak w przyp. 2).

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. xii.



polityczne (i w przeciwieństwie np. do Francji, Wielkiej Brytanii bądź Stanów Zjednoczonych nie pojawił się on w dyskursie naukowym jako jedna z równorzędnych opcji metodologicznych), trudno zaprzeczyć, że to właśnie marksizmowi zawdzięczamy wiele pionierskich opracowań rozpatrujących sztukę w kategoriach fenomenu społecznego. Krytycznym spadkobiercą tego specyficznego sposobu myślenia o sztuce jest aktualnie przeżywająca swój rozkwit optyka kulturowa, skłaniająca do bardziej pogłębionej i zniuansowanej analizy relacji zachodzących pomiędzy kulturą artystyczną a uwarunkowaniami społeczno-politycznymi, które ją kształtowały. W centrum zainteresowań kulturowych historyków sztuki jest społeczno-polityczny status fenomenów artystycznych i ich związek ze współczesnymi ideologiami czy hierarchiami. To nie wpływ procesów społecznych na rozwój sztuki (czyli to, czym zajmowali się marksiści) stanowi główny przedmiot ich badań, ale ich zainteresowania skupiają się przede wszystkim na analizie udziału sztuki w tych procesach<sup>7</sup>. Podzielając tego typu sposób patrzenia na sztukę, autor niniejszego artykułu ma na celu rewizję zagadnienia funkcji wystaw jako aktu upowszechnienia i wykazanie, że dostępny materiał źródłowy (ten sam, który miał do dyspozycji Kozakiewicz) uzasadnia postawienie nieco odmiennych tez, a tym samym pozwala inaczej spojrzeć na wystawy jako nie tylko zjawisko artystyczne czy ekonomiczne, ale i polityczne. Należy bowiem pamiętać, że wystawy były przedsięwzięciem rządowym i stanowiły przejaw mecenatu władz Królestwa Polskiego. Ówczesni politycy stojący na czele „wskrzeszonego” państwa polskiego, którzy podjęli tę inicjatywę, prezentują się w wizji Kozakiewicza jako ludzie oświeceni i dalekowzroczni, idący w swoich poczynaniach z duchem postępu, ściśle związane z rozwojem sytuacji ekonomicznej (w domyśle – przyspieszając w ten sposób dialektyczny rozwój polskiej kultury od feudalizmu do kapitalizmu, a w dalszej kolejności do socjalizmu). Niniejszy artykuł pokazuje jednak, że kwestię motywacji rządu Królestwa Polskiego jako inicjatora i patrona wystaw warszawskich można jeszcze bardziej sproblematyzować, jeżeli zada się pytanie nie o to, jaki był cel samych wystaw (na to pytanie Kozakiewicz już odpowiedział), ale o to, jaki był cel upowszechniania sztuki w tym miejscu i czasie (kto miał w tym interes), a dalej – jaki był cel upowszechniania sztuki za pomocą tak swoistego narzędzia, jak wystawy (przy założeniu, że władze nie mogły popierać czy wręcz inicjować tego typu działań bezinteresownie, ale musiały brać pod uwagę przede wszystkim interes „wskrzeszonego” państwa, i z tej perspektywy pojmowany interes społeczeństwa)<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Na temat badań kulturowych (na przykładzie literatury) zob. A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007, s. 521–540 (rozdział: *Badania kulturowe*).

<sup>8</sup> Dotychczasowa historiografia, podejmująca temat przedpowstańowych wystaw warszawskich po publikacji Kozakiewicza, nie zajmowała się tym zagadnieniem. Sam Kozakiewicz powracał

Osadzenie przebiegu wystaw (np. składów jury konkursów wystawowych oraz ich wyników) oraz współczesnego dyskursu na ich temat (aktów prawnych, jak i recenzji) w specyficznym kontekście politycznym i zarazem społeczno-kulturowym, pozwala autorowi postawić następującą tezę: demokratyzacja dostępu do sztuki poprzez wystawy publiczne służyła konserwatywnym interesom rządowych szermierzy cywilizacyjnego postępu, przejawiając dążenie do kontrolowania demokratycznych przemian. Akademicki ideał sztuki, którego promocja była zadaniem wystaw, może być interpretowany jako swego rodzaju instrument symbolicznego dyscyplinowania społeczeństwa, które w wyniku nieuchronnych (z politycznych powodów) reform uzyskało większą swobodę w sferze publicznej. Można patrzeć na wystawy jako na wyraz dowartościowania rozwijającej się wówczas opinii publicznej, ale i jako na narzędzie trzymania jej w ryzach w gruncie rzeczy dość konserwatywnego porządku społecznego<sup>9</sup>.

jeszcze do swoich ustaleń w późniejszych rozprawach: *Malarstwo warszawskie na tle przemian gospodarczych, społecznych i politycznych w Królestwie Polskim (1815–1830)* („Biuletyn Historii Sztuki”, 14, 1952, nr 2, s. 33–61) oraz *Malarstwo warszawskie w latach 1815–1850: podłoże rozwoju* („Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 6, 1962, s. 196–261). Andrzej Ryszkiewicz pisał o edukacyjnym (a nie ekonomicznym) charakterze wystaw oraz o roli w propagowaniu twórczości artystycznej w społeczeństwie (A. RYSZKIEWICZ, *Początki handlu obrazami w środowisku warszawskim*, Wrocław 1953, s. 22). Później powracał jeszcze do tego tematu, pisząc np. o tym, że „wystawy były bardzo potrzebne [...] z wielu względów, przede wszystkim jednak dlatego, że artyści, których liczba stale wzrastała, w swych poszukiwaniach kontaktu z odbiorcą zdani byli dotychczas na nieskuteczne sposoby uzyskiwania zamówień” (idem, *Warszawskie środowisko malarzy 1795–1864*, „Warszawa XIX wieku: 1795–1918”, 1970, z. 1, s. 48). Kalina Bartnicka wspominała o nich jedynie w kontekście programu nauczania sztuk pięknych na Uniwersytecie Warszawskim (K. BARTNICKA, *Polskie szkolnictwo*, s. 175, 198–200, 207–209 [jak w przyp. 1]). W ostatnim czasie na temat wystaw wypowiadali się szerzej Jolanta Polanowska oraz Jerzy Miziołek, poświęcając im podrozdziały w opracowaniach dotyczących faktograficznie (a nie problemowo) ujętej historii edukacji artystycznej na UW oraz historii UW w ogólności. Zob. J. POLANOWSKA, *Nauczanie sztuk pięknych na Uniwersytecie Warszawskim*, [w:] *Ars et educatio: Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego*, red. J. Miziołek, Warszawa 2003, s. 159–162; J. MIZIOŁEK, *Uniwersytet Warszawski: dzieje i tradycja*, Warszawa 2005, s. 121–126. Zob. również J. MIZIOŁEK, *Edyp i Antygona, czyli o Szkole Sztuk Pięknych i malarstwie warszawskim w czasach Królestwa Kongresowego*, [w:] idem, *Inspiracje śródziemnomorskie: o wizji antyku w sztuce Warszawy i innych ośrodków kultury dawnej Polski*, Warszawa 2004, s. 177–180.

<sup>9</sup> Rozpatrywanie publicznych wystaw artystycznych jako przestrzeni ideologicznych, mających na celu kreowanie zbiorowych tożsamości odnoszących się do kwestii społecznych czy politycznych na przełomie XVIII i XIX w., jest dobrze ugruntowane w międzynarodowej historii sztuki. Zob. np.: T.E. Crow, *Painters*

Niniejszy artykuł stanowi pokłosie szerszej zakrojonych badań autora nad polityczną funkcją twórczości architektonicznej i artystycznej w konstytucyjnym – „wskrzeszonym” – Królestwie Polskim lat 1815–1830.

\*\*\*

Co prawda już w 1817 r. malarz Daniel Kondratowicz, uczeń Franciszka Smuglewicza, wzywał na łamach prasy warszawskiej do „wystawiania publicznie dzieł malowanych”<sup>10</sup>, ale właściwa historia wystaw w stolicy Królestwa Polskiego zaczyna się wraz z postanowieniem namiestnika królewskiego Józefa Zajączka z 30 maja 1818 r.<sup>11</sup> Uzasadniał on swoją decyzję „korzystnym” ze względu na zagraniczne doświadczenia „wpływem z wystawy publicznej dzieł znakomitszych przemysłu krajowego na postęp mieszkańców w nauce, pracy i użytecznych przedsięwzięciach”. Sztuki piękne zostały tutaj zestawione z „plodami znakomitymi rolnictwa, kunsztów i rękodzieł” w charakterze równoległych form krajowego „przemysłu”, rozumianego jako wszelkiego rodzaju materialna wytwórczość. Oba rodzaje wystaw nie miały być jednak łączone. Te nie-artystyczne pozostawały bowiem w gestii Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Policji i miały odbywać się w salach stołecznego ratusza<sup>12</sup>, podczas gdy organizację wystaw sztuk pięknych powierzano Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, przeznaczając na ten cel pomieszczenia uniwersytetu. Ta ostatnia lokalizacja nie była przypadkowa, jako że na warszawskiej uczelni wyższej funkcjonował Oddział Sztuk Pięknych (w ramach Wydziału Nauk i Sztuk Pięknych). Jak pisała badaczka jego dziejów Kalina Bartnicka, decyzja o powołaniu wystaw stanowiła „zakończenie i podsumowanie okresu organizacyjnego” tej jednostki w ramach dopiero co powstałego Uniwersytetu Warszawskiego<sup>13</sup>. Równocześnie jednak nie było to przedsięwzięcie w założeniu ograniczone jedynie do środowiska akademickiego. Wykładowcy i studenci oddziału stanowili co prawda naturalne grono uczestników, udział w wystawach był jednak otwarty dla ogółu „mieszkańców w kraju osiadłych”, którzy chcieli publicznie zaprezentować swoje prace<sup>14</sup>.

Z dużą dozą prawdopodobieństwa można uznać, że decyzja Zajączka o powołaniu do życia instytucji publicznych wystaw artystycznych była inspirowana przede

wszystkim przez ówczesnego ministra wyznań religijnych i oświecenia publicznego, czyli Stanisława Kostkę Potockiego<sup>15</sup>. Był on mecenasem, kolekcjonerem, teoretykiem i głównym protektorem Oddziału Sztuk Pięknych<sup>16</sup>, żyjącym przekonanie o szczególnym znaczeniu twórczości artystycznej dla cywilizacyjnego rozwoju społeczeństwa. Wyrazem tego przekonania było opublikowane w 1815 r. dwutomowe opracowanie *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski*. Potocki podkreślał w nim, że omawiany temat nie „zwraca od rzeczy użytecznych [...] niebezpieczną płochę ciekawości ponętą”, ale pozwala zgłębić problem, który pozostaje w ścisłym związku z poczuciem dobrostanu<sup>17</sup>. W zachowanym w rękopisie wstępie do nigdy niewydanej książki *O sztuce dzisiejszych*, pisanej po 1815 r., Potocki zauważał natomiast, że wiedza o sztukach pięknych powinna być nieodłącznym elementem wykształcenia „dobrze wychowanego człowieka” (a więc, w jego rozumieniu, idealnego członka wspólnoty społecznej)<sup>18</sup>. O korzyściach dla społeczeństwa płynących z upowszechniania piękna pisali w tym czasie także inni teoretycy, blisko zresztą związani z Potockim, czyli Sebastian Sierakowski i Chrystian Piotr Aigner. Obaj byli co prawda teoretykami architektury, ale ten ostatni w swojej *Rozprawie o guście w ogólności* z 1812 r. zwracał uwagę na znaczenie sztuki *sensu largo* dla prawidłowego rozwoju człowieka jako jednostki funkcjonującej w ramach wspólnoty narodowej: „rozum i moralność są wprawdzie pierwszymi przymiotami i potrzebami człowieka, który się wznieść i swój naród podnieść zachce, ale tego podwyższenia dopiero dokończy gust, który rozum i moralność udoskonala, a przyjemność i słodycz na czyny, i na całe życie rozlewa, słowem robi umysł tkliwym na złe i na dobre”<sup>19</sup>. Aby jednak udało się osiągnąć taki efekt, należało ten gust jak najszerzej upowszechnić.

Zauważmy, że powstający przez lata *Winkelman polski* raczej nieprzypadkowo został opublikowany właśnie w 1815 r. Powstanie Królestwa Polskiego oznaczało stabilizację politycznej sytuacji Polaków po burzliwym okresie

and Public Life in Eighteenth-Century Paris, New Haven 1985, passim; J. PEDRO LORENTE, *Art in the Urban Public Sphere: Art Venues by Entrepreneurs, Associations and Institutions, 1800–1850*, [w:] *Leisure Cultures in Urban Europe, c. 1700–1870: a Transnational Perspective*, red. P. Borsay, J. Hein Fumée, Manchester 2016, s. 21–48.

<sup>10</sup> „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 18 X 1817, nr 83, dodatek drugi, s. 1815.

<sup>11</sup> Tekst *in extenso* w: *Warszawskie wystawy*, s. 1–3 (jak w przyp. 2).

<sup>12</sup> Na ich temat patrz: A.M. DREXLEROWA, *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*, Warszawa 1999.

<sup>13</sup> K. BARTNICKA, *Polskie szkolnictwo*, s. 175 (jak w przyp. 1).

<sup>14</sup> *Ustanowienie wystaw w 1818 r.*, zob. w: *Warszawskie wystawy*, s. 2 (jak w przyp. 2).

<sup>15</sup> Kozakiewicz przyznawał, że „wobec braku odpowiednich materiałów źródłowych odpowiedzieć jest trudno” na to pytanie – wśród typowanych pomysłodawców wymieniał Potockiego obok mniej prawdopodobnych Stanisława Staszica oraz Tadeusza Mostowskiego, jak również „niektórych artystów amatorów piastujących wówczas wysokie godności państwowe”. S. KOZAKIEWICZ, *Wstęp*, s. xv (jak w przyp. 2).

<sup>16</sup> K. BARTNICKA, *Polskie szkolnictwo*, s. 193 (jak w przyp. 1); A. LEWICKA-MORAWSKA, *Między klasycyzmem a tradycjonalizmem: narodziny nowoczesnej kultury artystycznej a malarstwo polskie końca XVIII i początków XIX wieku*, Warszawa 2005, s. 122.

<sup>17</sup> S.K. POTOCKI, *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski*, t. 1, Warszawa 1815, s. 1.

<sup>18</sup> Idem, *O sztuce dzisiejszych*. *Wstęp*, cyt. *in extenso* w: J. POLANOWSKA, *Stanisław Kostka Potocki: twórczość architekta amatora*, Warszawa 2009, s. 342.

<sup>19</sup> [Ch.] P. AIGNER, *Rozprawa o guście w ogólności*, Warszawa 1812, s. 14.

wojen napoleońskich i wcześniejszym bezpaństwowym zawieszeniu z lat 1795–1806. Co prawda, „wskrzeszenie” z łaski Aleksandra I pozostawiało wiele do życzenia i nie mogło w pełni zaspokajać ambicji niepodległościowych, było jednak i tak dużym krokiem do przodu, mogącym uchodzić za sukces wśród tych, którzy byli świadkami całkowitego upadku państwa i wymazania Polski z mapy Europy. Co więcej, Aleksander I sam raz po raz dawał do zrozumienia, że przewiduje możliwość przyszłego przyłączenia ziem litewsko-ruskich do „wskrzęszonej” Polski, choć miało to być uzależnione od postępowania Polaków w Królestwie, ich sprawdzania się w roli poddanych i obywateli<sup>20</sup>. Ta specyficzna sytuacja kierowała uwagę rządzącej w Królestwie elity w stronę gruntownej reformy narodu (co prawda ściśniętego na dość okrojonym obszarze w porównaniu z dawną Rzeczpospolitą), która obejmowała również demokratyzację życia politycznego, a zatem i społeczno-kulturalnego. Punktem wyjścia były przepisy samej konstytucji, która zakładała, że „prawo rozciąga swą opiekę zarówno [czyli po równo – M.G.-K.] do wszystkich obywateli bez żadnej różnicy stanu i powołania”<sup>21</sup>, przy czym przywilej obywatelstwa (czyli aktywnego udziału w życiu politycznym) dotyczył dość szerokiego grona mieszkańców, w tym oprócz właścicieli ziemskich na wsi (w przytłaczającej większości ze szlachty) różnych grup mieszczaństwa (właściciele nieruchomości, rzemieślników, nauczycieli oraz „każdego artysty znakomitego z talentów, znajomości lub przysług uczyńionych bądź handlowi bądź kunsztom”<sup>22</sup>). Potrzebę wewnętrznej reformy, dotyczącej również demokratyzacji społecznej, głoszono już przed rozbiorami i to właśnie w jej niepowodzeniu upatrywano głównej przyczyny upadku dawnej Rzeczypospolitej. Sama idea wystaw miała zresztą swoje korzenie w kontynuowanej wówczas epoce oświeceniowych przemian, kiedy – jak zauważano w recenzjach – „oświecony monarcha” Stanisław August miał „zamyślać [...] o publicznym wystawieniu sztuk pięknych”<sup>23</sup>. Tak przedtem, jak i wówczas Polacy mieli dążyć ku oświeceniu, czyli ku zrozumieniu własnych błędów i ich efektywnej naprawie, zapewniającej wieloraką i współzależną niepodległość narodu: polityczną, ekonomiczną i kulturalną. „Wskrzieszona” Polska miała być państwem prawdziwie oświeconym i cywilizowanym, idącym za najlepszymi wzorcami, a jak twierdzili ludzie zainteresowani sztukami pięknymi – publiczne wystawy artystyczne były same w sobie tego przejawem,

przyczyniając się do „wzrostu pomyślności krajowej”<sup>24</sup> poprzez upowszechnianie wzniosłych ideałów zapośredniczonych przez dzieła sztuki. Działania rządowe miały także, w ich przekonaniu, „zachęcać Polaków do współubiegania się z cudzoziemcami w zawodzie, który w wielu krajach znaczną gałąź narodowej sławy stanowi”<sup>25</sup>. Polacy, dopiero co „wskrzieszeni” z porzoborowych popiołów, mogli dzięki temu w przyszłości chlubnie odznaczyć się na arenie międzynarodowej, dowodząc przy tym, że „niejeden zapewne [...] w zdaniu swoim, iż tylko za granicą szukać potrzeba talentów – pomyłony został”<sup>26</sup>. Rozwój sztuk pięknych w Królestwie miał przyczynić się do tego, że „cudzoziemcy” wkrótce „poprzestaną się szczyścić, iż jeszcze w czymkolwiek daleko nas zostawili”, jak i równocześnie do tego, że „wkrótce Polacy, chcący się w sztukach pięknych doskonalić, nie będą zmuszeni szukać dla siebie wzorów za granicą, bo je w własnym kraju znaleźć potrafią”<sup>27</sup>. „Szlachetny popęd do doskonałości w dziełach kunsztu i gustu, który jedynie pod cieniem liścia oliwnego może zakwitnąć” miał więc stanowić jeden z „dobroczynnych skutków pokoju”, dodających „codziennie ojczyźnie naszej nowej świetności” w Europie<sup>28</sup>. „Duch porządku” panujący w dobie pokoju miał bowiem nieodłącznie wiązać się z „ożywianiem ducha [a] sławy”<sup>29</sup>, dając sposobność do zaspokajania narodowych ambicji i uniezależniania się od obcych wpływów. Wszakże z powodu dotychczasowych niepokojów, ciągnących się od stuleci, „Polak już to po części z potrzeby, już szukając sławy w orężu, więcej zamiłowania w stanie rycerskim niż w jakimkolwiek bądź innym zawodzie znajdował” i „dlatego też kraj nasz bardzo ograniczoną liczbą mężów w pięknych kunsztach celujących poszczycić się może”<sup>30</sup>. Innymi słowami o tym samym mówił Julian Ursyn Niemcewicz na posiedzeniu publicznym Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk w 1828 r.: „w dawniejszych wiekach wystawieni na zagony hord barbarzyńskich, długo ostrzem miecza naszego zasłaniałiśmy Europę, później miotani wstrząsieniami politycznymi, dotykani klęskami, nie mogliśmy nie tylko zgromadzać, ale posiadanych już zachować sztuk pięknych” – „dopiero za powróconym nam przez niezga-

<sup>20</sup> Na temat polityki Aleksandra I wobec Królestwa Polskiego zob. np. A. BARAŃSKA, *Polityka polska Aleksandra I*, [w:] *Wolnomularstwo narodowe*, Walerian Łukasiński, red. W. Śliwowska, Warszawa 2014, s. 54–72.

<sup>21</sup> Ustawa konstytucyjna Królestwa Polskiego, artykuł 17.

<sup>22</sup> Ibidem, artykuł 131.

<sup>23</sup> „Tygodnik [Polski]” z 16 X 1819, t. 4, nr 42, s. 57 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 38 [jak w przyp. 2]).

<sup>24</sup> „Orzeł Biały”, 1819, t. 2, nr 3, s. 33 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 22 [jak w przyp. 2]).

<sup>25</sup> „Orzeł Biały”, 1819, t. 1, nr 13, s. 261 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 14 [jak w przyp. 2]).

<sup>26</sup> „Rozmaitości”, 1819, nr 33 (dodatek do „Gazety Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”), s. 129 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 29 [jak w przyp. 2]).

<sup>27</sup> „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 22 IX 1823, nr 151, s. 1701 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 97 [jak w przyp. 2]).

<sup>28</sup> „Gazeta Warszawska” z 10 września 1821, nr 145, s. 2101 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 53 [jak w przyp. 2]).

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 11 X 1823, dodatek do nr 162, s. 1853 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 101 [jak w przyp. 2]).

słej pamięci Aleksandra I bytem i pokojem obudziły się przytłumione tylą nieszczęściami gorące chęci do nauk, przemysłu, sztuk pięknych<sup>31</sup>. Równocześnie, w opinii miłośników sztuk pięknych, wystawy mogły uchodzić za „niezawodną oznakę panowania liberalnego” i „swobody krajowej”<sup>32</sup> ze względu na swój charakter zgromadzenia publicznego, który zachęcał do swobodnej wymiany ocen na szeroką skalę (poprzez prasę)<sup>33</sup>. W politycznej sytuacji Królestwa Polskiego, w którym oparte na konstytucji „panowanie liberalne” stopniowo przeistaczało się w scentralizowany system rządów autokratycznych, ograniczający swobodę pozarządowych czynników władzy (takich jak sejm) i zarazem swobodę wypowiedzi<sup>34</sup>, tego typu propagandowa funkcja mogła tym bardziej skłaniać rząd do obejmowania wystaw swoim patronatem.

Zarówno Potocki, Sierakowski oraz Aigner w swoich publikacjach, jak i wystawy w swoich kolejnych odsłonach, promowali bardzo określoną wizję sztuki – tę rozumianą klasycznie, czyli akademicko, rządzącą się określonymi regułami (uznawanymi za naturalne, czyli uniwersalne i ponadczasowe) i tym samym mogącą służyć szerzeniu wzniosłych ideałów moralnych. Jej autorytet zasadzał się na przekonaniu o jej ścisłych związkach z naturą – „to dzieło sztuki jest najdoskonalsze, które się najwięcej do natury zbliża i najlepiej ją naśladuje”, jak pisał jeden z recenzentów<sup>35</sup>. Jakkolwiek ideał formalny był jasno określony i nie pozostawiał miejsca na pluralizm czy relatywizm, akademickie pojęcie sztuki charakteryzowało się pojemnością pod względem tematów. Te ostatnie nie były jednak sobie równoznaczne, ale hierarchicznie uporządkowane. Niejako naturalna hierarchiczność akademickiego uniwersalizmu stanowiła o jego konserwatywnym zabarwieniu. Sztuka akademicka obejmowała różne rodzaje artystycznej ekspresji, adresowane do różnych odbiorców i mające różne przeznaczenia, mogła więc rozszerzać ideał piękna w zdeokratyzowanym środowisku

odbiorców. Kierowała się jednak zasadą wielostopniowego porządku, mającą również organizować pokongresowe społeczeństwo, które nie tylko w opinii patrzących z czasowego dystansu historyków, ale i współczesnych obserwatorów, takich jak Stanisław Kostka Potocki, przechodziło właśnie kryzys starodawnych hierarchii i okres kryształizowania się nowego społecznego porządku<sup>36</sup>.

Propagowaniu określonej – zgodnej z akademickim paradygmatem – wizji sztuk pięknych służyły więc konkursy na zakończenie każdej z wystaw, w których wyniki przyznawano nagrody dla prac uznawanych za najlepsze. Jak pisał ówczesny publicysta hrabia Bruno Kiciński: „Gorliwość rządu w wspieraniu sztuk pięknych godna wdzięczności rodaków. Postanowienie niedawno ogłoszone przeznacza nagrody wystawiającym swe dzieła na widok publiczny. Tym sposobem chce rząd ożywiać gust do sztuk nadobnych”<sup>37</sup>. O nagrodach decydowało jury, czyli specjalna „deputacja”, której skład zmieniał się w zależności od wystawy i był ustalany przez Komisję Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego<sup>38</sup>. W 1819 r. grupie jurorów przewodził sam minister Potocki, który przekazał potem werdykt do oficjalnego zatwierdzenia przez namiestnika królewskiego. Członkami deputacji było wówczas trzech dyplomatów: hrabia Théodore Charles de Hédouville, poseł francuski w Warszawie<sup>39</sup>, baron Paweł Mohrenheim, dawniej rosyjski *chargé d'affaires* w Madrycie, a wówczas kierownik kancelarii dyplomatycznej wielkiego księcia Konstantego (ten ostatni jako brat cesarski, stale rezydujący w Warszawie, sprawował pieczę nad interesami zagranicznymi Królestwa)<sup>40</sup>, jak również hrabia Leon Potocki, attaché do spraw polskich w ambasadzie

<sup>31</sup> „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk”, t. 21, 1830, s. 120 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 195 [jak w przyp. 2]).

<sup>32</sup> „Orzeł Biały”, 1, 1819, nr 13, s. 265 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 16 [jak w przyp. 2]).

<sup>33</sup> Swoboda krytyki artystycznej na łamach prasy prowadziła niekiedy do ostrej wymiany zdań na temat zasadności i sprawiedliwości tych czy innych sądów oraz kompetencji wypowiadających je osób. W toku jednej z takich polemik jeden z najbardziej aktywnych recenzentów, Ignacy Kochanowski, zaproponował nawet, aby „rząd troskliwy o wzrost nauk i kunsztów” powołał specjalny komitet, który by „roztrząsał krytyki dotyczące się dzieł wystawionych”, a więc cenzurował swobodę wypowiedzi na ten temat. „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 4 XI 1823, nr 176, s. 2013 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 113 [jak w przyp. 2]).

<sup>34</sup> Zob. M. KARPIŃSKA, „Nie ma Mikołaja!”: starania o kształt sejmu w powstaniu listopadowym 1830–1831, Warszawa 2007, s. 43–72.

<sup>35</sup> „Pamiętnik Warszawski”, 3, 1823, nr 3, s. 250 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 114 [jak w przyp. 2]).

<sup>36</sup> Zob. [S.K. POTOCKI], *Świstek krytyczny*, „Pamiętnik Warszawski”, 7, 1817, s. 259–260; też: T. KIZWALTER, *Kryzys Oświecenia a początki konserwatyzmu polskiego*, Warszawa 1987, s. 96. Warto w tym miejscu przywołać architektoniczny traktat Sebastiana Sierakowskiego, którego autor podkreślał znaczenie popularyzacji wiedzy architektonicznej w całym społeczeństwie, mającej przeciwdziałać „upodleniu” najuboższych, przy równoczesnym podkreśleniu związku architektury z wiedzą o „obowiązках swojego stanu”. Architektoniczny klasycyzm służył więc demokratyzacji, ale umiarkowanej, nie naruszającej hierarchicznego układu społeczeństwa. Cyt. z: S. SIERAKOWSKI, *Architektura obejmująca wszelki gatunek murowania i budowania*, t. 1, Kraków 1812, s. v.

<sup>37</sup> „Orzeł Biały”, 1, 1819, nr 13, s. 261 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 14 [jak w przyp. 2]). Warto zauważyć, że publikując sprawozdanie z pierwszej wystawy i prezentując rząd w tak dobrym świetle na łamach „Orla Białego”, Kiciński zapewne chciał się mu przypodobać po tym, jak wcześniej cenzura zamknęła inne jego czasopisma. Zob. D. KAMOŁOWA, *Bruno Kiciński i jego czasopisma*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego”, 3, 1963, nr 1, s. 5–27.

<sup>38</sup> Składy kolejnych deputacji konkursowych w: *Warszawskie wystawy*, s. 41, 76, 128, 173, 201 (jak w przyp. 2).

<sup>39</sup> Dane biograficzne w: A. CHUQUET, *La jeunesse de Napoléon*, t. 2: *La révolution*, Paris 1899, s. 338.

<sup>40</sup> S. SMOLKA, *Korespondencya Lubeckiego*, t. 2, Kraków 1909, s. 405.

rosyjskiej w Rzymie (Królestwo Polskie nie utrzymywało własnych przedstawicielstw za granicą i było wyręczone w tym względzie przez dyplomację rosyjską, działającą w imieniu wspólnego monarchy)<sup>41</sup>. Ponadto zasiadali w niej również dwaj warszawscy artyści pochodzący z zagranicy: malarz Alexander Molinari, wykształcony w akademii berlińskiej i mający na swoim koncie pobyty w Rzymie i Wiedniu<sup>42</sup>, a także grafik Louis Letronne, uczeń Jacques'a Louisa Davida<sup>43</sup>. Minister Potocki wyraźnie chciał połączyć elitarny status jurorów z rzadkim jeszcze wówczas nad Wisłą światowym obyciem, pozwalającym im ferować werdykty zgodnie z najlepszymi europejskimi standardami. Za szczególnie charakterystyczny należy uznać zwłaszcza wybór Hédouville'a i Leona Potockiego, którzy byli związani z najważniejszymi wówczas ośrodkami akademickiej kultury artystycznej, oddziałującymi na całą Europę – z Paryżem i Rzymem.

Co znamienne, polityczny prestiż konkursów osłabł przy okazji kolejnych wystaw, które odbyły się już po dymisji Potockiego w 1820 r. Jego następca, hrabia Stanisław Grabowski, nie zasiadał już w gronie jurorów ani tym bardziej nie stał na ich czele, a namiestnik nie zatwierdzał werdyktu, pozostawiając ten przywilej ministrowi. Grabowski wyraźnie nie podzielał przekonania Potockiego o potrzebie nadawania konkursom aż tak wysokiej rangi. Nie miał on jak widać zrozumienia dla idei, która była wyrazem artystycznych zainteresowań Potockiego – o artystycznych upodobaniach Grabowskiego nic nie wiadomo i nie jest to zapewne przypadkiem (po prostu mógł ich nie mieć). Stefan Kozakiewicz zauważył swego czasu, że „główna część pozytywnych osiągnięć mecenatu rządowego w stosunku do malarstwa wiąże się z kadencją Potockiego [...] okres kadencji Stanisława Grabowskiego jako ministra oświaty odznacza się – w przeciwieństwie do poprzedniego pięcioletnia – wrastającą obojętnością czynników rządowych dla istotnych potrzeb malarstwa, przy pozorach życzliwości i opieki”<sup>44</sup>. Skład sądów konkursowych zdaje się potwierdzać tę ostrą ocenę. Nie oznacza to jednak, że Grabowski całkowicie deprecjonował znaczenie konkursu czy wystaw w ogólności. Składy kolejnych deputacji świadczą bowiem również o tym, że minister – który, dodajmy, „w pierwszych dniach zaraz” zwiedzał ekspozycję wraz z namiestnikiem<sup>45</sup> – wciąż dbał o ich prestiż, choć musiał uznawać

ambicje Potockiego za przesadne. W 1821 r. na czele deputacji stał Hédouville, a ze starego składu ostali się ponadto Mohrenheim i Molinari. Dołączyli do nich Julian Ursyn Niemcewicz, wówczas sekretarz Senatu Królestwa Polskiego, a także uznany poeta i pisarz, jak również hrabia Józef Sierakowski, radca stanu i eksdyplomata (przy tym bliski kuzyn wspomnianego wyżej Sebastiana Sierakowskiego), bardzo dobrze jak na środowisko warszawskie wykształcony w zakresie sztuk pięknych („w kraju ślepych był jednokim, a zatem u niektórych uczonym” – jak komentowano z czasem jego znanstwo, nie dotyczące zresztą wyłącznie sztuki<sup>46</sup>), będący swego czasu powiernikiem Potockiego w zakresie mecenatu rządowego, udzielający się także jako malarz-amator<sup>47</sup>. Ponadto byli w tym gronie również dwaj zawodowi artyści: Antoni Blank i Antoni Brodowski, profesorowie Uniwersytetu Warszawskiego. W 1823 r. z poprzedniego grona został Mohrenheim jako przewodniczący (był już nim do końca), Niemcewicz i Sierakowski, a dołączyli do nich dwaj senatorowie i zarazem kolekcjonerzy dzieł sztuki: hrabia Jan Feliks Tarnowski<sup>48</sup> oraz hrabia Józef Kajetan Ossoliński<sup>49</sup>, jak również artyści-amatorzy: radca stanu Ignacy Zieliński oraz powinowaty Grabowskiego, Jakub Sokołowski<sup>50</sup>. Z artystów zawodowych znalazł się tam architekt Chrystian Piotr Aigner, podczas gdy inny architekt Jakub Kubicki oraz grafik Letronne, równocześnie powołani do składu deputacji, z nieznanym powodów „wymówili się” z udziału<sup>51</sup>. W 1825 r. do Mohrenheima, Niemcewicza, Sierakowskiego i Zielińskiego dołączył kolejny senator

z 23 IX 1823, nr 152, s. 2073.

<sup>46</sup> J. MICHAŁSKI, *Z dziejów Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, Warszawa 1953, s. 49.

<sup>47</sup> S. KOZAKIEWICZ, *Malarstwo warszawskie na tle przemian*, s. 36–37 (jak w przyp. 8); Z. ANUSIK, *Sierakowski Józef h. Dołęga (1765–1831)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 37, Warszawa 1996, s. 275–276.

<sup>48</sup> Zob. K. GROTTOWA, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie, 1803–1849*, Wrocław 1957.

<sup>49</sup> A. RYSZKIEWICZ, *Zbiory artystyczne Józefa Kajetana Ossolińskiego: pierwsza publiczna galeria warszawska*, „Rocznik Warszawski”, 1, 1960, s. 105–142.

<sup>50</sup> M. DOMAŃSKI, *Sokołowski Jakub Dominik Wincenty Kajetan (1784–1837)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 40, Warszawa 2000, s. 127–128. Sokołowski był spowinowacony z Grabowskim przez rodzinę Mokrono(w)skich. Zob. <http://www.sejm-wielki.pl/s/?lang=&em=R&ei=543052&m=NG&select=input&t=PN&et=S&image=off&spouse=on&n=7.8.82> [dostęp: 30.03.2018].

<sup>51</sup> Raport deputacji dla Komisji Oświecenia z 1823 r., w: *Warszawskie wystawy*, s. 128 (jak w przyp. 2). Jurorem był również niejaki „Bordiga”, wymieniony razem z Aignerem i Sokołowskim, można więc się domyślać, że był artystą. Autor nie jest jednak w stanie go zidentyfikować. Być może jest on tożsamy z jednym z braci Bordiga, Benedetto (1766–1847) i Gaudenzio (1773–1837), którzy byli rytownikami i kartografami w służbie Habsburgów w Mediolanie. Brak jednak przekazów na temat ich pobytu w Warszawie w tym czasie. Zob.: *I Bordiga: Benedetto e Gaudenzio Bordiga, incisori e incisori-cartografi*, red. L. Peco, Valsesia 1998.

<sup>41</sup> A. BARAŃSKA, *Między Warszawą, Petersburgiem i Rzymem: kościół a państwo w dobie Królestwa Polskiego (1815–1830)*, Lublin 2008, s. 281–282.

<sup>42</sup> [Red.], *Molinari (Molinari) Aleksander*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 5, Warszawa 1993, s. 116.

<sup>43</sup> Na temat Letronne'a patrz: A. RYSZKIEWICZ, *Francusko-polskie związki artystyczne w kręgu J. L. Davida*, Warszawa 1967, s. 150–153; idem, *Letronne (Letronne) Louis*, [w:] *Słownik artystów polskich*, s. 71 (jak w przyp. 42).

<sup>44</sup> S. KOZAKIEWICZ, *Malarstwo warszawskie na tle przemian*, s. 36, 41 (jak w przyp. 8).

<sup>45</sup> „Gazeta Warszawska” z 10 X 1821, nr 145, s. 2101 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 53 [jak w przyp. 2]). Zob. też: „Gazeta Warszawska”

i zarazem generał Wincenty Krasiński, jedna z najbardziej wpływowych osobistości w życiu politycznym Królestwa, a przy tym mecenas sztuki i człowiek o dość szerokich horyzontach kulturalnych<sup>52</sup>. Obok niego zasiedli w tym gronie także hrabia Fryderyk Skarbek, profesor ekonomii i malarz-amator, wspomniany Kubicki oraz w charakterze sekretarza Teobald de Mory, pochodzący z Francji urzędnik sekretariatu Komisji Oświecenia (być może jego wybór był podyktowany nie tylko francuskim pochodzeniem, ale i tym, że jego żona brała udział w dwóch poprzednich wystawach jako hafciarka)<sup>53</sup>. Ostatni konkurs w 1828 r. był organizowany przez deputację w składzie: Mohrenheim, Tarnowski, Niemcewicz oraz Henryk Marconi, który był architektem włoskiego pochodzenia, dopiero od kilku lat mieszkającym nad Wisłą<sup>54</sup>. Zmiana nastąpiła także na stanowisku sekretarza, którym tym razem został pierwotny syn ministra, hrabia Leon Grabowski, zaledwie dwudziestoletni absolwent Wydziału Prawa i Administracji na Uniwersytecie Warszawskim<sup>55</sup>.

Jak więc widać, jurorów za czasów Grabowskiego wybierano spośród osób dobrze przygotowanych pod względem merytorycznym. Widać przy tym wyraźną tendencję do opierania się głównie na rodzimych siłach, zamiast szukania autorytetów przede wszystkim wśród obcokrajowców czy kosmopolitycznych dyplomatów (choć były odstępstwa od tej reguły – nominacja Włocha Marconiego). Jest to świadectwo większego zaufania Grabowskiego do lokalnych znawców, którego brakowało nader ambitnemu Potockiemu (o nastawieniu tego ostatniego dobrze mówi wybór przeciętnego obcokrajowca na pierwszego profesora malarstwa na Uniwersytecie Warszawskim w osobie Charles'a Santoir'e'a de Varenne'a, mimo że miał on do wyboru również utalentowanego Polaka, wychowanka paryskich mistrzów malarstwa historycznego, Antoniego Brodowskiego<sup>56</sup>). Zastanawiać może jednak tak wyraźne zastąpienie malarzy przez architektów przy okazji trzech

ostatnich wystaw, mimo że projekty architektoniczne stanowiły mniejszość wśród prezentowanych prac. Być może decydował o tym fakt, że czołowi warszawscy malarze, tacy jak poprzednio zasiadający w deputacji Brodowski i Blank, również stawali w szranki o konkursowe laury. Z drugiej strony mogło to świadczyć o większym zaufaniu do architektów jako znawców akademickiego ideału piękna. Pamiętajmy, że architektura miała nieprzerwane i dobrze ugruntowane tradycje pod tym względem, na co zwracali uwagę ówczesni recenzenci, wychwalający jakość prac, które prezentowali młodzi adepci tej sztuki pięknej: „rysunki architektoniczne dowodzą, ile nauka ta nie tylko się upowszechniła, ale nadto i wydoskonaliła się między uczniami pod przewodnictwem naszych weteranów w tej nauce”<sup>57</sup>. Dodajmy, że wszyscy ci architekci – Aigner, Kubicki i Marconi – byli w chwili zasiadania w deputacji etatowymi urzędnikami<sup>58</sup>. Łączyli więc w sobie profesjonalną wiedzę artystyczną z rządowym autorytetem (i zarazem zaufaniem), którego nie mieli malarze czy rzeźbiarze.

Pierwsze skrzypce w deputacjach grali jednak przedstawiciele społeczno-politycznej elity, czyli nie profesjonalści, lecz artyści-amatorzy bądź „lubownicy” sztuk pięknych, zmiennie wymieniani na początku podawanych do publicznej wiadomości list członków. Elitarni jurorzy obdarzali to przedsięwzięcie stosownym prestiżem, wynikającym z pozycji, jaką zajmowali w społeczeństwie. Można jednak równocześnie doszukiwać się w ich sankcji wyrazu konserwatywnej kontroli nad demokratyzującą się sferą publiczną. Na tę ostatnią, podobnie jak na ogół demokratycznych przemian społecznych, rządzący (sami *en masse* wywodzący się z co najmniej zamożnej szlachty<sup>59</sup>) przyzwalał z myślą o wzroście i rozwoju całego społeczeństwa, ale było to przyzwolenie pod nadzorem. Tak

<sup>52</sup> Na temat Krasińskiego zob. K. AJEWSKI, *Zbiory artystyczne Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasińskich w Warszawie*, Warszawa 2004, s. 33–109.

<sup>53</sup> Teobald de Mory pracował jako tłumacz „do ekspedycji francuskich” i został w 1825 r. odznaczony orderem św. Stanisława IV klasy (zapewne za typowo urzędnicze zasługi). „Miesięcznik Heraldyczny”, 10, 1931, nr 12, s. 286; *Przewodnik warszawski*, t. 1, Warszawa 1826, s. 10. Zestawienie prac pani de Mory, które ukazały się na wystawach w: *Warszawskie wystawy*, s. 391 (jak w przyp. 2).

<sup>54</sup> T. JAROSZEWSKI, A. ROTTERMUND, *Marconi Henryk (1792–1863)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 19, Wrocław 1974, s. 599.

<sup>55</sup> R. GERBER, *Studenci Uniwersytetu Warszawskiego 1808–1831: słownik biograficzny*, Wrocław 1977, s. 63.

<sup>56</sup> K. BARTNICKA, *Polskie szkolnictwo*, s. 170 (jak w przyp. 1); K. SRO-CZYŃSKA, *Antoni Brodowski 1784–1832: życie i dzieło*, Warszawa 1985, s. 13. Na temat warszawskiej kariery Varenne'a zob. M. GETKA-KENIG, *Wjazd do Warszawy Aleksandra I 12 Listopada 1815 r. Charlesa Santoir'e'a de Varenne'a (1817): początki warszawskiego akademizmu i propaganda rządowa Królestwa Polskiego (1815–1830)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 79, 2017, nr 3, s. 509–523.

<sup>57</sup> „Gazeta Warszawska” z 29 X 1825, nr 173, s. 2333 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 162 [jak w przyp. 2]). Recenzent ubolewał jednak, że pomimo świetnych tradycji epoki stanisławowskiej (za wzorcowe uważał pałace: na Wyspie, Krasińskich, Jabłonowskich oraz Prymasowski) nie potrafiono ich w pełni wykorzystać w owym czasie z powodu nieumiejętnego „obierania miejsca na wydatne okazanie gmachu przez elewację i przez umieszczenie go w korzystnej perspektywie”. Przyrównywał współcześnie wznoszone budynki publiczne do „skromnych piękności, które oczów ludzkich unikają”.

<sup>58</sup> Aigner i Marconi byli budowniczymi rządowymi, a Kubicki generalnym inspektorem gmachów królewskich. Warto przy tym zauważyć, że byli to architekci o dość konserwatywnych poglądach (nawet Marconi, który w latach 20. XIX w. opracowywał na zlecenie Ludwika Michała Paca projekty neogotyckie i orientalne, wyraźnie preferował tradycyjny sposób myślenia o architekturze, czego wyrazem był jego podręcznik *O porządkach architektonicznych z 1828 r.*).

<sup>59</sup> Na temat ówczesnej elity politycznej zob. W. KULA, *Udział w władzy*, w: *Przemiany społeczne w Królestwie Polskim 1815–1864*, Wrocław 1979, s. 405–419; M. GETKA-KENIG, *The Genesis of the Aristocracy in Congress Poland*, „Acta Poloniae Historica”, 100, 2009, s. 79–112.

wyeksponowana pozycja elity w sędach konkursowych dowodziła, że swobodna wymiana myśli w zdemokratyzowanej sferze publicznej nie przeciwstawia się tradycyjnej hierarchii społecznej. Wystawy służyły w ten sposób utwierdzeniu społecznej pozycji elity jako przewodników dobrego gustu (czegoś bardzo ważnego, o czym przekonywały wystawy jako inicjowane przez rząd zgromadzenia publiczne), czyli też społecznej moralności.

Przedstawiciele elity nie tylko osądzali eksponowane prace czy pokazywali się na wystawach w charakterze zwiedzających, „nie przestając codziennie [...] oglądać z pociechą te zaszczytne prace, które w rodzaju swoim są nowym w kraju naszym zjawiskiem”<sup>60</sup>, nie mówiąc już o tym, że byli autorami recenzji prasowych<sup>61</sup>. Oni również prezentowali efekty swoich indywidualnych ambicji artystycznych. Oprócz wspomnianych już Skarbka, Sierakowskiego, Zielińskiego i Sokołowskiego, którzy mieli okazję zasiadać w gronie sędziów konkursowych, warto wymienić szczególnie płodnego i zarazem „gorliwego o postęp sztuk pięknych i prawdziwym ich zamiłowaniem przejętego” hrabiego Henryka Zabiełłę (koniuszego dworu polskiego i bliskiego krewnego najwyższych rządowych dygnitarzy i senatorów)<sup>62</sup>, jak również zastęp arystokratycznych panien i dam, takich jak m.in. namiestnikowa Aleksandra z Pernetów księżna Zajączkowa, Zofia z hrabiów Matuszewiczów hrabina Kicka (córka senatora i byłego ministra skarbu), hrabianka Natalia Potocka (późniejsza księżna Sanguszkowa, córka senatora i wielkiego koniuszego dworu, wnuczka Stanisława Kostki), jej matka Anna z hrabiów Tyszkiewiczów hrabina Potocka, hrabianka Antonina Grudzińska (późniejsza generałowa Chłapowska, pasierbica marszałka dworu i siostra Joanny księżnej łowickiej, żony wielkiego księcia Konstantego), Zofia z hrabiów Chodkiewiczów hrabina Ossolińska (córka senatora i generała, synowa senatora Ossolińskiego, zasiadającego w jury), i jeszcze wiele innych osób, w ten czy inny sposób powiązanych z elitą władzy Królestwa Polskiego. Przy okazji wystawy

z 1825 r. anonimowy recenzent, odwołując się do udziału tych elitarnych amatorów, pisał:

niemal przyczynili się do zachęcenia poczynających w tym zawodzie, do zamiłowania i powszechnienia sztuk nadobnych w naszej stolicy, z bogacając ciągle wystawy dziełami swej pracy, które zapewne nie w celu popisowania się talentem, lecz jedynie dla zachęcenia i poważnienia talentów i sztuki malarskiej na publiczny widok wystawili [...], którzy wystawiając swe prace dowodzili poważania dla sztuk pięknych, a tak własnym przykładem zachęcali młodzież sposobując się w tym zawodzie; jakoż mnogość dostawionych dzieł na terazniejszą wystawę dowodzi, że te zachęcenia otrzymały pożądaną skutkiem tak we względzie udoskonalenia sztuki, jako też co do jej upowszechnienia<sup>63</sup>.

Inny recenzent, odnosząc się do wystawianego w 1823 r. płótna Zabiełły, odnotowywał, że

te gorliwe poświęcenie się sztuce malarskiej, przy rozlicznych obowiązkach amatora, jest chlubną dla sztuk pięknych zapowiedzią, iż przesady niegdyś w kraju naszym istniejące, jakoby piękne sztuki upadały człowieka, zupełnie ustaną, gdy znaczniejsze domy polskie nie tylko iż się pięknymi sztukami opiekują, ale i sami przykładają się do ich wzrostu<sup>64</sup>.

Anonim podpisujący się literą „J” (bądź „I”) zauważał natomiast, że „miło jest ubogiemu artyście widzieć dzieło swoje obok imienia pełnego blasku i honorów; chętnie wyteżę swe siły, aby się stać godnym takiego towarzystwa” – przypominał równocześnie, że historia zna przypadki nawet zawodowych artystów, którzy łączyli swoją pracę z „blaskami i honorami” elitarnego statusu, jak w przypadku malarza i zarazem dyplomaty Petera Paula Rubensa<sup>65</sup>. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że arystokratyczni amatorzy wcale nie byli traktowani w sposób uprzywilejowany przez recenzentów, lecz decydując się na ekspozycję swoich prac musieli być przygotowani na równą zawodowcom krytykę, jak w przypadku barona Michała Kosińskiego (dymisjonowanego pułkownika, weterana wojen napoleońskich)<sup>66</sup>. Ten sam recenzent, który chwalił Zabiełłę, pisał o tym drugim: „żałować [...] należy, iż amator tyle okazujący zdolności w podobnym rodzaju rysuje, gdy sposób ten rysowania jest zakałą sztuki i tamą dla osiągnięcia prawdziwego celu”<sup>67</sup>.

<sup>60</sup> „Gazeta Warszawska” z 10 IX 1821, nr 145, s. 2101 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 53 [jak w przyp. 2]).

<sup>61</sup> Najbardziej płodnym z ówczesnych recenzentów znanych z imienia i nazwiska (często zdarzało się, że artykuły w prasie periodycznej ukazywały się bez podpisu albo jedynie z inicjałami), był Ignacy Kochanowski, przez matkę, z domu hrabiankę Rostworską, blisko spowinowacony z wpływową i politycznie zaangażowaną rodziną hrabiów Małachowskich. Patrz: A. RYSZKIEWICZ, *W związku z książką*, s. 80 (jak w przyp. 2); o koligacjach rodzinnych w: S.J. ROSTWOROWSKI, *Monografia rodziny Rostworskich: lata 1386–2012*, t. 1, Warszawa 2013, s. 190. Kochanowski miał się również zajmować pisaniem artykułów o tematyce politycznej do gazet Kicińskiego. Zob. D. KAMOŁOWA, *Bruno Kiciński*, s. 17 (jak w przyp. 37).

<sup>62</sup> Cyt. z: „Pamiętnik Warszawski”, 1823, t. 3, nr 3, s. 274 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 125 [jak w przyp. 2]). Biogram Zabiełły w: E. RASTAWIECKI, *Słownik malarzów polskich, tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 3, Warszawa 1857, s. 71–74.

<sup>63</sup> „Gazeta Warszawska” z 11 X 1825, nr 163, s. 2213 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 152 [jak w przyp. 2]).

<sup>64</sup> „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 18 X 1823, nr 166, s. 1898 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 104 [jak w przyp. 2]).

<sup>65</sup> „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 8 I 1822, nr 5, s. 47.

<sup>66</sup> A. RYSZKIEWICZ, *Kosiński Michał*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 4, Wrocław 1986, s. 131–132.

<sup>67</sup> „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 18 X 1823, nr 166, s. 1900 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 106 [jak w przyp. 2]).



2. William Dickinson, *Sophie Comtesse Ordinate Zamoyska née Princesse Czartoryska & ses fils Constantin & Ladislas, l'Original se trouve en Pologne dans le Cabinet de Son Excellence Monsieur le Comte Stanislas Ordinat Zamoyski Senateur Palatin & &*, litografia wg obrazu François Gérarda ze zbiorów pałacu Błękitnego w Warszawie, po 1810, Biblioteka Narodowa w Warszawie, G.3775. Fot. Polona

Co prawda, odpowiedzialni za organizację wystaw i konkursów wiedzieli, że należy forsować akademicki paradygmat artystycznej jakości, ale z początku nie mieli jeszcze wyklarowanej koncepcji, jaki system klasyfikacji i oceniania należy przyjąć, aby sprawdzał się on w warszawskich warunkach. Być może chcieli się wprawdzie zorientować, co miejscowe środowisko artystyczne ma do zaoferowania, aby dostosować oczekiwania do jego możliwości. Dopiero przy okazji trzeciej wystawy, z 1823 r., medalowa hierarchia kolorów (złoty, srebrny, brązowy) i wielkości (tzw. pierwszy, drugi, trzeci) została ściśle powiązana z hierarchicznie uporządkowanymi tematami. W przypadku malarstwa najwyższym cenionym tematem była „kompozycja wyższa i akademicka [sic!], przedmiot historyczny”, następnie „obrazy wystawiające sceny domowego pożycia, portrety, pejzaże oryginalne” (w 1825 r. uściślono, że gdy mowa o „scenach w pożyciu ludzkim” rozumie się „obrazy [...] małej lub średniej proporcji, gdzie figury główną mają rolę bez dopełnienia warunków akademickich”<sup>68</sup>), na końcu „miniatury, pejzaże, kwiaty

<sup>68</sup> „Gazeta Warszawska” z 5 V 1826, nr 71, s. 1082 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 167 [jak w przyp. 2]).

pokrywającymi kolorami lub wodnistymi”. W przypadku rzeźby hierarchia prezentowała się następująco: 1. „grupy i wyższa kompozycja, posągi”, 2. „popiersia z natury, płaskorzeźba kompozycji”, 3. „kopie posągów i popiersi starożytnych, zwierzęta, ozdoby, naczynia”; w przypadku architektury: 1. „układ i rozwiązanie danego tematu”, 2. „ozdoby i ćwiczenia z antyków”; w przypadku grafiki: 1. „rylec”, 2. „kwasy gryzące, rżnięcie na kamieniu, litografie rytowane i inne rodzaje”; w przypadku rysunku: 1. „układ historyczny”, 2. „pejzaże z natury lub kompozycji”, 3. „rysunki figur z natury, rysunki akademickie z posągów lub płaskorzeźby”<sup>69</sup>. Poprzeczkę chciano trzymać dość wysoko, o czym najlepiej świadczy fakt, że nagród w danej kategorii nie przyznawano, kiedy nie znajdowano na wystawie dzieł, które mogłyby spełniać oczekiwania jurorów. Dotyczyło to zwłaszcza pierwszej, najwyższej kategorii malarskiej.

Tak wysokie dowartościowanie tematu historycznego (czyli mitologicznego, biblijnego bądź z historii *sensu stricto*), stanowiącego fundament akademickiego sposobu myślenia o sztuce, nie brało się rzecz jasna z przypadku. Jego znaczenie wynikało z bezpośredniego i najbardziej oczywistego (ze względu na swój narracyjny charakter) zaangażowania w dyskurs moralności społeczno-politycznej, który stanowił główny atut sztuk pięknych jako instrumentu kształtowania „wskrzeszonego” narodu. Problemem było jednak to, że malarstwo historyczne, bez którego „prawdziwa” sztuka nie miała szans się rozwinąć, nie cieszyło się zbyt dużym powodzeniem wśród potencjalnych zleceniodawców, a bez zlecenia tego typu prace, wymagające znacznego wysiłku od artystów, niezbyt im się opłacały, kiedy w międzyczasie mogli się zająć np. portretami, nieprzypadkowo stanowiącymi najbardziej popularny temat reprezentowany na wystawach. Recenzenci podnosili ten problem w 1828 r., czyli po blisko dekadzie od pierwszej wystawy, pisząc, że

nasi majątni panowie dalecy są dotąd od nabywania choćby najlepszego dzieła na ekspozycji będącego, cudzoziemców zaś takich, jacy są w Rzymie, Florencji lub też w Dreźnie u nas nie mamy; cóż tedy może być zachęceniem dla sposobnych się artystów w naszej stolicy? W takim stanie rzeczy byłoby do życzenia, aby artysta zyskujący na wystawie nagrodę mógł zarazem korzystnie i dzieło swoje mieć zakupione. Środek ten zrodziłby niewątpliwie najkorzystniejszą emulację pomiędzy młodzieżą. Na poparcie tego, cośmy dotąd powiedzieli zważmy, że najwięcej mamy malarzy portretów, dlatego tylko, iż ten rodzaj najpewniejszą korzyść artyście przynosi; historyczny zaś obraz, chociażby najlepszy, rzadko kupca znajdzie. Dlatego także widzimy, że rękodzielnie i wszystkie zakłady kunsztów i przemysłu prędkiej zakwitły i wydoskonaliły się aniżeli sztuki piękne, bo rękodzielnik swój wyrobek z wełny, brązu lub ze srebra

<sup>69</sup> „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 8 XII 1823, nr 195, s. 2235–2237 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 128–134 [jak w przyp. 2]).





3. Nicola de Angelis, *Pasowanie na rycerza przodka rodu Pazzich przez Ludwika XI*, ok. 1825, fresk (?), zniszczony, dawniej w pałacu Pacy w Warszawie. Fot. archiwalna w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie

prędzej zbędzie jak malarz lub snycerz [tj. rzeźbiarz – M.G.-K.] swoje dzieło<sup>70</sup>.

Z czego wynikała ta niechęć do malarstwa historycznego? Być może chodziło o brak obycia, problem z przyswojeniem sobie klasycznej hierarchii malarskiej wartości i niezrozumienie moralnych zadań sztuki. Do tego właśnie zdawał się odnosić wspomniany recenzent z 1828 r. Jednak z drugiej strony, chociażby wśród prawdziwie bogatych arystokratów ówczesnej Warszawy nie brakowało ludzi, którzy byli dobrze obeznani z europejską sztuką akademicką, takich jak prezes Senatu Królestwa hrabia Stanisław Kostka Zamoyski, w którego warszawskim pałacu (Błękitnym) wisiły zaginione obecnie płótna pędzla najbardziej cenionych malarzy epoki, choć były to, co znamienne, głównie portrety (nawet jeżeli narracyjnie skomponowane) jego własnej rodziny autorstwa François Gérarda [il. 2], czy Angeliki Kauffman<sup>71</sup>. Dlaczego on czy inni mu podobni nie pragnęli wykorzystać malarstwa chociażby w celu podkreślenia znakomitości własnego rodu, równocześnie mogąc przywoływać historyczne fakty bliskie narodowi? W Warszawie interesującego nas

okresu powstała co prawda monumentalna scena *Pasowania na rycerza przodka rodu Pazzich przez Ludwika XI* [il. 3] na zamówienie hrabiego Ludwika Michała Pacy, dymisjonowanego generała i aktualnego senatora Królestwa, jednego z najbogatszych właścicieli ziemskich na stałe mieszkających w Królestwie, nie ustępującego pod tym względem Zamoyskiemu. Jej autorem nie był jednak rodzimy artysta, ale Włoch, Nicola de Angelis. Co więcej, było to ściennie malowidło przeznaczone do prywatnej rezydencji Pacy przy ulicy Miodowej w Warszawie jako dekoracja sufitu<sup>72</sup>. Ten w pełni akademicko skomponowany obraz historyczny został więc potraktowany jako upiększający wnętrze detal, a nie dzieło sztuki w akademickim rozumieniu tego słowa. Ponadto, temat nie dotyczył epizodu z historii Polski, ale stanowił wyraz kosmopolitycznego nastawienia tego arystokraty, w ten sposób podkreślającego swoje międzynarodowe pochodzenie. W świetle tych przykładów można dojść do wniosku, że ten charakterystyczny brak zainteresowania sztuką historyczną prezentowaną na wystawach ze strony przedstawicieli najbogatszych sfer szlacheckiej elity Królestwa mógł wynikać z demokratycznego rysu tego przedsięwzięcia. Dla nich sztuka – pozyskiwana za granicą – była jeszcze wciąż tradycyjnym narzędziem alienacji i wywyższenia, a nie

<sup>70</sup> „Gazeta Warszawska” z 4 IX 1828, nr 238, s. 2474 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 193 [jak w przyp. 2]).

<sup>71</sup> K. AJEWSKI, *Stanisława Kostki Zamoyskiego życie i działalność 1775–1856*, Warszawa 2010, s. 44, 262.

<sup>72</sup> A. BARTCZAKOWA, *Pałac Pacy*, Warszawa 1973, s. 49 (reprodukcja, nr 19), 52.



4. Antoni Brodowski, *Edyp i Antygona*, 1828, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. wg cyfrowe.mnw.art.pl

łącznikiem wiążącym ich warstwę ze społeczeństwem nawet na hierarchicznych zasadach<sup>73</sup>.

<sup>73</sup> Warto jednak pamiętać, że poza Warszawą zdarzały się przypadki zamawiania dzieł o tematyce zaczerpniętej z historii Polski (i zarazem historii rodowej) przez „wielkich panów”, czego przykładem jest chociażby monumentalne płótno *Pożegnanie hetmana Jana Karola Chodkiewicza z żoną Anną Ostrofską przed wyruszeniem na wyprawę chocimską w 1621 roku*, pędzla Józefa Oleszkiewicza (ob. w Muzeum Zamojskich w Kozłowie). Powstało ono około 1809 r. na zamówienie hrabiego Aleksandra Chodkiewicza (zapewne po tym, jak nie spodobał mu się obraz ukazujący śmierć hetmana Chodkiewicza namalowany przez Franciszka Smuglewicza kilka lat wcześniej), który był mecenasem tego artysty, na jego koszt kształcącego się w Paryżu pod okiem Jacques'a Louisa Davida. Obraz był co prawda przeznaczony do wiejskiej (a więc tym bardziej niedostępnej dla szerszego ogółu) rezydencji, został jednak wcześniej zaprezentowany publicznie w Wilnie (w późniejszym czasie trafił jednak do Warszawy, gdzie Chodkiewicz mieszkał na stałe po 1815 r.). Dodajmy, że Chodkiewicz uchodził za ekscentryka, odznaczał się też wyraźnie promiśczańskimi sympatiami – był zresztą deputowanym na sejm Królestwa Polskiego jako reprezentant nie-szlachty, a Adam Jerzy Czartoryski krytykował jego „demokrację niewydarzoną” i pozowanie na Katona, podczas gdy bardziej miał przypominać Katylinę (cyt. z Czartoryskiego w: J. CZUBATY, *Zasada «dwóch sumień»: normy*



5. Aleksander Kokular, *Edyp i Antygona*, 1825–1828, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. P. Ligier

Organizatorzy wystaw, a więc środowisko związane z Komisją Oświecenia, czynili starania, aby zainteresować artystów malarstwem historycznym. Tego przejawem były zapowiedziane w 1825 r. przez Komisję Oświecenia specjalne stypendia wyjazdowe „za granicę kosztem rządu” dla tych, którzy „otrzymają pierwszej klasy nagrody”, jak również obietnica zakupu wyróżnionych w ten sposób dzieł w celu „uformowania galerii zupełnie narodowej, która by przedstawiała uczniom wzory godne naśladowania i zarazem stałaby się źródłem chwalebного współubiegania”. Co ważne, galeria ta nie miała służyć jedynie postępowi samych twórców, lecz również „łączyć ciąg pamiątek, które służyć będą za wskazówki dla oznaczenia w przyszłości postępu sztuki w kraju i rozwinięcia następnie jej historii”<sup>74</sup>. Sama w sobie miała więc stanowić swego rodzaju pomnik postępu, gloryfikując tym samym epokę „wskrzeszenia”, w której rozwój prawdziwej sztuki został zapoczątkowany. Korzyści płynące z założenia stałej galerii sztuk pięknych już wcześniej były przywoływane w recenzjach, w których podkreślano, że „przypatrywanie się częste arcydziełom sztuki, jakie w muzeach się

*postępowania i granice kompromisu politycznego Polaków w sytuacjach wyboru (1795–1815)*, Warszawa 2005, s. 622). Na temat obrazu zob.: A. RYSKIEWICZ, *Francusko-polskie związki*, s. 157–158 (jak w przyp. 43); A. LEWICKA-MORAWSKA, *Między klasycyzmem a romantyzmem*, s. 158 (jak w przyp. 16).

<sup>74</sup> „Gazeta Warszawska” z 5 V 1826, nr 71, s. 1082 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 165 [jak w przyp. 2]).

znajdują aniżeli rzadkim i krótko trwającym wystawom dzieł mniej więcej doskonałych artystów, amatorów i uczniów” ma znacznie większy wpływ na ukształtowanie się właściwego gustu w społeczeństwie<sup>75</sup>.

Innym narzędziem popularyzacji sztuki „pierwszej klasy” wśród warszawskich artystów było wyznaczanie konkretnych tematów przez Komisję Oświecenia. W 1823 r. zostały podane aż trzy: „Zaślubienie Jadwigi z Władysławem Jagiełłą”, „Perykles broniący Aspazji przed Areopagiem” oraz „Edyp i Antygona”, a więc po jednym z historii narodowej, klasycznej oraz mitologii<sup>76</sup>. Jedynie ten ostatni spotkał się z poważniejszym odzewem, a do naszych czasów pozostały po nim dwa płótna pędzla Antoniego Brodowskiego i Aleksandra Kokulara, oba zresztą ukazujące ten sam epizod: ślepego Edypa prowadzonego przez córkę [il. 4–5]<sup>77</sup>. Z czego wynikała popularność tego tematu w zestawieniu z innymi? Wydaje się, że na jego rzecz przemawiało większe doświadczenie lokalnych artystów w zakresie tematyki mitologicznej (które mogli zdobyć chociażby w trakcie studiów za granicą), jak również większa dostępność różnorodnych źródeł inspiracji. Odpowiednie merytoryczne przygotowanie, zakładające dobre rozeznanie w realiach odmalowywanej sceny, stanowiło wszakże kluczowy warunek pozytywnej oceny danego dzieła. Jak głosił Brodowski, skupiając się co prawda na tematach antycznych:

malarstwo więcej niż inne nadobne sztuki wymaga wiadomości posiłkowych, które uzupełniają artystowskie wychowanie. Ogólne wyobrażenie i perspektywy, wiadomości historyczne i mitologiczne, znajomość obyczajów, obrzędów, ubioru, uzbrojenia narodów starożytnych, niezbędne są dla artysty wyższego rzędu. Bez nich twory jego napełnione będą odrażającymi błędami, które jeśliby znalazły pobłażanie u artystów, nie ujdą surowej nagany uczonych. Szczególnie niech go w tym względzie nie łudzą niektóre przykłady dawnych malarzy; ileż nie zyskałyby twory Pawła Veronese, gdyby w nich można zatrzeć oburzające anachronizmy<sup>78</sup>.

Nie powinno więc dziwić, że stająca w szranki o najwyższe wystawowe laury elita warszawskiego środowiska artystycznego w osobach nauczycieli Brodowskiego, Blanka oraz Kokulara (ten ostatni nie wykładał na Uniwersytecie, ale w ściśle z nim powiązonym Liceum

Warszawskim) wolała zmierzyć się z zadaniem co prawda ambitnym, lecz oswojonym, niż narażać się na kompromitację w przypadku np. scen z historii narodowej, które wymagały poważnych i w gruncie rzeczy prekursorskich studiów chociażby w zakresie ikonografii<sup>79</sup>. Skoro wszystkie trzy tematy traktowano na równi, nie powinno dziwić, że wybrany został ten najłatwiejszy. Warto jednak wspomnieć, że Kokular wystawił w 1825 r. swoje (niezachowane) szkice zarówno do zaślubin Jadwigi z Jagiełłą, jak i do obrony Aspazji. Były to jednak tylko „pomysły do obrazów”, których malowania się nie podjął<sup>80</sup>.

Wystawowa publiczność zdawała się jednak czekać na obrazy o tematyce narodowej. Jeden z recenzentów chwalił płótna ze scenami z historii Edypa za ich „cechę wyobrażeń artystów, którzy kształcili swe talenta w kraju, gdzie wdzięczna natura wydała wielkie geniusze i uposażyła je w doskonałe wzory i mistrzów”, deklarował z pełnym przekonaniem, „że autorzy ich dostatecznie już są usposobieni do wzbogacenia wkrótce kraju naszego historycznymi obrazami. Wszakże nie zbywa w dziejach polskich na przedmiotach godnych podania do potomności, a imiona tych, którzy się tej zaszczytnej pracy poświęcają, równie z wdzięcznością będą z czasem wspominane jak teraz Smuglewicza, Bacciarellego, [Michała] Stachowicza<sup>81</sup>. Kiedy w 1825 r. młody January Suchodolski zaprezentował dwa płótna *Wzięcie sztandaru Mahometa pod Wiedniem* oraz *Śmierć Władysława pod Warną*, Henryk Zabięłło przyznał na łamach „Monitora Warszawskiego”, że „już sam wybór przedmiotu daje chlubne świadectwo o smaku artysty, otwiera piękne dla niego pole i zdolny jest natchnąć go szczęśliwym pomysłem<sup>82</sup>. Dosyć powiedzieć, że kiedy w 1821 r. Walenty (Józef) Śliwicki zaprezentował

<sup>79</sup> Por. A. LEWICKA-MORAWSKA, *Między klasycyzmem a romantyzmem*, s. 216 (jak w przyp. 16).

<sup>80</sup> *Dzieła sztuk pięknych wystawione na widok publiczny w salach Królewskiego Uniwersytetu w Warszawie dnia 8. Października 1825 roku*, Warszawa 1825, s. 5–6. Prace mierzące się ze wszystkimi trzema tematami przesłał również w tym roku Franciszek Pfanhauser, dawny student Oddziału Sztuk Pięknych, a wówczas stypendysta („pensjonarz”) rządowy w Rzymie – jego dwa olejne obrazy ukazujące Edypa i zaślubiny Jadwigi, jak również szkic do obrony Aspazji (ten ostatni poza katalogiem: *Warszawskie wystawy*, s. 146 [jak w przyp. 2] nie zwrócił jednak uwagi jurorów). Prace ukazujące zaślubiny Jadwigi zaprezentowali również: w 1825 r. były student Oddziału Aleksander Molinari (nie mylić z jego starszym imiennikiem, który był członkiem pierwszego jury konkursowego) oraz w 1828 r. Wincenty Kasprzycki – pierwszy wykonał szkic (który uzyskał pochwałę za poprawność i pewność rysunku), drugi namalował obraz olejny („kompilację ze szychów”); *Warszawskie wystawy*, s. 171, 178 (jak w przyp. 2). Wszystkie wymienione dzieła są zaginione, brak również jakichkolwiek przekazów ikonograficznych, które by ich dotyczyły.

<sup>81</sup> „Gazeta Warszawska” z 3 IX 1828, nr 237, s. 2466 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 192 [jak w przyp. 2]).

<sup>82</sup> „Monitor Warszawski” z 10 X 1825, nr 122, s. 281 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 164 [jak w przyp. 2]).

<sup>75</sup> „Pamiętnik Warszawski”, 6, 1823, s. 250 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 114 [jak w przyp. 2]).

<sup>76</sup> „Gazeta Warszawska” z 26 IV 1823, nr 66 (dodatek), s. 879 (zob. *Warszawskie wystawy*, s. 91 [jak w przyp. 2]).

<sup>77</sup> Oba w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie: MP 3221 (Kokular), MP 311 (Brodowski). Znamy też po części obraz pędzla Blanka, ukazujący Edypa w Kolonos, który co prawda zaginął, ale jego miniaturową reprodukcję uwzględnił Wincenty Kasprzycki na swoim *Widoku wystawy sztuk pięknych w Warszawie w 1828 r.* [il. 1]. O genezie samego tematu zob. J. MIZIOŁEK, *Uniwersytet Warszawski*, s. 129–132 (jak w przyp. 8).

<sup>78</sup> A. BRODOWSKI, *Co stanowi szkołę malarzką*, [w:] K. SROCYŃSKA, *Antoni Brodowski*, s. 76 (jak w przyp. 56).



6. Antoni Brodowski, *Gniew Saula na Dawida*, 1812–1819, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. wg cyfrowe.mnw.art.pl

zbiór litografii ukazujących „sławnych mężów”, znalazły się one w centrum uwagi zwiedzających: „oderwać się nie mogli od ulubionych twarzy powtarzając, że te portrety w ich oczach są najpiękniejsze. Taka to moc narodowości!”, jak pisał jeden z recenzentów<sup>83</sup>. Jednak motywowane patriotycznymi uniesieniami zachwyty nad tego typu twórczością nie miały nic wspólnego z akademickim paradygmatem i dobrze świadczyły o niskim (z akademickiego punktu widzenia) poziomie przygotowania warszawskiej publiczności (zestawianie Smuglewicza ze Stachowiczem wydaje się dość znamienne). Patrzyła ona w swojej masie na te przedstawienia nie jako na sztukę, lecz na wyabstrahowane z estetycznego dyskursu akty komemoracji, których treść rozpatrywano w oderwaniu od formy. Ich zadaniem było przede wszystkim przywoływanie skojarzeń z konkretnymi, dobrze znanymi postaciami i wydarzeniami, a akademicko rozumiane piękno nie odgrywało w tym kontekście poważniejszej roli.

Dlatego też raczej nie dziwi, że nawet bez odgórnego zachęty tematy zaczerpnięte z dziejów narodowych pojawiały się na wystawach. Nie znajdowały one jednak uznania wśród jurorów, którzy na próżno czekali na jakąkolwiek scenę historyczną (*sensu largo*) zasługującą na najwyższą konkursową nagrodę. Takową przyznano bowiem tylko raz

<sup>83</sup> „Kurier Warszawski” z 12 IX 1821, nr 218, s. [1] (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 56 [jak w przyp. 2]).

– Antoniemu Brodowskiemu za *Gniew Saula na Dawida* [il. 6] – i to na pierwszej wystawie w 1819 r.<sup>84</sup> Potem bliższym osiągnięciem tego lauru był jeszcze Aleksander Kukul, któremu w 1828 r. przyznano srebrny medal pierwszej wielkości za wspomnianą scenę z historii Edypa<sup>85</sup>. Warto w tym miejscu wspomnieć, że przywołane powyżej sceny z historii wojen polsko-tureckich pędzla Suchodolskiego zostały co prawda nagrodzone, ale nie w kategorii pierwszej klasy (czyli „medalem pierwszej wielkości”), tylko drugiej. W opinii jurorów reprezentowały one bowiem typ „sceny w pożyciu ludzkim [...] gdzie figury główną mają rolę bez dopełnienia warunków akademickich”<sup>86</sup>. Twórczość Suchodolskiego wpasowywała się w akademicką wizję sztuk pięknych, choć nie zajmowała w jej ramach najwyższej pozycji, o którą, jak się zdaje, ten artysta nie dbał, zadowolając się swoim skromnym wykształceniem artystycznym (i zarazem dużym zmysłem kompozycyjnym)<sup>87</sup>.

<sup>84</sup> *Warszawskie wystawy*, s. 373 (jak w przyp. 2). Równocześnie deputacja doceniła trzy portrety pędzla Brodowskiego. „Gazeta Warszawska” z 6 XI 1819, nr 89 (dodatek), s. 2129 (zob. *Wystawy warszawskie*, s. 41 [jak w przyp. 2]).

<sup>85</sup> *Warszawskie wystawy*, s. 377 (jak w przyp. 2).

<sup>86</sup> „Gazeta Warszawska” z 5 V 1826, nr 71, s. 1082–1083 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 167 [jak w przyp. 2]).

<sup>87</sup> Antoni Brodowski, podziwiając jego ewidentne zdolności w zakresie tworzenia wielofigurality, skomplikowanych układów na płótnie,

Co jednak ciekawe, wspomniane płótna dostąpiły kilka lat po werdykcie jury szczególnego rodzaju wyróżnienia, jakim było pozyskanie ich przez samego cesarza rosyjskiego i zarazem króla polskiego Mikołaja I do swoich zbiorów w Petersburgu<sup>88</sup>. Można być raczej pewnym, że władze edukacyjne – które wcześniej zatwierdziły werdykt – miały na to wpływ (powinny były je zarekomendować), choć w tym przypadku nie chodziło o formę, ale o sam temat. Zakup nastąpił przy okazji koronacji Mikołaja na króla polskiego w 1829 r., a więc w czasie, kiedy trwała wojna rosyjsko-turecka. Odwoływanie się do tradycji polskich zmagania z Imperium Osmańskim było wówczas bardzo na rękę władzom Królestwa, mogącym w ten sposób wzmocnić poważnie w ostatnim czasie nadszarpnięty autorytet młodego cesarza wśród Polaków (po procesie członków Towarzystwa Patriotycznego). Mikołaj kreował się wówczas na ideowego następcę Władysława III Warneńczyka i Jana III Sobieskiego, dbając o ich pamięć w Warszawie – ufundował kaplicę dla serca zwycięzcy spod Wiednia w kościele Kapucynów, jak i wysłał do nadwiślańskiej stolicy armaty spod Warny, tuż po zdobyciu tej starodawnej twierdzy przez armię rosyjską<sup>89</sup>. Sam Suchodolski, który namalował te obrazy kilka lat przed wybuchem wojny rosyjsko-tureckiej, a nawet jeszcze zanim Mikołaj wstąpił na tron, zainteresował się tym tematem zapewne pod wpływem ciągnącego się od początku lat 20. XIX w. i głośnego w całej Europie (w tym również na ziemiach polskich, nie tylko w Królestwie) powstania Greków przeciwko Turkom<sup>90</sup>.

Pośród tematów mniej cenionych przez artystycznych decydentów, warto na koniec poświęcić więcej uwagi malarstwu kwiatów, które cieszyło się dużą popularnością na warszawskich wystawach, będąc ulubionym przedmiotem zainteresowania amateerek. Wśród nich rej wodziła Henryka z Minterów Beyerowa, znana po prostu jako Henryka Beyer, która począwszy od drugiej wystawy za każdym razem zdobywała jakieś wyróżnienie, a w latach 1823 i 1825 nawet złoty medal w najniższej, czyli trzeciej klasie, stosownej do tematu [il. 7]<sup>91</sup>. Ponadto swoje prace



7. Henryka Beyer, *Kompozycja kwiatowa*, 1823, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. wg cyfrowe.mnw.art.pl

prezentowały również jej uczennice. Beyerowa za młodu ćwiczyła się w zakresie tematyki kwiatowej w berlińskiej pracowni Gottfrieda Wilhelma Völckera, znanego pruskiego malarza kwiatów, zawodowo trudniącego się dekoracją porcelany<sup>92</sup>. Była ona również związana towarzysko z Antonim Brodowskim, który udzielał jej prywatnych rad w zakresie malarstwa<sup>93</sup>. Zważywszy na ówczesne stosunki społeczne i relacje genderowe, entuzjazm ze strony znawców dla twórczości Beyerowej nie powinien dziwić. Jak pisał Ignacy Kochanowski: „o, gdyby zamiłowanie pięknych kunsztów mogło się jak najwięcej upowszechnić, szczególnie między płcią piękną w stolicy, ileż by dla nich przyjemnych nie wyniknęło skutków. Malowanie równie jak muzyka, łagodzi umysł, kształci wyobrażenia, a nadto daje jeszcze i wiadomości, które w towarzystwie przyjemne sprawują chwile<sup>94</sup>. Kobiety były więc jak najbardziej zachęcane do twórczości artystycznej i jej publicznej prezentacji, gdyż miało to je lepiej przystosowywać do demokratyzującego się życia społecznego, w którym ton wciąż nadawali rzecz jasna mężczyźni, jako jedyni cieszący się rozszerzeniem praw obywatelskich (oni też

miał raz powiedzieć: „my wszyscy malarze w Warszawie nie warciliśmy [sic!] rzemyska Suchodolskiego. Ale P[an] Suchodolski nie umie rysować; gdybym ja, przy moich wiadomościach i nauce malarstwa, posiadał dar grupowania, inwencji i kompozycji Suchodolskiego, stanowiąłbym moją osobną szkołę w Europie”. M. GR[ABOWSKI], *Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne*, Warszawa 1849, s. 187.

<sup>88</sup> A. LEWICKA-MORAWSKA, *Między klasycyzmem a romantyzmem*, s. 137 (jak w przyp. 16). Nie wiadomo, czy te płótna zachowały się.

<sup>89</sup> Na ten temat zob. M. GETKA-KENIG, *Kaplica Sobieskiego w kościele Kapucynów w Warszawie. Sztuka i mediacja znaczeń w służbie propagandy rządowej Królestwa Polskiego lat 1815–1830*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, 15, 2017, s. 77–94.

<sup>90</sup> Zob. A. BOJARSKI, *Powstanie Greków w latach 1821–1829 w prasie Królestwa Polskiego i Galicji*, „Niepodległość i Pamięć”, 19, 2012, nr 1–4 (37–40), s. 5–24.

<sup>91</sup> „Gazeta Warszawska” z 6 XII 1823, nr 194, s. 2644 oraz z 5 V 1826, nr 71, s. 1084 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 130, 169 [jak w przyp. 2]).

<sup>92</sup> Na temat Völckera zob. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, red. H. Vollmer, t. 34, Leipzig 1940, s. 467–468.

<sup>93</sup> J. WIERCIŃSKA, *Beyer Henryka (Henrietta-Maria-Zofia) z Minterów*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 1, Wrocław 1971, s. 145.

<sup>94</sup> „Orzeł Biały”, 2, 1819, s. 37 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 23 [jak w przyp. 2]).

byli krytykami i sędziami kobiecej twórczości). Wprost deklarowano, że ich dzieła walnie przyczyniają się do narodowego postępu – tak jak dawne „damy polskie były wzorem przywiązania do ojczyzny i uczuć szlachetnych”, tak teraźniejsze „Polki wskazały nam [tj. mężczyznom] drogę, na której byśmy mogli się stać tyle świetnymi, ile jesteśmy sławnymi”<sup>95</sup> (autor nie miał rzecz jasna na myśli sławy na polu sztuki, lecz sławę narodu, którą osiągnięto dawniej na innych polach). Kobiety były bardzo ważne dla życia publicznego, ale jako matki, żony, siostry, a nie jego podmioty. Nobilitowano więc ich zaangażowanie w rozwój rodzimej kultury, wręcz porównywano do sławnej na całą Europę akademickiej (historycznej) malarki Angeliki Kauffman<sup>96</sup>, lecz równocześnie poprzez nagrody wskazywano drogę, którą powinny one podążać w świecie sztuki – drogę ideologicznej niewinności i neutralności, tłumiąc potencjalną ambicję rzeczywistego podążenia śladami tak wyjątkowej postaci w ówczesnym europejskim życiu artystycznym, jaką była Kauffman. Były to zresztą wszystkie panie i panny z domów dobrze sytuowanych, z reguły ziemiańskich, choć znajdowały się wśród nich i zamożne mieszczyki, z samą Beyerową na czele. Ich przeznaczeniem była najmniej wymagająca warsztatowo twórczość, choć zarazem oczywiście spełniająca – w ramach swojej niskiej klasy – akademickie wymogi jakości. Beyerowa miała zresztą ewidentnie większe ambicje, które realizowała jednak w obrębie swojej powszechnie uznawanej specjalizacji, czego przykładem była (niezachowana)

<sup>95</sup> „Gazeta Warszawska” z 10 IX 1821, nr 145, s. 2102 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 55 [jak w przyp. 2]).

<sup>96</sup> „Orzeł Biały”, 1, 1819, nr 13, s. 282 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 22 [jak w przyp. 2]).

kompozycja kwiatowa z popiersiem Aleksandra I. Wystawiona w 1825 r., stała się przedmiotem szczególnej pochwały ze strony deputacji i była tym płótnem tej malarzki, które zostało wytypowane do zakupu przez Komisję Oświecenia i tym samym skierowane do zasilenia galerii narodowej<sup>97</sup>. Był to oczywiście temat ideologiczny, lecz także zgodny z rządową linią propagandową – oddawanie hołdu „wskrzescielowi” miało być wszakże udziałem zarówno mężczyzn, jak i kobiet.

Podsumowując, zaproponowana w tym artykule rewizja tematu wystaw warszawskich z okresu konstytucyjnego Królestwa Polskiego pozwala docenić ich ideologiczną rolę i pogłębić nasze dotychczasowe rozumienie ich związku z sytuacją społeczno-polityczną, której były produktem. W interpretacji autora upowszechnienie sztuki w tym miejscu i czasie nie było ani aktem neutralnej popularyzacji, ani wyrazem bezwarunkowej pogoni za postępem, ale pozostawało narzędziem elitarnego kontroli nad demokratyzującym się społeczeństwem. Sztuka nie była upowszechniania dlatego, że tego domagały się warstwy niższe (czy ściślej, średnie, a właściwie szeroko rozumiane mieszczaństwo), ale dlatego, że miała w tym interes elita Królestwa Polskiego, która sprawowała w nim władzę. Odpowiednio oceniona i nagrodzona sztuka (zgodnie z akademickim standardem hierarchii tematów) miała formować gust w społeczeństwie, stanowiący istotny czynnik jego postawy moralnej. W kręgu zainteresowania organizatorów byli zresztą nie tylko cieszący się prawami obywatelskimi mężczyźni, ale i kobiety jako ich towarzyszy w życiu publicznym.

<sup>97</sup> „Gazeta Warszawska” z 5 V 1826, nr 71, s. 1084 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 169 [jak w przyp. 2]).

## SUMMARY

Mikołaj Getka-Kenig  
 (The Jagiellonian University, Art History Institute)  
 ART EXHIBITIONS IN WARSAW  
 AS AN INSTRUMENT OF THE ARTISTIC POLICY  
 PURSUED BY THE AUTHORITIES  
 OF THE POLISH KINGDOM FROM 1815 TO 1830

The Constitutional period of the Kingdom of Poland (popularly known as the Congress Kingdom), stretching between the Congress of Vienna and the November Rising, takes a prominent place in the history of Polish art. It was precisely at that time that modern forms of Polish artistic life flowered to an unprecedented degree, enabling access to the fine arts to broad masses of the population and making the fine arts an integral element of both the public and private spheres, which underwent a process of democratisation in the period. An undertaking of particular importance in this regard was the institution of periodic public exhibitions held in Warsaw, which on the one hand enabled the non-artists to become familiar with the results of academic education (incidentally, the exhibitions were affiliated with the University of Warsaw), among others, and on the other hand, was a factor that stimulated the development of art criticism in the press. The inaugural exhibition, staged in 1819, was at the same time the first such event in the history of art on the area of the former Polish-Lithuanian Commonwealth.

The existing literature dealing with the Warsaw exhibitions boils down actually to just one monograph, being the monumental edition of historical sources entitled: *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819–1845* [The Warsaw fine arts exhibitions in the years 1819–1845] (that is, including also a few showings held in the post-November-rising period which, however, are another matter), published under the editorship of Stefan Kozakiewicz, who was also the author of an extensive introduction to the work. The book came out in 1952, as the first volume in the State Institute of Art series of *Źródła do dziejów sztuki polskiej* [Materials to the history of Polish art], which initially followed a clearly Marxist line of evaluating historical phenomena. The origins of the series stemmed from a belief that there was a need to 'make an ingenious reference to socially progressive, revolutionary periods from the past', which would encourage better 'research and development of Polish socialist realist art'. Hence the interest in phenomena that were related to social democratisation (that is, in Marxist terms, the 'progress' and 'revolutionism', which in the sphere of art were supposed to be manifested under the guise of the development of realist forms). From this point of view, as Andrzej Ryszkiewicz had written in his review of the book, it would be hard to find a better topic than, precisely, the Warsaw exhibitions of that period: after all, they were 'one of these new superstructure institutions established by the capitalist system of the Congress Kingdom

that was being formed, developed and modernised in this period'.

While analysing the origins of the idea of exhibitions in that particular place and time, Kozakiewicz also pointed up to the economic and social motivations associated with the increasing development of the capitalist order. While emphasising the affinity of art exhibitions with the industrial ones, which were instituted by the same act (and were to take place simultaneously), the scholar wrote that 'the new economic and social circumstances had played, by their very nature, an important role also in the emergence of art exhibitions as an institution that enabled an economic exchange of the works of art'. 'The propagation of aesthetic values' was, in his understanding, a natural outcome of the democratisation of Polish post-feudal society, typical of capitalism, as a result of which 'culture ceases to be the privilege of the rich and the property of the court: it encompasses broader strata of urban intelligentsia stemming from the bourgeoisie and nobility'.

The present author does not question Kozakiewicz's key thesis about the close relationship between the Warsaw exhibitions and the social democratisation, as he considers it not only convincing but deserving to be further developed as well. Regardless of the fact that the Marxist way of interpreting the past was forced upon Polish art history of the mid-twentieth century by political factors (and, unlike for example in France, Great Britain or the United States, it was not on a par with other methodological proposals in the scholarly discourse), there is no denying that it is precisely to Marxism that we owe a number of pioneering treatments that analyse art as a social phenomenon. The critical heir to this specific way of thinking about art is the currently flourishing cultural approach which stimulates a more profound and nuanced analysis of the relationships between artistic culture and the socio-economical circumstances in which it was developed. The socio-political status of artistic phenomena and their relationship to contemporary ideologies or hierarchies stands at the centre of interest of cultural art historians. It is not the mere problem of the influence of social processes on the development of art (that is, the issue that Marxists were concerned with) that constitutes the main object of their research, because their interests focus primarily on the analysis of the role played by art in these processes. While sharing this approach towards analysing art, the present author intends to reconsider the problem of the function of exhibitions as acts of promotion and to demonstrate that the available documentary material (the same that was at Kozakiewicz's disposal) substantiates different proposals to be put forward and consequently allows to consider the exhibitions differently – not merely as artistic or economic phenomena, but also as purely political ones. It must be remembered that exhibitions were the government's initiative and were organised under the auspices of the authorities of the Kingdom of Poland. The politicians who stood at the helm of the 'resurrected' Polish state then and who initiated the exhibitions, are shown

in Kozakiewicz's narration as enlightened and far-sighted gentlemen whose actions were in keeping with the progressive spirit of the time and closely related to the advances in the economic situation (implicitly, in this way accelerating the dialectic development of Polish culture, from feudalism to capitalism and then to socialism). The present article, however, shows that the problem of the motivations of the government of the Polish Kingdom behind its initiative and the issue of patronage of the Warsaw exhibitions may be problematised still further, if we ask not about the aim of the exhibitions (a question already answered by Kozakiewicz), but about the aim of promoting art in that particular place and time (and who benefited from that), and furthermore, about the purpose of promoting art using such an idiosyncratic tool as exhibitions (assuming that the authorities were not allowed to foster or, for that matter, initiate such activities on a honorary basis, but, above all, had to take into account the well-being of the 'resurrected' state and the welfare of the society seen from this point of view). By setting the organisation of the exhibitions (e.g. the composition of the juries and their decisions) and the contemporary critical discourse dealing with them (legal acts and critical reviews) in their specific political and socio-cultural context, the present author was able to put forward a claim that the democratisation of the access to art by means of public exhibitions was in the service of the conservative agenda of the government's spearheads of a progress of civilisation, and was intended to keep the democratic changes under control. The academic ideal of art, whose promotion was the aim of the exhibitions, may be interpreted as a *sui generis* instrument of symbolic control over the society which, as a result of unavoidable reforms (introduced for political reasons) acquired more freedom in the public sphere. The exhibitions can be seen as a sign of an increase in the self-appreciation of the then nascent public opinion but also as an instrument of constraining it within the limits of the, after all still conservative, social order.



ANNA BEDNAREK  
Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

## HISTORIA JEDNEGO ALBUMU. POMNIKI KRAKOWA. SZTUKA I STAROŻYTNOŚĆ = MONUMENTA ANTIQUAE ARTIS CRACOVIENSIA KAROLA BEYERA I MELECJUSZA DUTKIEWICZA\*

Na ziemiach polskich jako pierwszy światłodruki zaczął wykonywać warszawski zakład Karola Beyera i Melecjusza Dutkiewicza<sup>1</sup> [il. 1], zaś jedną z pierwszych w ten sposób zilustrowanych publikacji był wydany w 1872 r. pierwszy (i zarazem jedyny) zeszyt *Pomników Krakowa. Sztuka i starożytność = Monumenta antiquae artis Cracoviensia*<sup>2</sup>. Na uwagę zasługuje on nie tylko z powodu nowatorskiej techniki wykonania, ale również ze względu na fakt, iż zamówiło i wydało go Towarzystwo Naukowe Krakowskie (dalej: TNK), którego zamiarem było stworzenie obszernego zbioru fotograficznych widoków zabytków Krakowa. Co więcej, *Pomniki Krakowa* powstały w zakładzie jednego z najważniejszych, jeśli nie najważniejszego, polskiego fotografa XIX w. – Karola Beyera, przy współudziale

Melecjusza Dutkiewicza, którego osiągnięcia na polu fotografii są równie imponujące<sup>3</sup>. Choć na tle innych polskich fotografów działających w XIX w. poszukiwania Beyera w zakresie drukowania fotografii były pionierskie i szczególnie intensywne, zagadnienie to jest w literaturze omawiane pobieżnie, a późna działalność fotografa, skoncentrowana nie tyle na samej fotografii, ile właśnie na technikach fotomechanicznych, jest słabo opracowana<sup>4</sup>. Tym samym wydawnictwom takim jak *Pomniki Krakowa* badacze poświęcili dotąd niewiele uwagi<sup>5</sup>.

\* Artykuł powstał w trakcie prac nad projektem badawczym „Fotografie dzieł sztuki polskiej w zbiorach Fototeki Instytutu Historii Sztuki UJ. Opracowanie naukowe, digitalizacja i wydanie katalogu”, finansowanym przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (nr rej. 11H 13 0015 82).

<sup>1</sup> Jest to w literaturze przyjmowane powszechnie, choć nie jest wykluczone, że pierwszy był zakład Teodora Szajnoka we Lwowie. Światłodrukarnia Beyera i Dutkiewicza zaczęła funkcjonować na początku 1870 r., natomiast otwarcie zakładu Szajnoka zapowiadano już w październiku 1869 r. („Gazeta Narodowa”, 1869, nr 285, s. 3; „Kurier Warszawski”, 1869, nr 264, s. 5; *Korrespondencya Tygodnika Ilustrowanego*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1869, nr 100, s. 270), ale nie wiadomo, kiedy nastąpiło ono dokładnie – jednak nie później niż w październiku 1870 r. (Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie, dalej: ANPP, sygn. TNK 121, k. 88).

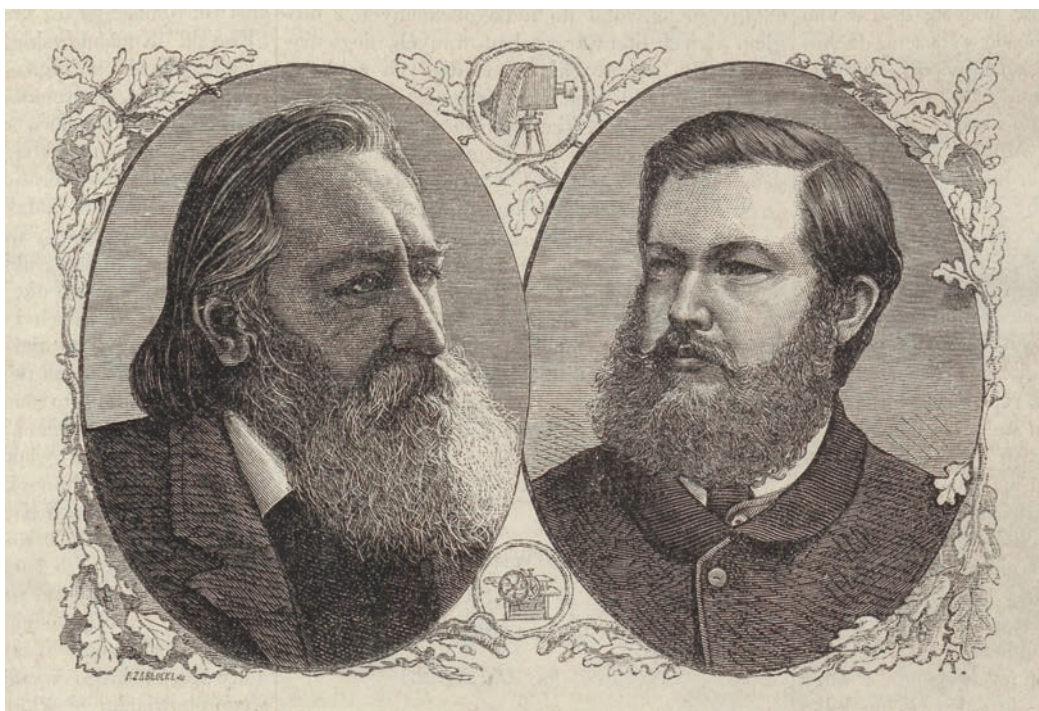
<sup>2</sup> *Pomniki Krakowa. Sztuka i starożytność = Monumenta antiquae artis Cracoviensia*, fotodruki K. Beyera i M. Dutkiewicza, z. 1, [Kraków] 1872.

<sup>3</sup> Mimo to działalność Dutkiewicza nie doczekała się dotąd rzetelnego opracowania. Jego biografowie, w tym Grażyna Plutecka-Garztecka (*Meletius Dutkiewicz (1836–1897), Polish Photographer*, „History of Photography”, 2, 1978, nr 4, s. 283–290), w większości powielają informacje Aleksandra Karolego (*Wspomnienie o ś. p. Meletiuszu Dutkiewiczu*, „Światło”, 1899, nr 10, s. 448–452).

<sup>4</sup> Najbardziej szczegółowo działalność Beyera (ale tylko do 1863 r.) omówiła Wanda Mossakowska (*Początki fotografii w Warszawie (1839–1863)*, t. 1, Warszawa 1994, s. 48–63, 68–123).

<sup>5</sup> Po kilka zdań albumowi poświęcili: J. BANACH, *Ikonoграфия Wawelu*, t. 1, Kraków 1977, s. 36; D. JACKIEWICZ, *U źródeł fotografii jako narzędzia nowoczesnej humanistyki. Praktyka Karola Beyera*, [w:] *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, red. M. Ziętkiewicz, M. Biernacka, Warszawa [2016] (= Źródła do historii fotografii polskiej XIX wieku, 1), s. 55; E. TRILLER, *Karol Beyer (1818–1877) działacz i naukowiec*, [w:] *Karol Beyer 1818–1877. Pionier fotografii polskiej. Muzeum Sztuki w Łodzi, październik–listopad 1984*, katalog wystawy, red. U. Czartoryska, Łódź 1984, s. 27. Wzmianki o nim zob.: D. JACKIEWICZ, *Karol Beyer 1818–1877*, Warszawa 2012 (= *Fotografowie Warszawy*), s. 32–33; G. PLUTECKA, J. GARZTECKI, *Fotografowie nietypowi*, Kraków 1987, s. 136; E. TRILLER, *Karol Beyer – pierwszy światłodrukarz w Polsce*, „Roczniki Biblioteczne”, 14, 1970, s. 696.





1. F. Zabłocki, A.P., *Karol Beyer i Melecjusz Dutkiewicz*, drzeworyt, publ. w: „Wieniec”, 1872, nr 3, s. 20. Biblioteka Uniwersytetu Gdańskiego

Jakkolwiek dziś powielanie fotografii za pomocą druku jest powszechne i oczywiste, nie od samego początku wytworzony za jej pomocą obraz potrafiło przenieść na matrycę drukarską. Co więcej, choć multiplikacja wydaje się być nieodłączną – wręcz immanentną – cechą fotografii, dziewiętnastowieczne techniki negatywowo-pozytywowe tylko teoretycznie pozwalały na otrzymywanie z jednego negatywu nieskończonej liczby pozytywów. W praktyce masowe powielanie i rozpowszechnianie zdjęć napotykało ograniczenia, gdyż wykonanie dużej liczby odbitek na papierze światłoczułym było kosztowne i czasochłonne, a one same były nietrwałe. Naukowcy i fotografowie nie ustawiali więc w wysiłkach, by opracować sposób na reprodukcję fotografii z płyt graficznych za pomocą farb drukarskich, dzięki czemu można by je szybko i tanio publikować w wysokonakładowych książkach, gazetach, albumach itp. Eksperymentowano z różnymi rozwiązaniami, które często bazowały na tradycyjnych technikach, np. litografii czy miedziorycie, co doprowadziło do opracowania metod takich jak heliograviura (fotograviura), fotolitografia, fotogalwanografia, fotoksylografia, woodburytypia, światłodruk i wiele innych. Miały one jednak swoje ograniczenia, stąd też mimo ich wynalezienia, wiele publikacji nadal ilustrowano wklejonymi do nich oryginalnymi odbitkami fotograficznymi (co ograniczało ich nakład i podwyższało cenę) bądź też poprzez przerysowanie fotografii, a następnie powielenie rysunku za pomocą jednej z technik graficznych, głównie drzeworytu (było to popularne zwłaszcza w pismach ilustrowanych)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> S. AUBENAS, *The Photograph in Print. Multiplication and Stability of the Image*, [w:] *A New History of Photography*, red. M. Frizot,

Zwiastunów szczególnego zainteresowania Karola Beyera technikami fotomechanicznymi można dopatrywać się bardzo wcześnie, jeszcze zanim zaczął on prowadzić własną działalność fotograficzną. Już wtedy, niedługo po ogłoszeniu wynalazku dagerotypii, zastanawiał się nad problemem powielania fotografii wykonanych w tej technice<sup>7</sup>, w kolejnych latach kontynuując te zainteresowania<sup>8</sup>. Jedną z głównych motywacji, skłaniających go do poszukiwań w tym zakresie, mogła być chęć wykorzystania fotografii w celach naukowych, co jednak w jego ocenie napotykało opór<sup>9</sup>, który wynikał między innymi ze wspomnianych wyżej ograniczeń technicznych, powodujących, że ilustrowane fotografiami publikacje (np. wydane przez Beyera w latach 1856 i 1859 albumy z wystaw starożytności) sprzedawały się w niewielkiej liczbie

Köln 1998, s. 226–231; M.M. GRĄBCZEWSKA, *Niebezpieczne związki dagerotypii z grafiką. Problemy badawcze z pogranicza dziedzin*, [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. J. Talbierska, Warszawa 2014, s. 243–252; L. NADÉAU, *Photomechanical: Minor Processes*, [w:] *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, red. J. Hannavy, t. 2, New York 2008, s. 1118–1119; E. NOWAK-MITURA, *Początki fotografii w prasie polskiej. „Tygodnik Ilustrowany” 1859–1900*, Warszawa 2015 (= *Źródła do historii fotografii polskiej XIX wieku*, 2), s. 16–62.

<sup>7</sup> K. BEYER, *Główne zastosowanie elektryczności. Galwanoplastyka*, [w:] J. ŻOCHOWSKI, *Fizyka*, t. 2, Warszawa 1842, s. 303.

<sup>8</sup> K. B[EYER?], *Postępy fotografii*, „Gazeta Warszawska”, 1853, nr 116, s. 1; D. JACKIEWICZ, *Karol Beyer*, s. 32 (jak w przyp. 5).

<sup>9</sup> Biblioteka Czartoryskich (dalej: BCz), sygn. MN 951a, s. 13. Na temat wykorzystania przez Beyera fotografii do celów naukowych zob. D. JACKIEWICZ, *U źródeł fotografii*, s. 35–58 (jak w przyp. 5).

egzemplarzy<sup>10</sup>. Zapewne drugą przyczyną jego zainteresowania tym tematem była powszechna bolączka ówczesnych fotografów, czyli nietrwałość (niestabilność chemiczna i podatność na zniszczenia) papierowych odbitek, która wzbudzała w nim silne emocje<sup>11</sup>. Zainteresowaniem teoretycznym Beyera z czasem zaczęły towarzyszyć próby praktycznego zastosowania nowych technik. Najpóźniej pod koniec 1859 r. zajmował się już zarówno fotoksylografią (ksylofotografią), jak i fotolitografią<sup>12</sup>, stosując te techniki jako jeden z pierwszych (lub pierwszy) na ziemiach polskich<sup>13</sup>. Nad fotoksylografią – która pozwalała na reprodukcję fotografii w formie drzeworytu – pracował chyba samodzielnie, wprowadzając nawet własne ulepszenia<sup>14</sup>. Nie wydaje się jednak, by udało mu się ją zastosować na szerszą skalę, a znany jest zaledwie jeden wykonany przez niego w ten sposób drzeworyt<sup>15</sup>. Więcej natomiast wiadomo o uprawianej przez niego fotolitografii – technice, która nadawała się zwłaszcza do reprodukcji obrazów złożonych z linii, a pozbawionych półtonów, takich jak rękopisy lub mapy. W fotolitografii kamień litograficzny pokrywano światłoczułym dwuchromianem potasu i – w zależności od wariantu – albuminą, gumą arabską lub żelatyną, a następnie naświetlano za pomocą negatywu. Odbitki wykonywano z matrycy tak samo, jak w przypadku litografii<sup>16</sup>. Na początku 1863 r. Beyer nadal

pracował nad tą techniką, bo – jak pisał – wykonywane przez niego odbitki ciągle nie były doskonałe<sup>17</sup>. Zarówno on sam, jak i prasa, widzieli możliwości zastosowania tej techniki w celach naukowych<sup>18</sup>, jednak prace zostały przerwane w listopadzie 1863 r., gdy Beyer został zesłany na Syberię<sup>19</sup>. W tym czasie w jego ślady poszedł także inny warszawski fotograf i litograf, Maksymilian Fajans, który mimo osiągnięcia pozytywnych rezultatów<sup>20</sup>, najprawdopodobniej nie zrealizował żadnych poważniejszych zleceń i fotolitografię dość szybko porzucił.

Wkrótce po powrocie do Warszawy<sup>21</sup>, w maju 1865 r. Beyer nakłonił fotografa Melecjusza Dutkiewicza do opuszczenia renomowanego zakładu Ludwiga Angerera w Wiedniu i zatrudnił go w swoim atelier w charakterze głównego asystenta i kierownika części technicznej<sup>22</sup>. W ten sposób zawodowe drogi Beyera i Dutkiewicza skrzyżowały się po raz kolejny i znów to pierwszy z nich był kierownikiem przedsięwzięcia, a drugi – jego współpracownikiem. W 1858 r. Dutkiewicz pomagał Bayerowi przy zdjęciach do albumu z wystawy starożytności w Krakowie, a także wykonał część fotografii do wydanego w 1859 r. albumu widoków Krakowa<sup>23</sup>, potem jednak wyjechał do Wiednia. Nie wiadomo, czy Beyer sprowadził Dutkiewicza dlatego, że potrzebował wysoko wykwalifikowanego i doświadczonego fotografa, któremu mógłby powierzyć część obowiązków w zakładzie, czy też już wówczas myślał o rozwinieciu działalności związanej z drukiem fotograficznym i w Dutkiewiczu upatrywał swojego przyszłego współpracownika w tym zakresie. Zainteresowanie Beyera technikami fotomechanicznymi niewątpliwie musiało w tym czasie narastać, aż w polowie 1867 r. zamknął (choć chyba tylko tymczasowo)

<sup>10</sup> K. BEYER, *Album wystawy starożytności i przedmiotów sztuki [...]*, Warszawa 1856 (także w wersji francuskojęzycznej pod tytułem: *Album de l'exposition des objets d'art et d'antiquité*); idem, *Album fotograficzne wystawy starożytności i Zabytków sztuki urządzonej przez c.k. Towarzystwo Naukowe w Krakowie 1858 i 1859 r.*, Warszawa 1859. O trudnościach ze sprzedażą zob. Biblioteka Kórnicka (dalej: BK), sygn. 7442, k. 6, 8; Biblioteka Jagiellońska (dalej: BJ), sygn. 5099, t. 1, k. 361.

<sup>11</sup> I. POLKOWSKI, *Wspomnienie o Karolu Beyerze*, „Czas”, 1877, nr 266, s. 1. Por. A. KAROLI, *Wspomnienie o ś. p. Karolu Beyerze*, „Światło”, 1899, nr 7, s. 300–301; idem, *Karol Beyer*, „Fotograf Warszawski”, 1912, nr 7, s. 100.

<sup>12</sup> *Fotografia*, [w:] *Józefa Ungra kalendarz warszawski popularno-naukowy na rok przestępny 1860*, Warszawa [1859], s. 102, przyp. 3. Zob. W. MOSSAKOWSKA, *Początki fotografii*, s. 74 (jak w przyp. 4). Por. „Gazeta Warszawska”, 1860, nr 342, s. 5.

<sup>13</sup> Opis fotolitografii zawiera artykuł Konrada Brandla i Jana Banzamera (*Popularny wykład fotografii z dodaniem zastosowania jej do rytownictwa*, „Przyroda i Przemysł”, 1857, nr 24, s. 189–190), jednak nie wiadomo, czy oparty jest on tylko na innych opisach, czy również na ich własnych doświadczeniach.

<sup>14</sup> *Fotografia*, s. 102, przyp. 3 (jak w przyp. 12); „Gazeta Warszawska”, 1859, nr 230, s. 2. Zob. E. NOWAK-MITURA, *Początki fotografii*, s. 36–38 (jak w przyp. 6).

<sup>15</sup> Zamieścił go „Tygodnik Ilustrowany” (1860, nr 20, s. 164). Fotografie tego typu Beyer oferował jeszcze pod koniec 1865 r. (W. MOSSAKOWSKA, *Początki fotografii*, s. 101, przyp. 338 [jak w przyp. 4]); w tym samym roku wykonywał je również zakład Brandla („Kurier Warszawski”, 1865, nr 229, s. 1203).

<sup>16</sup> J.M. EDER, *History of Photography*, New York 1945, s. 608–611; A. GRIFFITHS, *Prints and Printmaking. An Introduction to the*

*History and Techniques*, Berkeley–Los Angeles 1996, s. 125; L. VIDAL, *Traité pratique de la photolithographie*, Paris 1893, s. 113–115.

<sup>17</sup> Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka Narodowej Akademii Nauk Ukrainy (dalej: LNBAN), f. 54 – dział I, op. 46, k. 34–35. Do listu tego dołączył odbitkę fotolitograficzną z Kodeksu Baltazara Behema (ibidem, k. 36); jej drugi egzemplarz znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie (dalej: MNW), nr inw. DI 29750.

<sup>18</sup> LNBAN, f. 54 – dział I, op. 46, k. 35; A. WIŚLICKI, *Fotografia w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1863, nr 209, s. 378–379; A. WIŚLICKI, *Cynkografia i Fotolitografia*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1864, nr 248, s. 240; „Gazeta Warszawska”, 1863, nr 109, s. 1.

<sup>19</sup> E. TRILLER, *Udział Karola Beyera w manifestacjach narodowych i powstaniu styczniowym*, „Ze Skarbcza Kultury”, 1988, z. 46, s. 131–132.

<sup>20</sup> A. WIŚLICKI, *Cynkografia i Fotolitografia*, s. 239–240 (jak w przyp. 18); „Gazeta Warszawska”, 1864, nr 141, s. 1.

<sup>21</sup> E. TRILLER, *Udział Karola Beyera*, s. 135 (jak w przyp. 19).

<sup>22</sup> „Kurier Warszawski”, 1865, nr 127, s. 600; A. KAROLI, *Wspomnienie o ś. p. Melecjuszu Dutkiewiczu*, s. 449 (jak w przyp. 3). W maju 1866 r. Dutkiewicz założył wraz z Ferdynandem Klochem de Kernitzem własny zakład („Kurier Warszawski”, 1866, nr 84, s. 455; nr 106, s. 587), równoległe kontynuując współpracę z Bayerem.

<sup>23</sup> „Gazeta Warszawska”, 1859, nr 268, s. 4.

swój zakład, dzięki czemu miał mieć „więcej swobody do rozwinięcia innych zupełnie u nas zaniebanych gałęzi fotografii”<sup>24</sup>. Tę enigmatyczną informację wyjaśniają słowa samego Beyera, skierowane do Augusta Bielowskiego: „Bo ja zamknąłem tylko fotografią [!] publiczną ale być bardzo może iż urzędzę fotografię nakładową, jak Bóg da zdrowie i trochę szczęścia”<sup>25</sup>, jasno wskazujące na zamiar skoncentrowania się przez niego już nie tyle na samej fotografii, ile właśnie na druku fotograficznym. Faktycznie, już na początku 1868 r. jedna z gazet informowała o jego próbach związanych z heliografią<sup>26</sup>, stosował też w tym czasie jeszcze inne techniki (lub techniki) określane jako cynkotypia i cynkoryt<sup>27</sup> (charakterystyczna dla tego czasu niekonsekwentna i nieprecyzyjna terminologii utrudnia ich jednoznaczny identyfikację<sup>28</sup>).

I wreszcie z kwietnia 1869 r. pochodzi pierwsza informacja o wykorzystaniu przez Beyera światłodruku<sup>29</sup> (znanego też pod nazwami: fototypia, fotodruk, kolotypia, collotypia, albertypia, albertotypia) – jedynej techniki fotomechanicznej, którą udało mu się zastosować na szerszą skalę. Oparta na osiągnięciach wielu wynalazców, praktyczne zastosowanie znalazła dzięki udoskonaleniom wprowadzonym przez Josefa Alberta i Jakuba Husnika w 1868 r. Pozwalała na otrzymanie wysokiej jakości druków charakteryzujących się ciągłością tonalną, trudnych wizualnie do odróżnienia od odbitek fotograficznych na papierze światłoczułym. Podobnie jak w przypadku innych technik fotograficznych i fotomechanicznych, istniało wiele różnych wariantów i przepisów na wykonywanie światłodruków. Mówiąc w uproszczeniu: za matrycę służyła szklana płyta pokryta warstwą żelatyny i dwuchromianu (np. potasu), którą poddawano działaniu

wysokiej temperatury. Pod wpływem ciepła uczulona żelatyna pokrywała się siatką drobnych zmarszczek (wzór ten widoczny jest pod powiększeniem na gotowej odbitce i stanowi cechę charakterystyczną światłodruku). Następnie matrycę naświetlano stykowo przez negatyw fotograficzny. Warstwa żelatynowa twardniała i stawała się bardziej hydrofobowa w tych miejscach, gdzie stykający się z nią negatyw był jasny (a więc przepuszczał więcej światła), a bardziej hydrofilowa tam, gdzie negatyw był ciemny (przepuszczał mniej światła). Naświetloną płytę płukano w wodzie i suszono, a następnie ponownie kąpano – tym razem w mieszaninie wody i gliceryny. Po osuszeniu pokrywano ją farbą drukarską na bazie oleju, którą warstwa żelatyny przyjmowała w różnym stopniu – te partie, które zostały bardziej naświetlone, a więc stały się bardziej hydrofobowe, w trakcie kąpieli przyjęły mniej wody, przez co przyjmowały więcej farby, i odwrotnie. Z tak przygotowanej matrycy drukowano odbitki przy użyciu standardowej prasy<sup>30</sup>. Była to technika trudna i żmudna w stosowaniu. „Ze wszystkich sposobów reprodukcyjnych jest on najpowolniejszym, a jako najmniej dotąd zgłębiany jest najkapryśniejszym” – wyjaśniał Beyer – „Dość powiedzieć, że drukuje się na prasie systemu litograficznego, ze szkła powleczonego białkiem i klejem [tj. żelatyną – A.B.] i że pracowity robotnik rzadko więcej dziennie odbija jak 60!”<sup>31</sup>. O wynalazku światłodruku szeroko pisała polska prasa<sup>32</sup>, interesowali się nim także inni polscy fotografowie. Teodor Szajnok ze Lwowa już w październiku 1869 r. nauczył się go od Josefa Alberta i jak zapowiadano – wkrótce miał otworzyć drukarnię<sup>33</sup>. Krakowski fotograf Walery Rzewuski wrócił z nauki w Wiedniu zapewne pod koniec listopada 1869 r.<sup>34</sup>, ale ciągle napotykał problemy techniczne i ostatecznie własnej drukarni nigdy nie otworzył (o czym będzie mowa dalej).

Własne próby Beyera nie były chyba w pełni satysfakcjonujące, gdyż w grudniu 1869 r. i on wyjechał za granicę, aby tam zdobyć odpowiednie umiejętności. W Wiedniu – zapewne u Angerera – przeszedł kilkutygodniowy kurs<sup>35</sup>.

<sup>24</sup> „Kurier Warszawski”, 1867, nr 126, s. 779. O zamknięciu zakładu zob. „Kurier Warszawski”, 1867, nr 105, s. 646–647; nr 122, s. 751. Zakład przejął malarz Jan Kanty Wołoski, jednak już w grudniu Beyer ponownie wszedł w jego posiadanie („Kurier Codzienny”, 1867, nr 145, s. 5; nr 288, s. 5; „Kurier Warszawski”, 1867, nr 196, s. 1234; nr 268, s. 1689; nr 289, s. 1827; 1868, nr 27, s. 2).

<sup>25</sup> Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu (dalej: ZNiO), sygn. 2432/II, t. 1, s. 158.

<sup>26</sup> „Kurier Warszawski”, 1868, nr 27, s. 2.

<sup>27</sup> „Tygodnik Ilustrowany”, 1868, nr 37, s. 125; „Kurier Warszawski”, 1869, nr 23, s. 3–4 (gdzie mowa o ilustracjach w „Kłosach”, 1869, nr 187 – tam jednak na s. 52 określone są jako drzeworyty); E. NOWAK-MITURA, *Początki fotografii*, s. 46–47 (jak w przyp. 6).

<sup>28</sup> E. NOWAK-MITURA, *Początki fotografii*, s. 22–23 (jak w przyp. 6). Także w współczesnych opracowaniach terminologia bywa stosowana nieprecyzyjnie lub błędnie, np. J. BANACH, *Ikonaografia Wawelu*, s. 36 (jak w przyp. 5) – tu jako technikę wykonania *Pomników Krakowa* autor podaje heliografię.

<sup>29</sup> „Kurier Codzienny”, 1869, nr 80, s. 4; por. „Kurier Warszawski”, 1869, nr 164, s. 2. Rok 1869 jako początek jego prac nad światłodrukiem potwierdza także jego list do Michała Greima z 15 II 1871 r., w którym pisał o druku fotograficznym, „nad którym to ostatnim od 2 lat bardzo gorliwie pracuję” (ZNiO, sygn. 5943/I, s. 322–323).

<sup>30</sup> J.M. EDER, *History of Photography*, s. 617–619 (jak w przyp. 16); A. GRIFFITHS, *Prints and Printmaking*, s. 126 (jak w przyp. 16); D.C. STULIK, A. KAPLAN, *Collotype*, Los Angeles 2013 (= *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*), s. 4–6, dostępne w internecie: [https://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/pdf\\_publications/pdf/atlas\\_collotype.pdf](https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/atlas_collotype.pdf) [dostęp: 1.10.2017].

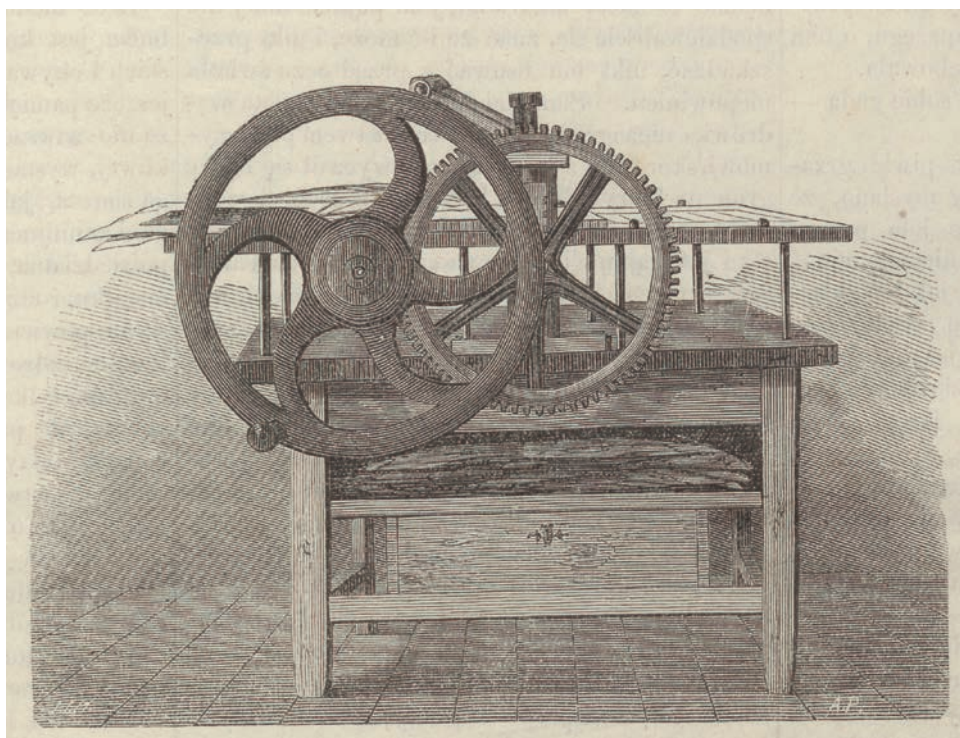
<sup>31</sup> K. BEYER, *Album Kopernika*, „Kurier Codzienny”, 1873, nr 134, s. 3.

<sup>32</sup> M.in. „Gazeta Warszawska”, 1870, nr 102, s. 2; 1871, nr 211, s. 1; nr 243, s. 1–2; [W. GERSON], *Fototypia*, „Wieniec”, 1872, nr 3, s. 23–34; *Fototypja*, „Kraj”, 1872, nr 116, s. 2–3; J. H., *Przegląd technologi i wynalazków*, [w:] *Jana Jaworskiego kalendarz ilustrowany na rok 1873*, Warszawa [1872], s. 17.

<sup>33</sup> Zob. przyp. 1.

<sup>34</sup> „Czas”, 1869, nr 275, s. 2.

<sup>35</sup> BCZ, sygn. MN 951a, s. 91. W prasie natomiast informowano, że przebywał głównie w Monachium („Kurier Codzienny”, 1869, nr 277, s. 2; „Kurier Warszawski”, 1869, nr 281, s. 2), co poniekąd



2. A.P., *Prasa do światłodruków*, drzeworyt, publ. w: „Wieniec”, 1872, nr 3, s. 24. Biblioteka Uniwersytetu Gdańskiego

Dutkiewicz również wyjechał, tak iż obaj razem wrócili do Warszawy pod koniec stycznia 1870 r.<sup>36</sup> i wkrótce otworzyli wspólny zakład<sup>37</sup>. Był wyposażony w cztery prasy [il. 2], jednak przynajmniej na początku z powodu braku prac dwie stały bezczynnie, gdyż, jak pisał Beyer, „nowy wynalazek ten będący dopiero w rękę małej liczby osób nie mógł sobie wyrobić ogólnego uznania”<sup>38</sup>. Wkrótce zakład podjął się wykonania blankietów i map<sup>39</sup>, jednak na pewno nie były to zamówienia odpowiadające aspiracjom Beyera. Nie może więc dziwić, że rozpoczął (zakończone sukcesem) starania o zlecenie na wykonanie albumu poświęconego Kopernikowi z okazji jubileuszu czterechsetlecia jego urodzin, przygotowywanego przez ks. Ignacego Polkowskiego<sup>40</sup>. Przy tej okazji Beyer pisał: „My wszakże

poznawszy go [tj. światłodruk – A.B.] już bliżej zaręczyc możemy, że wszędzie gdzie dotąd użytą bywała fotografia, fotodruk użytym być może dając na oko te same rezultaty, a użytym być powinien bo druki są trwałe jak każdy druk inny”<sup>41</sup>. Z kolei w listopadzie prasa informowała, że zakład Beyera i Dutkiewicza otrzymał zlecenie na przygotowanie albumu miasta Czerniowiec, do którego pierwsze światłodruki miały już zostać wykonane według fotografii Dutkiewicza<sup>42</sup>. Czy jednak album ten ukazał się – nie wiadomo.

Także 1871 r. był okresem intensywnych starań Beyera o zlecenia na kolejne publikacje, aczkolwiek nie w każdym przypadku wykorzystany miał być światłodruk. Zgodnie z powziętym kilka lat wcześniej postanowieniem<sup>43</sup>, najpóźniej w marcu 1871 r. zaczął omawiać z Bielowskim kwestię wykonania faksymiliów rękopisów do drugiego tomu jego publikacji pt. *Monumenta Poloniae Historica = Pomniki Dziejowe Polski*. Beyer odradzał światłodruk, proponując w zamian fotolitografię i zaręczając, że odbitki w tej technice wykona równie dobrze jak Burchardtowie

on sam potwierdził, pisząc, że światłodruku nauczył się od Alberta w Monachium (ZNiO, sygn. 5943/I, s. 323). Sprzeczności tej na tym etapie badań nie udało się wyjaśnić.

<sup>36</sup> „Kurier Codzienny”, 1870, nr 18, s. 1.

<sup>37</sup> Dokładna data nie jest znana, ale musiało to być przed 16 marca, bo wtedy zakład odwiedził namiestnik Królestwa Polskiego („Kurier Warszawski”, 1870, nr 59, s. 7). Zakład zapewne działał jako „Spółka fotolitograficzna K. Beyer [!] i M. Dutkiewicza w Warszawie” – tak sygnowana jest odbitka listu Adama Mickiewicza ze zbioru ZNiO, sygn. 12811/III, s. 155.

<sup>38</sup> Biblioteka PAU i PAN w Krakowie (dalej: BPAU i PAN), sygn. 4665, t. 1, k. 8.

<sup>39</sup> „Kurier Warszawski”, 1870, nr 100, s. 5; nr 161, s. 4.

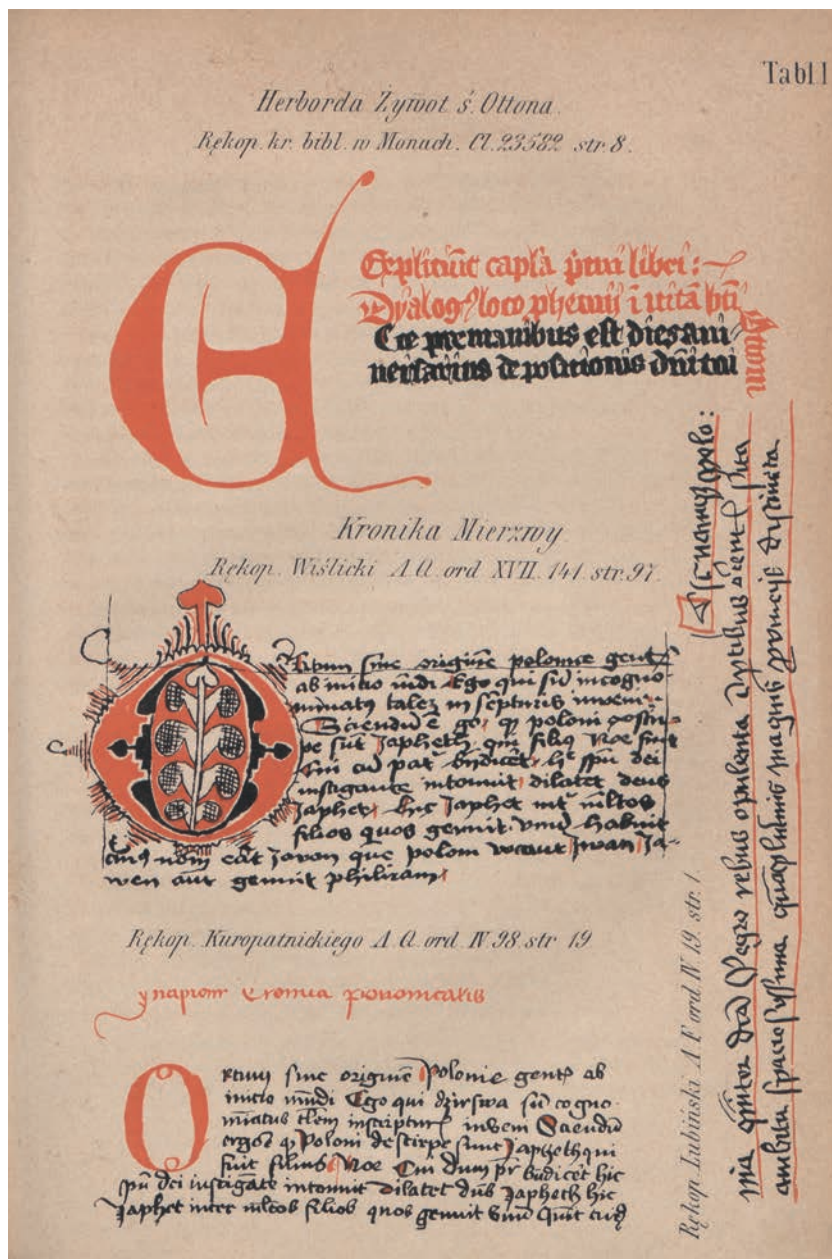
<sup>40</sup> *Album wydane staraniem Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu w czterechsetną rocznicę urodzin Mikołaja Kopernika*, oprac.

I. Polkowskiego, Gniezno 1873. Zob. J. LINETTY, *Badania archeologiczne i historyczne księdza Ignacego Polkowskiego (1833–1888) w Wielkopolsce*, „Analecta. Studia i Materiały do Dziejów Nauki”, 23, 2014, z. 2, s. 22–23; W. ŻDŹARSKI, *Kopernik – album Beyera i Dutkiewicza*, „Fotografia”, 1973, nr 11, s. 256–257.

<sup>41</sup> BPAU i PAN, sygn. 4665, t. 1, k. 8.

<sup>42</sup> „Dziennik Warszawski”, 1870, nr 248, s. 2592; „Kurier Codzienny”, 1870, nr 256, s. 2–3.

<sup>43</sup> ZNiO, sygn. 2432/II, t. 4, s. 523–524.



3. Fragmenty czterech rękopisów, fotolitografia, K. Beyer i M. Dutkiewicz (?), publ. w: *Monumenta Poloniae Historica = Pomniki Dziejowe Polski*, wyd. A. Bielowski, t. 2, Kraków 1872, tabl. I. Biblioteka Narodowa

z Berlina, którzy zrobili druki do pierwszego tomu<sup>44</sup>. Wyjaśniał przy tym różnice między fotolitografią a światłodrukiem: „takie rzeczy jak tablice z facsimiliami do dzieł, wprawdzie dadzą się drukować sposobem moim fotodruku, oddającym wszystkie półcienia zupełnie jak fotografia. Ale sposób ten jest mozolny a więc drogi i tam się opłaci tylko, gdzie zastępuje fotografię do której zupełnie jest podobny. Do dzieł potrzebujących tylko facsimiliów pisma, a więc rysunków czarno na białym bez półtonów, dostateczna jest fotolitografia taka jakiej Szanowny Pan w pierwszym Tomie Monumentów użyłeś, a którą ja w połączeniu z moim dawnym sposobem w moim

Zakładzie zaprowadziłem<sup>45</sup>. Nie jest jednak jasne, czy ostatecznie ilustracje rzeczywiście wykonał zakład Beyera czy Burchardtów<sup>46</sup> [il. 3]. Innym wydawnictwem planowanym w tym czasie przez Beyera wraz z Bolesławem Podczaszyńskim były fotolitograficzne reprodukcje rysunków

<sup>44</sup> Ibidem, t. 1, s. 159.

<sup>46</sup> *Monumenta Poloniae Historica = Pomniki Dziejowe Polski*, wyd. A. Bielowski, t. 2, Lwów 1872. Autorstwo Burchardtów podaje Eugenia Triller (*Związki Karola Beyera z Zakładem Narodowym im. Ossolińskich*, „Ze Skarbcu Kultury”, 1982, z. 36, s. 177), inne opracowania – Beyera (np. D. JACKIEWICZ, *Karol Beyer*, s. 32 [jak w przyp. 5]).

<sup>44</sup> Ibidem, t. 1, s. 159–162.



GABINET ARCHIW. UNIW. JAGIELL.  
KOLEKCJA  
PIKOWSKICH  
(Za zbiór Karola Polkowskiego)

4. Wit Stwosz, *Ścięcie św. Jakuba*, światłodruk, K. Beyer i M. Dutkiewicz, 1872. Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ

Ołtarza Mariackiego autorstwa Andrzeja Dudraka<sup>47</sup>, jednak z nieznanymi przyczynami pomysł ten nie został zrealizowany. Z kolei razem z Józefem Łepkowskim Beyer zamierzał opublikować w technice światłodruku album rycin Wita Stwosza<sup>48</sup>. Jeszcze w 1871 r. wykonał jedną odbitkę, reprodukcją miedziorytu ze sceną ścięcia św. Jakuba ze zbioru Rastawieckiego (zachowała się w Fototece Insty-

tutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, dalej: IHS UJ<sup>49</sup>) [il. 4], a w kolejnym roku w związku z przygotowaniem do wydania albumu wyjechał do Monachium i Wiednia<sup>50</sup>, ale bliżej nieokreślone przeszkody, a później

<sup>47</sup> Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej: ANK), sygn. 29/560/43, s. 532–533.

<sup>48</sup> BJ, sygn. 6517 IV, k. 378; „Czas”, 1872, nr 53, s. 3; *Fototypja (Światłodruk)*, „Kurier Codzienny”, 1872, nr 74, s. 1.

<sup>49</sup> Fototeka IHS UJ, bez sygn., światłodruk, wym. 11,5 × 13,8 cm, na kartonie 23,6 × 29,8 cm. Na odwrocie kartonu adnotacja ręką Łepkowskiego: „Fototypia Karola Beyera (jeden Exemplarz – dany mi przez X. Kan. Polkowskiego) zrobiona w r. 1871, z egzemplarza tego sztychu będącego (po Rastawieckim) w zbiorach Tow. przyj. nauk w Poznaniu”.

<sup>50</sup> „Czas”, 1872, nr 53, s. 3.

śmierć, uniemożliwiły przygotowanie publikacji<sup>51</sup>. W tym samym 1871 r. Beyer zaczął też starać się o wydanie albumu zabytków krakowskich – czyli *Pomników Krakowa*.

Omawiając tę wydaną w 1872 r. publikację (a dokładniej – jej pierwszy i jedyny zeszyt), cofnąć trzeba się o kilka lat, gdyż pomysł stworzenia albumu z zabytkami Krakowa związany jest z prowadzoną od 1866 r. restauracją Ołtarza Mariackiego<sup>52</sup>. Przed rozpoczęciem prac Walery Rzewuski miał wykonać zdjęcia, które później miały ułatwić ponowny montaż retabulum, jednak z nieznanymi przyczyn do tego nie doszło<sup>53</sup>. Już w trakcie restauracji kwestią fotografowania retabulum zainteresował się Oddział Archeologii i Sztuk Pięknych TNK. Najpóźniej w listopadzie 1867 r. zapadła decyzja o wydaniu albumu ze zdjęciami Ołtarza<sup>54</sup>, a zamiar jego wykonania ponownie zadeklarował Rzewuski<sup>55</sup>. Mimo umowy podpisanej z ks. Jerzym Lubomirskim (który finansował całe przedsięwzięcie)<sup>56</sup>, z nieznanymi przyczyn fotograf nie wywiązał się i z tego zobowiązania<sup>57</sup>. Niewykluczone, że już wtedy Rzewuski chciał wykonać album za pomocą techniki fotomechanicznej (sugerują to jego słowa: „zawsze myślałem aby album ten wykonać nie na papierze albuminowym lecz fotografowane i tłoczone sztuką drukarską”<sup>58</sup>), ale brakowało mu umiejętności w tym zakresie, dlatego w 1869 r. wyjechał za granicę. Po jego powrocie, w grudniu tego roku,

odsłonięto odrestaurowany Ołtarz<sup>59</sup>, zdjęcia zaś nadal nie zostały wykonane. Na posiedzeniu Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych 30 grudnia 1869 r. odczytano list Rzewuskiego, w którym „składa on winę opóźnienia na to iż czekał na udoskonalenie Albertotypii której się wyuczył”<sup>60</sup>. W tej sytuacji członkowie Oddziału zastanawiali się, czy należy pozostać przy zamiarze opublikowania albumu. Ostatecznie planu tego nie porzucono, a jedynie go zmodyfikowano i zgodnie z propozycją Lubomirskiego album postanowiono poszerzyć także o inne krakowskie zabytki. Powołano komisję albumową, której przewodniczącym został Józef Kremer, członkami zaś Juliusz Kossak, Józef Łepkowski, Władysław Łuszczkiewicz i Jan Matejko. Wykonawcą fotografii pozostał Rzewuski<sup>61</sup>. Jak się jednak okazało, ciągle napotykał on trudności techniczne związane ze światłodrukiem i postanowił wstrzymać się z urzędzaniem drukarni, „póki maszyny używane do kopijowania nie będą zupełnie wydoskonalone”<sup>62</sup>. Wybierał się też do Wiednia, by przekonać się, czy ulepszenia techniczne zostały już wprowadzone<sup>63</sup>, jednak nie wiadomo, czy do tego doszło.

Tymczasem w kwietniu 1870 r. komisja albumowa przyjęła obejmujący 84 pozycje wykaz zabytków, które miały znaleźć się w publikacji – przede wszystkim dzieła malarzkie i rzeźbiarskie, a także pojedyncze przykłady rzemiosła i architektury (zob. aneks). Ten ambitny plan nadal nie był jednak przez Rzewuskiego realizowany i w styczniu 1871 r. było już raczej wiadome, że nie wywiąże się on z umowy, co z goryczą podsumował Łuszczkiewicz: „P. Rzewuski wzięwszy pieniądze od JO Księcia Lubomirskiego w nagrodę jakichś przywidzianych kłopotów – zgodziwszy się na wszystko – nic nie dokonał ale składa winę na Komitet Parafialny, za to że wołał ciągle na niego – na albertotypie – Łuszczkiewicza etc etc”<sup>64</sup>. Rzewuski ostatecznie planowanej światłodrukarni nigdy nie założył, po latach usprawiedliwiając się, że po bliższym poznaniu technika ta nie spodobała mu się i zarzucił ją sądząc, że album Ołtarza będzie można wykonać dopiero po jej udoskonaleniu<sup>65</sup>. Oddział nie zrezygnował jednak z powziętego zamiaru. Lubomirski odstąpił mu fundusz, który przeznaczył na wydanie albumu; po raz drugi powołano odrębną komisję albumową (stanowiącą zarazem redakcję albumu), tym razem złożoną z Lubomirskiego (jako przewodniczącym), Łepkowskiego, Matejki, Kossaka i Łuszczkiewicza<sup>66</sup>. Wieść o kłopotach z albumem musiała w tym czasie dotrzeć do Beyera, o czym świadczy wyrażona przez

<sup>51</sup> Biblioteka Narodowa w Warszawie (dalej: BN), sygn. IV 5993, k. 105.

<sup>52</sup> Szerzej na ten temat zob. A. BEDNAREK, W. WALANUS, „Rzecz to zapewne niełatwa, gdzie mało światła słonecznego, a pełno zawsze pobożnych”. O najstarszych fotografiach Ołtarza Mariackiego, referat wygłoszony na konferencji „Jako serce pośrodku ciała...”. *Dzieje artystyczne kościoła Mariackiego w Krakowie*, Kraków 24–26 IV 2016 [materiały w przygotowaniu].

<sup>53</sup> ANK, sygn. 29/563/13, s. 13–14; sygn. 29/560/43, s. 303; „Czas”, 1866, nr 117, s. 2; 1867, nr 146, s. 2; *Sprawa restauracji wielkiego ołtarza w kościele N. Panny Maryi w Krakowie*, „Czas”, 1866, nr 30, s. 2.

<sup>54</sup> Sprawę poruszył Łuszczkiewicz („Czas”, 1867, nr 177, s. 3), potem zapewne zapadła decyzja o wydaniu albumu i w listopadzie informowano już o odczytach na jego rzecz (Archiwum Bazyliki Mariackiej [dalej: ABMar], vol. 7, fasc. 6, brudnopis zawiadomienia z 2 XI 1867; „Czas”, 1867, nr 271, s. 3). Por. BJ, sygn. 6517 IV, k. 210; *Wiadomości bieżące z pola literatury i sztuki*, „Kłosy”, 1867, nr 128, s. 311.

<sup>55</sup> 9 grudnia złożył deklarację dotyczącą fotografowania (ABMar, sygn. Ks. 277, poz. 333).

<sup>56</sup> ANK, sygn. 29/560/43, s. 299–300; por. ANPP, sygn. TNK 121, k. 61–62; „Czas”, 1868, nr 38, s. 3; nr 53, s. 2. Oddzielną umowę Lubomirski zawarł z Komitetem Parafialnym (ANK, sygn. 29/563/13, s. 39).

<sup>57</sup> Na posiedzeniu Oddziału 18 XI 1868 odczytano (niezachowany do dziś) list Rzewuskiego, wyjaśniający, dlaczego nie wykonał zdjęć (ANPP, sygn. TNK 121, k. 69; „Czas”, 1868, nr 270, s. 2).

<sup>58</sup> A. KLECZKOWSKI, *Walery Rzewuski. Obywatel m. Krakowa, Radca miejski. Rys jego życia i działalności publicznej, na podstawie dokumentów i zebranych materiałów*, Kraków 1895, s. 109.

<sup>59</sup> „Czas”, 1869, nr 282, s. 2; Ł. WALCZY, *Dzieje konserwacji ołtarza Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie*, Kraków 2012 (= Biblioteka Krakowska, 157), s. 72.

<sup>60</sup> ANPP, sygn. TNK 121, k. 85.

<sup>61</sup> Ibidem; ANPP, sygn. TNK 145, k. 98–99; „Czas”, 1870, nr 8, s. 2.

<sup>62</sup> BJ, sygn. 4951, t. 1, k. 152.

<sup>63</sup> Ibidem, k. 163.

<sup>64</sup> ANK, sygn. 29/560/43, s. 303.

<sup>65</sup> A. KLECZKOWSKI, *Walery Rzewuski*, s. 109 (jak w przyp. 58).

<sup>66</sup> ANPP, sygn. TNK 122, k. 2; BJ, sygn. 6517 IV, k. 346.





5. Płyta nagrobna Zofii Bonerowej w kościele Mariackim, światłodruk, K. Beyer i M. Dutkiewicz, 1871. Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ

niego chęć jego wykonania<sup>67</sup>, jednak autora publikacji Lubomirski postanowił wyłonić w drodze konkursu<sup>68</sup>. Został on ogłoszony w maju 1871 r.<sup>69</sup>, a ponieważ swoją ofertę złożył tylko Beyer<sup>70</sup>, w sposób oczywisty to właśnie jemu oraz jego wspólnikowi, Melecjuszowi Dutkiewiczowi (bo jak podkreślał Beyer, „drukarnia nasza istnieje w Warszawie pod firmą Beyera i Dutkiewicza”<sup>71</sup>), przypadło wykonanie zdjęć do albumu i wydrukowanie ich w technice światłodruku. Pod koniec czerwca obaj fotografowie przygotowywali się do przyjazdu do Krakowa, wiedząc,

że „w Krakowie bardzo trudno się zaopatrywać”<sup>72</sup> (w niezbędne do fotografowania chemikalia, przybory itp.), jednak termin ten musieli przesunąć ze względu na przyjazd do Warszawy cara Aleksandra II („wtedy bywa w Zakładach nadzwyczajna robota”) i wyjazdu Beyera do Torunia<sup>73</sup>.

Ostatecznie do Krakowa przyjechali pod koniec sierpnia<sup>74</sup>. Rozpoczęli fotografowanie od kościoła Mariackiego, później zamierzali przenieść się do Collegium Maius i na Wawel, gdzie „nie zrobiwszy i ¼ części tego co warto i potrzeba, zakończmy tegoroczne zdjęcia, których się zbierze trzydzieści i kilka czyli aż nadto dosyć tym czasem”<sup>75</sup>.

<sup>67</sup> ANK, sygn. 29/560/43, s. 527, 539–540; ZNiO, sygn. 2432/II, t. 1, s. 162; „Czas”, 1871, nr 73, s. 3.

<sup>68</sup> ANPP, sygn. TNK 122, k. 3.

<sup>69</sup> „Czas”, 1871, nr 101, s. 6; nr 103, s. 4; nr 105, s. 6.

<sup>70</sup> ANK, sygn. 29/560/43, s. 115; „Czas”, 1871, nr 146, s. 2.

<sup>71</sup> ANK, sygn. 29/560/43, s. 547.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 548.

<sup>73</sup> Ibidem, s. 557.

<sup>74</sup> „Czas”, 1871, nr 194, s. 3.

<sup>75</sup> ANK, sygn. 29/560/43, s. 554–555.



6. Cyborium w kościele Mariackim, światłodruk, K. Beyer i M. Dutkiewicz, 1871. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

Wśród wykonanych przez nich zdjęć na pewno były ujęcia Ołtarza Mariackiego: całe retabulum otwarte i zamknięte, korpus, dwa fragmenty środkowej sceny – z Marią i św. Janem oraz głowy trzech apostołów, dwa widoki płaskorzeźb ze skrzydeł i predella<sup>76</sup>. Zamierzali również wykonać dodatkowe fotografie całego Ołtarza, ale w wielkim formacie – jak pisał Beyer: „te dwie nie są zamówione, ale korzystamy z sposobności i ułatwień<sup>77</sup>. Ułatwienia istotnie musiały być wyjątkowe – brak skrótu perspektywicznego w widoku grupy rzeźbiarskiej z korpusu Ołtarza [il. 10] świadczy o tym, że fotograf stał na poziomie figur. Oznacza to, że na potrzeby fotografowania postawiono rodzaj tymczasowego rusztowania, sięgającego mniej więcej do wysokości dolnej podstawy korpusu. Ponadto Beyer i Dutkiewicz zrobili zdjęcia płyt nagrobnych Bonerów, cyborium, nagrobków Montelupich i Cellarich, płyty nagrobnej Salomona, krucyfiksu Wita Stwosza, obrazu *Pogrzeb św. Katarzyny* i dwóch rzeźb z tryptyku św. Stanisława (ze sceną zabójstwa św. Stanisława i jego pogrzebem). Te dwa ostatnie nie były ujęte w wykazie zaplanowanych obiektów, ale zapewne skorzystano z okazji, że Ołtarz był wówczas rozebrany z powodu prowadzonej konserwacji<sup>78</sup>. Sfotografowali również kaplicę Ogrojcową przy kościele

<sup>76</sup> Ibidem, s. 125 (wykaz zabytków, na którym podkreślone są obiekty sfotografowane), 554–555.

<sup>77</sup> Ibidem, s. 555.

<sup>78</sup> Ibidem, s. 554–555. O prowadzonej wówczas konserwacji tryptyku św. Stanisława brak jest innych informacji (W. WALANUS,

św. Barbary oraz płaskorzeźbę *Modlitwa w Ogroju* z elewacji kamienicy przy placu Mariackim. W katedrze zaś wykonali zdjęcia: srebrnego ołtarza z kaplicy Zygmuntońskiej (cztery ujęcia), płyty nagrobnej kardynała Fryderyka Jagiellończyka i nagrobka Kazimierza Wielkiego. Udało im się również wykonać przynajmniej jedno zdjęcie Collegium Maius<sup>79</sup>.

Jeszcze we wrześniu do Krakowa trafiły pierwsze próbne odbitki światłodrukowe<sup>80</sup>, później te same, ale w innych wariantach kolorystycznych, gdyż pierwsze Beyer uznał za zbyt czarne, „tak jakby sadzami drukowane<sup>81</sup>”. Ostatecznie komisja dysponowała co najmniej dziesięcioma odbitkami<sup>82</sup>, w tym z widokami: Ołtarza Mariackiego otwartego, jego korpusu, fragmentu sceny środkowej, awersu skrzydła i predelli, płyt nagrobnych Bonerowej i Salomona, kaplicy Ogrojcowej przy kościele św. Barbary, fragmentu srebrnego ołtarza<sup>83</sup>, cyborium i być może również kwatery z *Pogrzebem św. Katarzyny* (dwa ostatnie widział Łuszczkiewicz, przy czym w drugim przypadku była to klisza – „bardzo szczęśliwa”, jak ocenił<sup>84</sup>). Niestety do dziś zachowały się tylko dwa światłodruki, które wedle wszelkiego prawdopodobieństwa są próbnymi odbitkami przysłanymi do Krakowa, za czym przemawia przede wszystkim ich związek z Łepkowskim (jedna pochodzi z jego kolekcji, a druga jest opatrzona jego adnotacją). Pierwsza, stanowiąca część spuścizny tego badacza, znajdującej się obecnie w Fototece IHS UJ, przedstawia płytę nagrobną Bonerowej<sup>85</sup> [il. 5]. Druga, z widokiem cyborium [il. 6], zachowała się w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa (dalej: MHK), do kąd trafiła jako część kolekcji Józefa Friedleina<sup>86</sup>. Inne odbitki zaginęły bądź też nie zostały dotąd zidentyfikowane, co jest tym większą stratą, że były to najwcześniejsze fotografie niektórych zabytków (np. obrazów Hansa Suessa von

*Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce 1490–1540*, Kraków 2006 [= *Ars Vetus et Nova*, 21], s. 240).

<sup>79</sup> ANK, sygn. 29/560/43, s. 109–110, 125–132, 554–555.

<sup>80</sup> Ibidem, s. 105.

<sup>81</sup> Ibidem, s. 529.

<sup>82</sup> Ibidem, s. 541.

<sup>83</sup> Ibidem, s. 105–106, 541–544.

<sup>84</sup> Ibidem, s. 110.

<sup>85</sup> Fototeka IHS UJ, sygn. IHSUJ P 013404, światłodruk, wym. 27,1 × 18 cm, na kartonie 32 × 24,6 cm. Na awersie kartonu znajduje się pieczęć „GABINET ARCHEOL. UNIW. JAGIELL. / KOLLEKCYA / PRZEZDZIECKICH / (Ze zbiorów Prof. Józefa Łepkowskiego)”, a na rewersie – nr inw. Gabinetu Archeologicznego (11728). Zgodnie z inwentarzem Gabinetu (Muzeum UJ, bez sygn.), do jego zbiorów trafiła w 1894 r. jako część kolekcji Łepkowskiego, ofiarowanej przez Konstantego Przezdzieckiego.

<sup>86</sup> MHK, nr inw. MHK-465/VIII, światłodruk, wym. 16,3 × 22,4 cm, na kartonie 22,7 × 28,7 cm, na marginesie adnotacja ręką Łepkowskiego, odnosząca się do *Pomników Krakowa*: „Cena zeszytu z 5 fotodrukami 3 fwa”. Na temat kolekcji Friedleina zob. S. BANACH, *Materiały ikonograficzne ze zbiorów Józefa Friedleina w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu*, „Studia do Dziejów Wawelu”, 1, 1955, s. 382–384.

Kulmbacha). Spośród przedstawionych odbitek próbnych komisja miała wybrać widoki przeznaczone do zamieszczenia w pierwszym zeszycie oraz zgłosić ewentualne uwagi. Opinie wydane przez członków są interesujące, a odnoszą się tak do kompozycji zdjęć, jak i kwestii czysto technicznych. Zdaniem Łuszczkiewicza widoki Ołtarza otwartego i jego korpusu przewyższyły oczekiwania, natomiast zdjęcie płaskorzeźb „nie czyni dobrego efektu”, gdyż niebieskie tła wyszły zupełnie białe (ówczesne negatywy były nieczułe na ten kolor). Pomnik Bonerowej z kolei okazał się nie dość czarny, gdyż nie został zdjęty przy świetle magnetyzującym, jak planowano. Pochwalił płytę nagrobną Salomona, a skrytykował kaplicę Ogrojcową, którą uznał za źle ujętą („i punkt obrany niedobry i wielkość źle wzięta gdyż należało dach opuścić a zyskać większy rozmiar łuków i rzeźb”). Zgodził się z nim Matejko, sugerując zamieszczenie w pierwszym zeszycie Ołtarza otwartego, jego korpusu i nagrobka Salomona oraz odrzucenie zdjęć kaplicy i dwóch płaskorzeźb z Ołtarza. Lubomirski z kolei chętniej widziałby płaskorzeźby z Ołtarza niż nagrobek Salomona<sup>87</sup>. Ostateczne decyzje tak co do zawartości pierwszego zeszytu, jak i tytułu całego wydawnictwa, treści podpisów i innych nadruków komisja podjęła 29 września<sup>88</sup>.

Niewiele ponad miesiąc później Beyer zapowiadał swój przyjazd do Krakowa wraz z całym nakładem pierwszego zeszytu<sup>89</sup>, doszło jednak do nieprzewidzianego zdarzenia – jego drukarnia została zamknięta przez cenzurę, która zażądała osobnego pozwolenia<sup>90</sup>. Udało się ją ponownie otworzyć po trzech tygodniach<sup>91</sup>, ale odtąd działała już tylko pod nazwiskiem Dutkiewicza („a ja jako niebezpieczny nie będę figurował publicznie, dopóki inny wiatr nie zawieje”, pisał Beyer)<sup>92</sup>. Pod koniec grudnia informował on o oddaniu tablic (w liczbie 327 sztuk każda) do Drukarni Uniwersyteckiej, niewątpliwie w celu wydrukowania podpisów<sup>93</sup>. Album gotowy był w lutym 1872 r., o czym Łepkowski donosił Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu, chwając przy tym udane światłodruki i zaznaczając, że „tylko w takim razie, wydawnictwo trwać będzie dalej, jeśli się sprzeda choćby 150 Ex. I<sup>go</sup> zeszytu”<sup>94</sup>.

Album w istocie ma formę teki, a nie zeszytu *sensu stricto*, składa się bowiem z pięciu luźnych kart w papierowej „okładce tymczasowej” [il. 7–8], zawierającej na pierwszej

stronie tytuł („Pomniki Krakowa. Sztuka i starożytność”), wydawcę („wydanie, własność i nakład Oddziału Archeologii i sztuk pięknych, Towarzystwa Naukowego Krakowskiego”), autorów światłodruków („fotodruki K. Beyera i M. Dutkiewicza”) i numer zeszytu, poniżej te same informacje, ale w języku łacińskim, a u dołu – rok wydania. Na ostatniej stronie okładki ponownie podano wydawcę, skład komisji albumowej, cenę („3 guldeny = 2 ruble = 2 talary”) i miejsca sprzedaży albumu (biuro TNK, kancelaria zakładu im. Ossolińskich we Lwowie, biuro Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, zakład Beyera i Dutkiewicza w Warszawie, księgarnia D.E. Friedleina w Krakowie)<sup>95</sup>. Każda karta z albumu ma wymiary ok. 23,5 × 32 cm, same światłodruki są mniejsze, różniąc się między sobą wielkością. Na każdej tablicy znajdują się nadruki – ponad obrazem: „MONUMENTA CRACOVENSIA.”, następnie litera oznaczająca kolejność i „STUDIO ET SUMPTU SOCIET. LIT. CRACOV.”; poniżej przedstawienia znajduje się jego tytuł (po polsku i łacinie), a u dołu: „Wydawnictwo Tow. Nauk. Krak.” i „Fotodruk Beyera i Dutkiewicza.” Pierwszy światłodruk (tabl. A), podpisany jako „Ołtarz w kościele N. M. Panny w Krakowie”, przedstawia Ołtarz Mariacki otwarty, wraz ze zwieńczeniem i predellą, w stanie po niedawno zakończonych konserwacji [il. 9]. Druga karta (tabl. B) – „Środek ołtarza w kościele N. M. Panny w Krakowie” – ukazuje scenę Zaśnięcia NMP z korpusu Ołtarza, nieznacznie wykadrowaną, przez co poza kadrem znalazły się postaci skrajnych apostołów [il. 10]. Na trzeciej reprodukcji (tabl. C) „Z ołtarza w kościele N. M. Panny w Krakowie” znalazły się dwie kwatery z prawego ruchomego skrzydła Ołtarza: Zdjęcie z krzyża i Złożenie do grobu [il. 11]. Czwarty światłodruk (tabl. D), zgodnie z nadrukiem („Nagrobek brązowy [!] Piotra Salomona”) przedstawia płytę nagrobną Piotra Salomona z kościoła Mariackiego [il. 12]. Ostatnia tablica (E), zatytułowana „Z srebrnego ołtarza w Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu”, jako jedyna ukazuje dzieło spoza kościoła Mariackiego, czyli srebrny ołtarz z kaplicy Zygmuntowskiej w katedrze na Wawelu, a dokładnie jego dwie kwatery: Hołd Trzech Króli i Boże Narodzenie [il. 13].

Po odebraniu z drukarni pierwszych egzemplarzy *Pomników Krakowa* Łepkowski wysłał je członkom komisji albumowej i TNK, a także innym badaczom i redakcjom czasopism<sup>96</sup>. Informacje na temat ukazania się *Pomników*

<sup>87</sup> ANK, sygn. 29/560/43, s. 106.

<sup>88</sup> Ibidem, s. 544.

<sup>89</sup> Ibidem, s. 545.

<sup>90</sup> BCz, sygn. MN 951a, s. 203.

<sup>91</sup> ANK, sygn. 29/560/43, s. 562.

<sup>92</sup> BCz, sygn. MN 951a, s. 203. Jako zakład tylko Dutkiewicza podają go m.in. [W. GERSON], *Fototypia*, s. 24 (jak w przyp. 32); J. H., *Przegląd technologii*, s. 17 (jak w przyp. 32); „Warszawski Rocznik Literacki Poświęcony Literaturze, Oświacie, Bibliografii i Księgarstwu”, 2, 1872, s. XXVII.

<sup>93</sup> ANK, sygn. 29/560/43, s. 561.

<sup>94</sup> BJ, sygn. 6517 IV, k. 378, 382. Komisja albumowa przedstawiła członkom Oddziału gotowy pierwszy zeszyc na posiedzeniu 20 IV 1872 (ANK, sygn. 29/560/43, s. 122–123; ANPP, sygn. TNK 122, k. 7).

<sup>95</sup> Egzemplarze albumu (w różnym stopniu kompletności) znajdują się w wielu zbiorach, m.in. w ANK (sygn. B III/443–447), BJ (sygn. 222440 III, IF 13313–13314), BK (nieopracowana spuścizna Antoniego Madeyskiego), Biblioteczce Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie (sygn. A.777), BN (sygn. A.2750/Repr. XIX/III–33, A.2751/Repr. XIX/III–34), Fototece IHS UJ (bez sygn.), Gabinecie Rycin BPAU i PAN (sygn. FD 93, FD 94, FD 98, FD 99), MHK (nr inw. MHK-464/VIII/1–2, MHK-473/VIII – MHK-475/VIII), ZNiO (sygn. 345.870).

<sup>96</sup> ANK, sygn. 29/560/43, s. 89, 91–100, 103–104. Nadesłanie albumu odnotowane zostało w *Chronik des Germanischen Museums*, „Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit”, 1872, nr 3 („Beilage”), s. 90.





9. *Pomniki Krakowa*, tabl. A: Ołtarz Mariacki otwarty, światłodruk, K. Beyer i M. Dutkiewicz, 1871 (wyd. 1872). Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

zamieściły dzienniki i tygodniki również spoza Krakowa, niektóre dodając krótkie omówienia<sup>97</sup>. Pozytywną ocenę zamieścił „Czas”<sup>98</sup>, równie pochlebnie wypowiedział się na łamach „Kraju” Kraszewski, oceniając, że wydawnictwo to „najwybredniejszym wymaganiom zadość uczynić potrafi”<sup>99</sup>. Jeżeli jednak dzieło miało być kontynuowane,

należało zacząć przygotowywać kolejny zeszyt, zwłaszcza że w czasie pobytu w Krakowie fotografowie wykonali już potrzebne zdjęcia<sup>100</sup>. Nic nie wskazuje jednak, by zaczęto prace nad drugim zeszytem, a przyczyny – jak można wnioskować z dalszego przebiegu tej sprawy – były głównie finansowe, tym bardziej że w maju 1872 r. zmarł Lubomirski, który finansował całe przedsięwzięcie. Pomysł nie został jednak zupełnie porzucony i powrócono do niego w 1873 r., już po przekształceniu TNK w Akademię Umiejętności<sup>101</sup>. Nowo powołana Komisja Historii Sztuki

<sup>97</sup> Między innymi *Nachrichten*, „Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit”, 1872, nr 3 („Beilage”), szp. 101–102; „Czas”, 1872, nr 53, s. 2–3; „Gazeta Narodowa”, 1872, nr 43, s. 3; „Kłosy”, 1872, nr 379, s. 227. Opublikowane zostały także ogłoszenia księgarń sprzedających album, m.in. „Gazeta Warszawska”, 1872, nr 178, s. 4; „Kurier Codzienny”, 1872, nr 224 („Dodatek”), s. 1.

<sup>98</sup> *Z Krakowa*, „Czas”, 1872, nr 60, s. 1.

<sup>99</sup> J.I. KRASZEWSKI, *Listy drezdeńskie*, „Kraj”, 1872, nr 67, s. 1; powtórzenie z drobnymi zmianami: „Gazeta Polska”, 1872, nr 73, s. 2. Łepkowski prosił, a potem dziękował za poparcie (BJ, sygn. 6517 IV, k. 380, 388).

<sup>100</sup> W maju Dutkiewicz pisał do Łepkowskiego w tej sprawie, ale nie wiadomo, jaką odpowiedź otrzymał (ANK, sygn. 29/560/43, s. 535–537).

<sup>101</sup> Łepkowski i Łuszczkiewicz wydawanie albumu pomników krakowskich widzieli wśród zadań stojących przed nowo powołaną Komisją Historii Sztuki (*Sprawozdania z posiedzeń wydziału i komisji wydziałowych*, 1873, nr 2, „Rozprawy i Sprawozdania



10. *Pomniki Krakowa*, tabl. B: scena Zaśnięcia NMP z Ołtarza Mariackiego, światłodruk, K. Beyer i M. Dutkiewicz, 1871 (wyd. 1872). Muzeum Historyczne Miasta Krakowa



11. *Pomniki Krakowa*, tabl. C: dwie kwatery Ołtarza Mariackiego, światłodruk, K. Beyer i M. Dutkiewicz, 1871 (wyd. 1872). Muzeum Historyczne Miasta Krakowa



12. *Pomniki Krakowa*, tabl. D: płyta nagrobna Piotra Salomona, światłodruk, K. Beyer i M. Dutkiewicz, 1871 (wyd. 1872). Muzeum Historyczne Miasta Krakowa



13. *Pomniki Krakowa*, tabl. E: dwie kwatery srebrnego ołtarza z kaplicy Zygmuntowskiej, światłodruk, K. Beyer i M. Dutkiewicz, 1871 (wyd. 1872). Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ

postanowiła kontynuować wydawanie albumu, a komisję albumową poszerzono o nowych członków – jej zadaniem było „wygotować nowy projekt jak skoro życzeniem jest aby tekst objaśniał fotodruki dotąd luźnie wydawane”<sup>102</sup>. Na początku 1874 r. ustalono, że najlepiej będzie *Pomniki Krakowa* włączyć w obręb nowego pisma poświęconego historii sztuki, które mogłoby być wydawane wspólnie

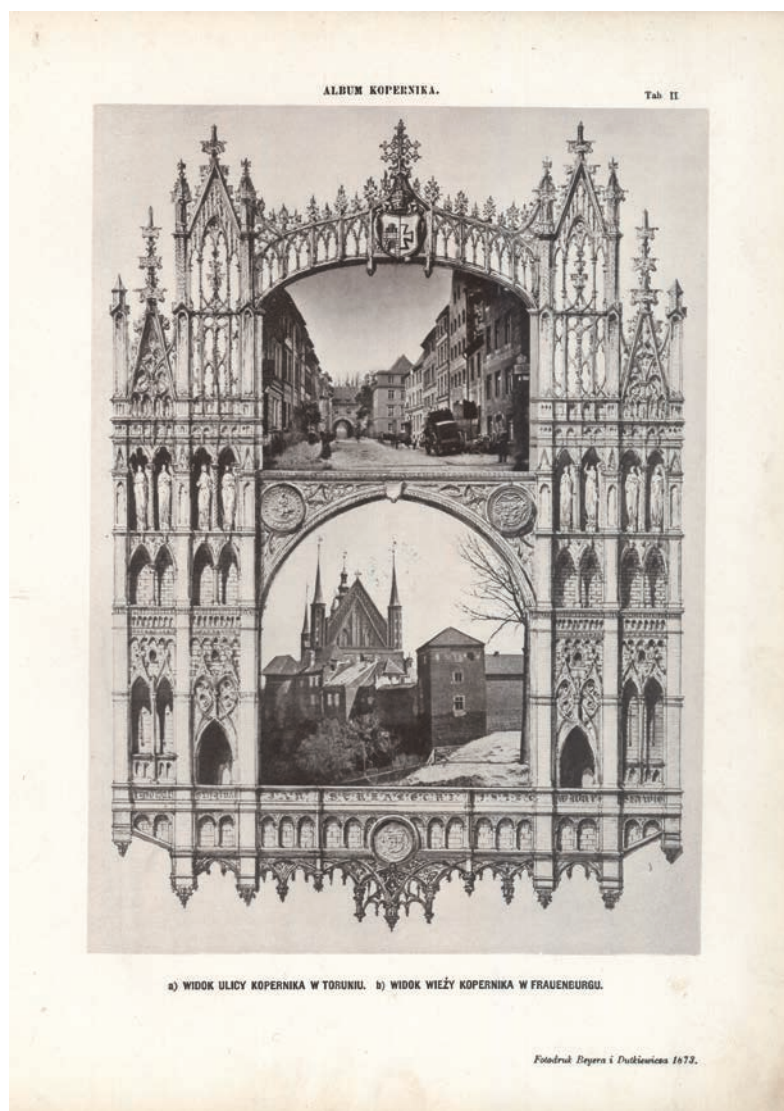
z *Posiedzeń Wydziału Historyczno-Filozoficznego Akademii Umiejętności*, 1, 1874, s. IV; *Sprawozdania z posiedzeń wydziału i komisji wydziałowych*, 1873, nr 1, „Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności”, 1, 1874, s. VII).

<sup>102</sup> ANPP, sygn. PAU WI-22, s. 4–5; *Sprawozdania*, 1874, nr 1 i 2, „Rozprawy Wydziału Filologicznego”, 1, 1874, s. XXIX (jak w przyp. 101).

z Komisją Archeologiczną<sup>103</sup>. Utworzono (po raz kolejny!) osobną komisję albumową, złożoną z członków Komisji Historii Sztuki i Komisji Archeologicznej, tym razem kierowaną przez Pawła Popiela, której celem było „przedstawienie praktycznego sposobu wydawnictwa zgodnego z wolą ofiarodawcy i obecnymi potrzebami Akademii”<sup>104</sup>. W kwietniu Popiel odczytał sprawozdanie z narady poświęconej publikacji. Nie jest znana jego dokładna treść, jednak wnioskować można, że choć sam pomysł wspólnego pisma spotkał się z akceptacją Komisji

<sup>103</sup> ANPP, sygn. PAU WI-22, s. 8; *Sprawozdania*, 1874, nr 1 i 2, „Rozprawy Wydziału Filologicznego”, 1, 1874, s. XXXII–XXXIII (jak w przyp. 101).

<sup>104</sup> *Sprawozdania*, 1874, nr 9 i 10, „Rozprawy Wydziału Historyczno-Filozoficznego”, 1, 1874, s. LXXVI (jak w przyp. 101).



14. Ulica Kopernika w Toruniu i wieża Kopernika we Fromborku, światłodruk, K. Beyer i M. Dutkiewicz, publ. w: *Album wydane staraniem Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu w czterechsetną rocznicę urodzin Mikołaja Kopernika*, oprac. I. Polkowski, Gniezno 1873, tabl. II. Biblioteka Narodowa

Archeologicznej, odmówiła ona jego współfinansowania<sup>105</sup>. Do sprawy więcej nie powrócono, zaś uwaga członków Komisji Historii Sztuki na kolejnych posiedzeniach przeniosła się na kwestię publikowania przez nią własnego pisma<sup>106</sup>. W czerwcu 1876 r. sprawa była już raczej przesądzona – jak stwierdził Łuszczkiewicz, „zadanie wydawnictwa pomników sztuki Krakowa z funduszu Ks. Jerzego Lubomirskiego zdaje się nieodżyje więcej”<sup>107</sup>. Wydaje się więc, że w natłoku bieżących spraw, kolejnych inicjatyw i planów wydawniczych idea *Pomników Krakowa* popadła w zapomnienie, a jednocześnie jej realizacja – wymagająca sporych środków finansowych – okazała się trudna

<sup>105</sup> ANPP, sygn. PAU WI-22, s. 9; *Sprawozdania*, 1874, nr 3, „Rozprawy Wydziału Filologicznego”, 1, 1874, s. L (jak w przyp. 101).

<sup>106</sup> ANPP, sygn. PAU WI-22, s. 20, 24, 30, 35.

<sup>107</sup> Ibidem, s. 25.

lub może nawet niemożliwa. Ponadto pierwszy zeszyt najprawdopodobniej nie sprzedał się zbyt dobrze (w lutym 1875 r. Beyer miał jeszcze sto egzemplarzy<sup>108</sup>, a więc niemal jedną trzecią nakładu), co, jak można przypuszczać, nie zachęcało do podjęcia trudu przygotowania kolejnych.

Sam Rzewuski nie zapomniał o niezrealizowanej umowie na album Ołtarza Mariackiego i w swoim testamencie zobowiązał fotografa, który przejmie jego zakład, do jego wykonania „wedle wszelkich zasad nowych wynalazków fotografii nie fotodrukiem, ale sposobem gryzionym na miedzi”<sup>109</sup>, a więc w technice heliograviury. Rzewuski zmarł w 1888 r., ale do realizacji jego woli nie doszło, zaś rachunek z Lubomirskimi został uregulowany w inny

<sup>108</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>109</sup> A. KLECZKOWSKI, *Walery Rzewuski*, s. 109–110 (jak w przyp. 58).





II. WNEŹRZE KATEDRY Z WIELKIM OLTARZEM.

15. Wnętrze katedry w Gnieźnie z ołtarzem głównym, światłodruk, K. Beyer i M. Dutkiewicz, publ. w: I. Polkowski, *Katedra Gnieźnieńska*, Gniezno 1874, tabl. II. Biblioteka Narodowa

sposób<sup>110</sup> i tak oto kwestia funduszy przeznaczonych na album została ostatecznie zamknięta. Najwyraźniej jednak nie wiedział o tym Łuszczkiewicz ani inni członkowie Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, gdyż w 1891 r. na posiedzeniu Grona przypomniał on o istnieniu funduszu przeznaczonego na album. Postanowiono zwrócić się do wykonawcy testamentu Rzewuskiego z pytaniem, czy kwoty tej nie można by użyć na zapłacenie zakładowi Ignacego Kriegera za sfotografowanie Ołtarza Mariackiego<sup>111</sup>. Ponieważ do sprawy tej więcej nie powrócono, zapewne w międzyczasie Grono dowiedziało się, że fundusz ten został już wcześniej rozliczony. Ani jeden następny zeszyt *Pomników Krakowa* nie ukazał się więc drukiem i jak podsumował to Stanisław Tomkowicz, „wszystko skończyło się na 5 tablicach, które nawet podobno mało kto widział, bo pущzone nie były *extra muros* Tow.

<sup>110</sup> Ibidem, s. 119–121.

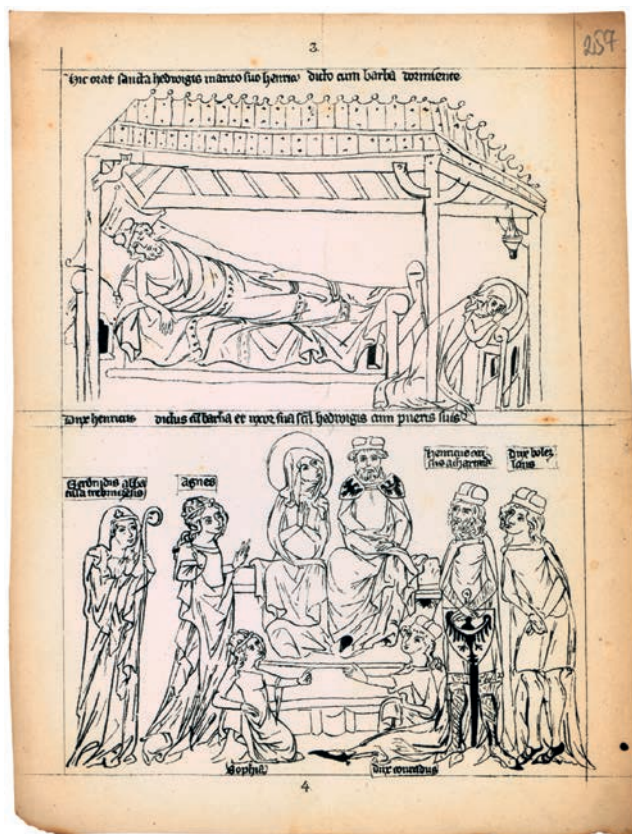
<sup>111</sup> ANK, sygn. 29/560/9, s. 63, 69. Za zwrócenie mojej uwagi na to źródło dziękuję dr. Wojciechowi Walanusowi.

naukowego<sup>112</sup> (co zresztą nie było do końca prawdą – wszak można je było nabyć w kilku miejscach, nie tylko za pośrednictwem TNK). Nie powstały tym samym ani inne zaplanowane zdjęcia, w tym widoki trumien królewskich, które Beyer i Dutkiewicz podobno mieli sfotografować wiosną 1872 r.<sup>113</sup>, ani tekst towarzyszący reprodukcjom, a tymczasowa okładka wydawnictwa nigdy nie została zastąpiona właściwą.

Dla zakładu Beyera i Dutkiewicza *Pomniki Krakowa* były jedną z większych i bardziej prestiżowych realizacji. Trudno ustalić kompletną listę zilustrowanych przez nich publikacji, jak i samodzielnych druków, ale do najważniejszych na pewno zaliczyć można dwa wydawnictwa autorstwa ks. Polkowskiego: wspomniany *Album*

<sup>112</sup> S. TOMKOWICZ, *Zabytki sztuki. Z powodu najnowszej publikacji prof. Zacharjewicza. (Wydawnictwa zabytków sztuki. Tarnów. Biecz)*, „Czas”, 1888, nr 13, s. 1.

<sup>113</sup> „Gazeta Warszawska”, 1871, nr 243, s. 2.



16. Dwie miniatury z rękopisu legendy o św. Jadwidze, fotolitografia, K. Beyer i M. Dutkiewicz (?), publ. w: [K. Stronczyński], *Legenda obrazowa o świętej Jadwidze księżnej szląskiej według rękopisu z r. 1353 przedstawiona i z późniejszymi teżże treści obrazami porównana*, Kraków 1880, tabl. [2]. Archiwum Narodowe w Krakowie

Kopernika (1873)<sup>114</sup> [il. 14] i *Katedrę Gnieźnieńską* (1874)<sup>115</sup> [il. 15]. Ponadto zakład wykonał reprodukcję obrazu *Złota Rybka* Ludwika Kurelli jako premię dla członków Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (1871)<sup>116</sup> i ilustracje do publikacji takich jak rosyjskojęzyczne opracowanie Jerzego Aleksandrowicza poświęcone słuzowcom (1872)<sup>117</sup>, *Wykopalisko wieleńskie (Filehne)* autorstwa samego Beyera (1876)<sup>118</sup>, *Ryciny polskich i obcych rytowników z XVI, XVII i XVIII wieku* Józefa Łoskiego (od 1877)<sup>119</sup>, a także

<sup>114</sup> Zob. przyp. 40.

<sup>115</sup> I. POLKOWSKI, *Katedra gnieźnieńska*, Gniezno 1874.

<sup>116</sup> „Gazeta Warszawska”, 1871, nr 243, s. 2; „Kurier Warszawski”, 1871, nr 244, s. 1. Jest to odbitka dużego formatu, 36,3 × 50 cm, na kartonie 55,5 × 71,5 cm, sygnowana nadrukiem: „Fotodruk M. Dutkiewicza w Warszawie”. Trzy egzemplarze zachowały się w MNW, nr inw. DI 56366/1-3 (za informacje te i udostępnienie reprodukcji dziękuję Danucie Jackiewicz).

<sup>117</sup> J. ALEKSANDROWICZ, *Strojenije i razwitije sporowmiestiliszcz miksomicetow*, Warszawa 1872. Zob. „Gazeta Warszawska”, 1871, nr 243, s. 2; „Kurier Codzienny”, 1872, nr 74, s. 1.

<sup>118</sup> K. BEYER, *Wykopalisko wieleńskie (Filehne)*, Warszawa 1876.

<sup>119</sup> J. ŁOSKI, *Ryciny polskich i obcych rytowników z XVI, XVII i XVIII wieku*, z. 1–13, Warszawa 1877–1881. Zob. przyp. 135 oraz A. KOŁO-

szereg innych prac, których zidentyfikowanie nie zawsze jest jednak łatwe w przypadku braku sygnatury zakładu<sup>120</sup>. Jak się wydaje, równolegle Beyer i Dutkiewicz kontynuowali wykonywanie fotolitografii, najprawdopodobniej właśnie w tej technice przygotowując ilustracje do *Legendy obrazowej o świętej Jadwidze księżnej szląskiej* Kazimierza Stronczyńskiego (1880)<sup>121</sup> [il. 16]. Swoje druki (niestety nie wiadomo, jakie konkretnie) pokazali na wystawie przemysłowej w Petersburgu w 1870 r.<sup>122</sup>, a następnie na wystawie światowej w Wiedniu w 1873 r., otrzymując za nie dyplom uznania<sup>123</sup>. Polscy komentatorzy w większości wypowiadali się o nich pozytywnie, jedynie dziennikarz „Kuriera Codziennego” ocenił, że daleko im jest jeszcze do prac Alberta, ale polskich fotografów usprawiedliwiał brakiem porównywalnych środków finansowych<sup>124</sup>. Przeciwnie wrażenie odniósł Agaton Giller, który na łamach „Kroniki Rodzinnej” stwierdził, że przewyższają one

DZIEJCZYK, Józef Łoski (1827–1885) – zapomniany historyk, wydawca i rysownik, „Studia Podlaskie”, 4, 1993, s. 108–109.

<sup>120</sup> Pomniejsze prace wymienia „Gazeta Warszawska”, 1871, nr 243, s. 1–2. Podobno zakład wykonał także ilustracje do *Atlasu ryb amurskich i bajkalskich* Benedykta Dybowskiego, wyd. 1871 (za: G. PLUTECKA, J. GARZTECKI, *Fotografowie nietypowi*, s. 135 [jak w przyp. 5]; por. B. DYAKOWSKI, *Badacz dalekiej Północy (Benedykt Dybowski)*, Poznań 1931, s. 44–45), oraz do *Muzeum starożytności w Peszcie*, wyd. 1876 (za: A. KAROLI, *Wspomnienie o ś. p. Karolu Beyerze*, s. 301 [jak w przyp. 11]; *Rys dziejów literatury polskiej*, t. 4, oprac. L. Sowiński, Wilno 1877, s. 686), jednak nie udało mi się odnaleźć żadnego egzemplarza tych publikacji. Przykładem niesygnowanych druków są ilustracje w publikacji Stronczyńskiego, zob. przyp. 121. Istnieją również przypadki niejasne, jak światłodruki na stronach tytułowych „Gońca Teatralnego”, 1877, nr 3–15, podpisane przez J. [!] Dutkiewicza – najprawdopodobniej omyłkowo, bo wątpliwe, żeby wykonał je Juliusz Dutkiewicz z Kołomyi.

<sup>121</sup> [K. STRONCZYŃSKI], *Legenda obrazowa o świętej Jadwidze księżnej szląskiej według rękopisu z r. 1353 przedstawiona i z późniejszymi teżże treści obrazami porównana*, Kraków 1880. Jak podaje sam autor, publikacja ilustrowana jest w technice światłodruku (ibidem, s. V–VI). Tymczasem notatka Łepkowskiego, która towarzyszy luźnej odbitce z tej publikacji, jako autora podaje Beyera, a jako technikę – fotolitografię (ANK, sygn. 29/560/4, s. 257–259), co wydaje się bardziej prawdopodobne, bo po pierwsze konturowy charakter tych ilustracji nie wymagał czasochłonnego i kosztownego światłodruku, a po drugie Łepkowski, członek Komisji Historii Sztuki (która wydała tę publikację), pozostając w dość bliskiej znajomości z Beyerem, mógł z pierwszej ręki znać technikę wykonania ilustracji.

<sup>122</sup> *Udział przemysłowców, fabrykantów i rękodzielników Królestwa w wszechrosyjskiej przemysłowej wystawie w St.-Petersburgu*, „Dziennik Warszawski”, 1870, nr 192, s. 2009–2010.

<sup>123</sup> *Catalogue special de la section Russe à l'Exposition universelle de Vienne en 1873*, St.-Petersbourg 1873, s. 124; A. GILLER, *Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu 1873 r. Listy*, t. 1, Lwów 1873, s. 47; t. 2, Lwów 1873, s. 262.

<sup>124</sup> Wa. ..., *Wystawa wiedeńska. XVIII*, „Kurier Codzienny”, 1873, nr 148, s. 2.

większość zagranicznych<sup>125</sup>, zaś w serii sprawozdań z wystawy nazwał je „pięknymi” i uznał za jedno ze świadectw postępu warszawskiej fotografii<sup>126</sup>. Autor omówienia zamieszczonego w *Przeglądzie wystawy powszechnej w Wiedniu 1873 r.* (Walery Lewkowicz?) bardzo je chwalił, podkreślając, że zostały wykonane „starannie, czysto, w pięknym doborze, z poczuciem sztuki, słowem bez zarzutu”<sup>127</sup>. Równie pozytywnie (choć zdawkowo) zostały one ocenione w omówieniach autorstwa Hermana Kronego i Josefa Löwy’ego poświęconych fotografiami prezentowanym na wystawie wiedeńskiej<sup>128</sup>. Osobny dyplom uznania został przyznany *Pomnikom Krakowa*, ale ponieważ do Wiednia przesłało je TNK (wystawione były w dziale poświęconym wychowaniu i nauce, a nie grafice i fotografii, jak inne prace Beyera i Dutkiewicza), to jego prezes, prof. Józef Majer, widniał wśród nagrodzonych<sup>129</sup>.

Choć od końca 1871 r. drukarnia działała tylko pod nazwiskiem Dutkiewicza, wydaje się, że Beyer nadal zaangażowany był w jej działalność co najmniej do 1876 r. gdy podobno wycofał się ze spółki<sup>130</sup>. Oprócz wspomnianego lwowskiego zakładu Szajnoka, na ziemiach polskich dość szybko pojawiły się także inne konkurencyjne światłodrukarnie. W 1871 r. w Warszawie powstał zakład Waleriana Twardzickiego<sup>131</sup>, rok później

Konrada Brandla<sup>132</sup>, a w Kamieńcu Podolskim Michała Greima<sup>133</sup>, później kolejne. Nie była to jednak łatwa działalność i chyba też niezbyt opłacalna, na co wskazują słowa samego Beyera: „Drukarnia mało komu się wiedzie ale Dutkiewicz ciągle ją prowadzi i 1 do 2 ludzi zatrudnia, czy natem co zarabia to drugie pytanie. Druga drukarnia Brandla upadła”<sup>134</sup>. Niedługo potem, w 1878 r., a więc już po śmierci Beyera, podobny los spotkał światłodrukarnię Dutkiewicza, która przeszła na własność Antoniego Gotza. Kontynuował on wydawanie *Rycin polskich*, a później, zapewne na początku lat 80., przejął ją bliżej nieznaną St. Hubert<sup>135</sup>. Także samemu Dutkiewiczowi nie wiodło się najlepiej – zakład fotograficzny prowadzony przez niego wspólnie z Klochem przestał istnieć, a Dutkiewicz wszedł w nową spółkę, tym razem poświęcając się fotografii przy świetle elektrycznym. Później natomiast zaangażował się w produkcję suchych klisz bromo-żelatynowych, jednak i to przedsięwzięcie zakończyło się finansową porażką i Dutkiewicz zmarł w 1897 r. w biedzie<sup>136</sup>.

Niewątpliwie droga do powstania *Pomników Krakowa* nie była prosta i nie od samego początku zamysłem krakowskich naukowców było wydanie albumu z dziełami sztuki znajdującymi się w Krakowie – wręcz przeciwnie, pierwotny plan zakładał przecież sfotografowanie Ołtarza Mariackiego przed jego renowacją, a motywacje były chyba głównie czysto praktyczne (pomoc przy ponownym montażu). Gdy nie udało się go zrealizować, niewykorzystany fundusz postanowiono spożytkować na publikację o znacznie szerszej zawartości, wykraczając tym samym poza doraźny, pragmatyczny cel. Choć z przekazów źródłowych nie wynika wprost, jaka intencja przyświecała członkom Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych przy podejmowaniu decyzji o wydaniu albumu ani jakimi kryteriami posługiwali się oni przy wyborze zabytków, które miały zostać w nim zamieszczone (znana jest tylko opinia Łuszczkiewicza na ten temat, przywołana dalej), kwestie te pomagają wyjaśnić spojrzenie na album z szerszej perspektywy. Podstawowy kontekst stanowi sama działalność Oddziału, obejmująca przede wszystkim inwentaryzację i opiekę nad zabytkami. Gremium to zajmowało się także prowadzeniem badań, publikowaniem ich wyników i gromadzeniem obiektów w Muzeum Starożytności, ponadto opiniowało prowadzone prace konserwatorskie, a w niektórych przypadkach samo nimi kierowało. Istotne pole jego działalności stanowiła również popularyzacja wiedzy o zabytkach i konieczności ich

<sup>125</sup> B. SULITA [A. GILLER], *Wrażenia z wystawy wiedeńskiej 1873 r.*, „Kronika Rodzinna”, 1874, nr 1, s. 15.

<sup>126</sup> A. GILLER, *Polska na Wystawie*, t. 1, s. 47 (jak w przyp. 123).

<sup>127</sup> *Przegląd wystawy powszechnej w Wiedniu 1873 r.*, red. S. Kossuth, Warszawa 1875, s. 421.

<sup>128</sup> H. KRONE, *Die Photographie auf der Wiener Weltausstellung*, „Helios. Organ der Photographischen Gesellschaft zu Dresden”, 4, 1873, s. 39; J. LÖWY, *Photographie (Gruppe XII, Section 4)*, [w:] *Officieller Ausstellungs-Bericht herausgegeben durch die General-Direction der Weltausstellung 1873*, red. C.T. Richter, Wien 1873, s. 87.

<sup>129</sup> A. GILLER, *Polska na Wystawie*, t. 2, s. 64, 270 (jak w przyp. 123); H.E. GINTL, *Wykaz udziału Galicyi i wielkiego księstwa Krakowskiego na powszechnej wystawie 1873 w Wiedniu*, tłum. K. Langie, Wiedeń 1873, s. 70, 79; „Czas”, 1873, nr 196, s. 3; „Gazeta Narodowa”, 1873, nr 208, s. 2.

<sup>130</sup> W 1872 r. planował zabiegać w Petersburgu o zlecenia dla zakładu (BCz, sygn. MN 951a, s. 251–252), w 1873 w Toruniu miał osobiście oddawać gotowy *Album Kopernika* i odbierać pieniądze (ibidem, s. 331), a w 1875 chciał zapoznać się w Monachium z ulepszeniami technicznymi w zakresie światłodruku (ZNiO, sygn. 5943/I, s. 379–380). Wiele czasu zajmowały mu jednak inne zajęcia, a zwłaszcza handel numizmatami, na co wskazuje jego korespondencja m.in. z E. Hutten-Czapskim z lat 70. XIX w. (BCz, sygn. MN 951a). Rok 1876 jako datę wycofania się Beyera ze spółki podała Grażyna Plutecka-Garztecka (*Meletius Dutkiewicz*, s. 287 [jak w przyp. 3]), nie powołując się niestety na żadne źródło.

<sup>131</sup> „Kurier Codzienny”, 1871, nr 246, s. 2. W tym samym roku informowano, że światłodruk Jana Mieczkowskiego zamieści „Photographisches Archiv” („Kurier Codzienny”, 1871, nr 14, s. 3), w innej jednak gazecie doprecyzowano, że z negatywu Mieczkowskiego wykona go Johann Baptist Obernetter („Kurier Warszawski”, 1871, nr 37, s. 2).

<sup>132</sup> „Kurier Warszawski”, 1872, nr 203, s. 2.

<sup>133</sup> A. PŁUG, *Korespondencja Gazety Warszawskiej*, „Gazeta Warszawska”, 1872, nr 142, 1, s. 3. Zob. J. GARZTECKI, *Mistrz zapomniany. O Michale Greimie z Kamieńca*, Kraków 1972, s. 150–164.

<sup>134</sup> ZNiO, sygn. 5943/I, s. 379.

<sup>135</sup> „Czas”, 1884, nr 148, s. 6; „Kurier Codzienny”, 1878, nr 27, s. 4; *Album p. Łoskiego*, „Kurier Codzienny”, 1878, nr 268, s. 1.

<sup>136</sup> A. KAROLI, *Wspomnienie o ś. p. Meletiuszu Dutkiewiczu*, s. 450–451 (jak w przyp. 3).

ochrony<sup>137</sup>. Reprodukcyjne zabytków obecne były – choć w różny sposób i w różnym zakresie – we wszystkich tych działaniach, przede wszystkim w charakterze wizualnej dokumentacji (jako zapis wyglądu i stanu zachowania zabytków) oraz źródła wiedzy (pozwalały na zapoznanie się z trudno dostępnymi obiektami). W praktyce przekładało się to na gromadzenie w zasobach TNK reprodukcji pozyskanych różnymi drogami i wykonanych w różnych technikach, zarówno tych zleconych przez Oddział, jak i licznie nadsyłanych przez osoby prywatne i instytucje. Wizerunki te, podobnie jak oryginalne obiekty, były prezentowane i omawiane na posiedzeniach Oddziału. Zbierane i pokazywane w TNK reprodukcje dostępne były jednak ograniczonej liczbie osób – do ich rzeczywistej popularyzacji niezbędne było ich opublikowanie. Działania takie Oddział podejmował jednak w wąskim zakresie, na co wpływ na pewno w dużej mierze miały jego ograniczone możliwości techniczne i finansowe<sup>138</sup>. Jeśli wydawał podobizny zabytków, to zasadniczo w formie rycin ilustrujących artykuły i książki, w których jednak dominującą rolę pełnił tekst. Sytuacja ta z czasem ulegała zmianie i rola wizerunków rosła – od rozpraw pozbawionych ilustracji<sup>139</sup>, poprzez artykuły i książki zawierające pojedyncze ryciny<sup>140</sup>, aż po *Pomniki*, które w znanej nam, a więc niekompletnej formie, złożone są wyłącznie z reprodukcji. Słowny komentarz – o ile w ogóle – miał być dodany do nich dopiero później, nie wiadomo zatem, jakie miały być proporcje między wizerunkami a ich opisem, ani jaki miał on mieć charakter. Uwaga, jaką badacze poświęcali zarówno doborowi obiektów do sfotografowania, jak i sposobowi wykonania światłodruków, wskazuje jednak, że w przypadku tego wydawnictwa wizerunki nie miały być sprowadzone wyłącznie do roli ilustracyjnego dodatku do tekstu. Wręcz przeciwnie – wytworzenie, opublikowanie i tym samym udostępnienie wysokiej jakości reprodukcji

znajdujących się w Krakowie dzieł sztuki stanowiło, jak można przypuszczać, cel zasadniczy tej publikacji.

Wydanie *Pomników*, a także inne wspomniane już działania Oddziału w zakresie dokumentowania zabytków, wpisywały się zarówno w postulaty wysuwane wewnątrz tego gremium<sup>141</sup>, jak i ogólne zapotrzebowanie na ikonografię polskich zabytków, które narastało w tym czasie – dość wspomnieć, że jedno z pierwszych przedsięwzięć tego typu, czyli *Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia* z rycinami według rysunków Michała Stachowicza, wydane po raz pierwszy w latach 1822–1827, doczekało się kilku wznowień w różnej formie<sup>142</sup>. Kwestia konieczności rejestrowania i rozpowszechniania wizerunków zabytków szczególnie podnoszona była w środowisku osób interesujących się sztuką i badaczy-amatorów. Reprodukcyjne miały przede wszystkim pełnić funkcję dokumentacyjną, a więc utrwalic wygląd ważnych obiektów, ale miały również służyć współczesnym artystom, znawcom dostarczać materiał do badań oraz pełnić rolę źródła historycznego<sup>143</sup>. Tylko część z ówczesnych pomysłów wydawniczych udawało się zrealizować, a jednym z ambitniejszych przedsięwzięć tego typu było *Album Wileńskie* Jana Wilczyńskiego, wydawane od 1845 r. Ono z kolei, wraz z zagranicznymi publikacjami albumowymi takimi jak *Les arts au moyen âge* Alexandre’a du Sommerard’a (wyd. 1838–1846) i *Le Moyen-âge et la Renaissance* wydawanymi pod kierunkiem Paula Lacroix i Ferdinanda Serégo od 1847 r., stanowiło źródło inspiracji dla jednego z najważniejszych polskich wydawnictw ikonograficznych w ogóle, czyli *Wzorów sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce* Aleksandra Przezdzieckiego i Edwarda Rastawieckiego (wyd. 1853–1869)<sup>144</sup>. Ta monumentalna publikacja, ilustrowana chromolitografowanymi planszami przedstawiającymi głównie dzieła malarstwa, rzeźby i rzemiosła (świadomie pominięto m.in. architekturę czy numizmaty), w zamysłu autorów miała przede wszystkim być pomocą w badaniach nad dawną sztuką polską, zaś towarzyszące wizerunkom teksty z założenia miały nie być obszernie<sup>145</sup>.

Wzory stanowią oczywisty kontekst dla *Pomników Krakowa*, przywołany zresztą już w czasach ich powstania. Szczególnie istotna jest tu wyrażona przez Łepkowskiego

<sup>137</sup> Już na jednym z pierwszych posiedzeń jako cele stojące przed Oddziałem wyraźnie określono inwentaryzację zabytków, a jednocześnie ich ochronę (ANPP, sygn. TNK 118, k. 4). Szerzej o jego działalności zob. J. DUŻYK, A. TREIDEROWA, *Zagadnienie opieki nad zabytkami w działalności Towarzystwa Naukowego Krakowskiego*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie”, 3, 1957, s. 201–280; A. MAŁKIEWICZ, *Między starożytnictwem a naukową historią sztuki*, [w:] *Towarzystwo Naukowe Krakowskie w 200-lecie założenia (1815–2015). Materiały konferencji naukowej 9–10 grudnia 2015*, Kraków 2016, s. 193–208.

<sup>138</sup> Przykładem są trudności z pozyskaniem ilustracji do „wskazówki archeologicznej” (ANPP, sygn. TNK 121, k. 58).

<sup>139</sup> Pozbawione rycin są dwa jedyne zeszyty „Rocznika Towarzystwa Naukowego z Uniwersytetem Jagiellońskim Złączonego. Oddział Sztuk i Archeologii”, wyd. 1851 i 1852.

<sup>140</sup> Np. artykuł Józefa Łepkowskiego *Broń sieczna w ogóle i w Polsce uważana archeologicznie* („Rocznik Ces. Król. Towarzystwa Naukowego”, 1, 1858, s. 25–116) ilustrowany czterema tablicami, czy *Monografia Opactwa Cystersów we wsi Mogile* (Kraków 1867), zawierająca osiem drzeworytów i jedną tablicę autografowaną.

<sup>141</sup> K. KREMER, *Niektóre uwagi o ważności zabytków sztuk pięknych na naszej ziemi*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Krakowskiego z Uniwersytetem Jagiellońskim Złączonego”, 4, 1849, z. 1, s. 553, 557.

<sup>142</sup> J. BANACH, *Michała Stachowicza „Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia”*, „Folia Historiae Artium”, 12, 1976, s. 152–154.

<sup>143</sup> J. JAWORSKA, *Album Wileńskie i jego wydawca Jan Kazimierz Wilczyński w świetle korespondencji z Konstantym Świdzińskim*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 16, 1972, s. 303; J. POLANOWSKA, *Historiografia sztuki polskiej w latach 1832–1863 na ziemiach centralnych i wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*. F.M. Sobieszczański, J.I. Kraszewski, E. Rastawiecki, A. Przezdziecki, Warszawa 1995, s. 90, 153, 162–165.

<sup>144</sup> J. POLANOWSKA, *Historiografia sztuki polskiej*, s. 161–163 (jak w przyp. 143).

<sup>145</sup> Ibidem, s. 166–167, 170–171.



17. Płyta nagrobna Piotra Salomona, chromolitografia, M. Fajans wg rys. L. Łepkowskiego, publ. w: *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, wyd. A. Przedziecki, E. Rastawiecki, seria 3, z. 13–14, Warszawa 1867, tabl. O. Biblioteka Narodowa

nadzieja, że *Pomniki* mogą stać się dopełnieniem dla *Wzorów*<sup>146</sup>, co – wraz z samą zawartością *Pomników* i ich charakterem – sugeruje, że ambicje krakowskich uczonych były zbliżone do zamierzeń Przedzieckiego i Rastawieckiego. Ich celem było więc stworzenie publikacji naukowej, która ma „przyjść z pomocą badaczom dziejów sztuki”, jak to określił Łuszczkiewicz<sup>147</sup>. Z drugiej jednak strony ten sam badacz stwierdził, że *Pomniki* mają „zadowolnić głównie większą publiczność”<sup>148</sup>, a więc zasadniczo przeznaczone miały być dla szerokiego grona odbiorców. Nie wiadomo, na ile pogląd ten podzielali także pozostali członkowie Oddziału, ale sama zawartość dzieła (o czym

dalej) wskazuje jednak, że nie miało to być typowo pamiątkowy album, który odwiedzający Kraków mogliby zabrać ze sobą jako przypomnienie tego, co widzieli, a pozostali – aby zobaczyć, jak wygląda miasto i jego zabudowa (co zapewne sprzyjałoby jego większej sprzedaży). Wydaje się więc, że mimo wszystko *Pomniki* skierowane były jeśli nie do znawców i badaczy, to przynajmniej do osób choć w pewnym stopniu zainteresowanych sztuką czy historią. Łacińskie nadruki, dzięki którym album i zawarte w nim widoki mogły stać się zrozumiałe dla władających łaciną obcojęzycznych odbiorców, sugerują, że zamiarem Oddziału było również upowszechnienie krakowskich zabytków za granicą<sup>149</sup>.

<sup>146</sup> BJ, sygn. 6517 IV, k. 380. *Wzory* wzmiankuje także: *Z Krakowa*, s. 1 (jak w przyp. 98).

<sup>147</sup> ANK, sygn. 29/560/43, s. 571.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> Potwierdza to opinia Łuszczkiewicza, który uważał za stosowne „dobierać dzieła sztuki formą doskonalsze a przede wszystkim takie, których znaczenie i dla obcych będzie wielkiem” (*ibidem*).

Podobnie jak w przypadku *Wzorów*, członkowie Oddziału w *Pomnikach* skupili się na pojedynczych obiektach, zarówno tych bardziej znanych, jak i mniej, rezygnując przy tym z ogólnych widoków architektury. Pominęto tym samym najbardziej charakterystyczne budowle, takie jak kościół Mariacki czy katedra na Wawelu. W zamian nacisk położono na udostępnienie wizerunków dzieł trudniej dostępnych, co jest o tyle zrozumiałe, że początek lat 70. XIX w. to okres, gdy główne zabytki architektury posiadały już swoje fotograficzne odwzorowania, ale ograniczające się zazwyczaj do widoków zewnętrznych. Zabytki znajdujące się we wnętrzach, trudno dostępne i słabo oświetlone, były znacznie gorzej udokumentowane – zresztą nie tylko za pomocą fotografii, ale zreprodukowane i opublikowane w ogóle<sup>150</sup>. Na dobór obiektów wpływ też niewątpliwie miały zainteresowania i bieżące prace członków komisji albumowej, a zwłaszcza Łepkowskiego i Łuszczkiewicza. Nie może więc dziwić, że zaplanowano sfotografować prace Hansa Suessa von Kulmbacha, nad którym w tym czasie prowadzono intensywne badania<sup>151</sup>. Szczególną uwagę poświęcono też dziełom Wita Stwosza, również cieszącego się dużym zainteresowaniem badaczy, tak więc oprócz Ołtarza Mariackiego, od którego narodziła się idea albumu, chciano uwiecznić także jego pozostałe dzieła.

Wbrew zawartemu w tytule pojęciu „starożytność”, w albumie nie miały znaleźć się żadne obiekty pochodzące z czasów antycznych, co wynika z odmiennego niż dziś rozumienia tego pojęcia. Starożytność odnoszono do całej przeszłości, stąd założone przez TNK w 1850 r. Muzeum Starożytności gromadziło nie tylko przedmioty antyczne w obecnym tego słowa znaczeniu, ale wszelkiego typu zabytki ze wszystkich epok historycznych<sup>152</sup>. Równie szeroki był zakres badań prowadzonych przez ówczesną archeologię, obejmującą przede wszystkim historię sztuki<sup>153</sup>, która z czasem wydzieliła się jako osobna dyscyplina naukowa. Dość wspomnieć, że opublikowana w 1850 r. przez Oddział Archeologii i Sztuk Pięknych odezwa „w celu archeologicznych poszukiwań” odnosiła się zarówno do

zabytków z czasów pogańskich, jak i chrześcijańskich<sup>154</sup>, natomiast odbywane przez Łepkowskiego „podróże archeologiczne” koncentrowały się głównie na zabytkowych kościołach i zamkach<sup>155</sup>. Zawartość *Pomników Krakowa*, złożona wyłącznie z dzieł sztuki średniowiecznej i nowożytnej, a więc obiektów będących wedle dzisiejszego rozumienia przedmiotem badań historii sztuki, a nie archeologii, wskazuje na postępującą autonomizację obu dyscyplin. Wymownym przejawem tego procesu było utworzenie po przekształceniu TNK w Akademię Umiejętności w 1872 r. w miejsce Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych osobnych komisji: Komisji Historii Sztuki, Komisji Archeologicznej i Komisji Antropologicznej.

Tym, co bez wątplenia odróżniało *Pomniki* od wówczas istniejących publikacji tego typu, była technika wykonania, dzięki której osiągnięto możliwie dużą wierność w stosunku do rzeczywistości. Jej brak zarzucano wielu wówczas istniejącym graficznym reprodukcjom, m.in. rycinom opublikowanym w *Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia*<sup>156</sup>, co nie może dziwić, biorąc pod uwagę, że ówczesne ilustracje wykonywano na bazie rysunków, które zawsze w pewien sposób zniekształcały rzeczywistość. Nawet jeśli opierano się na fotografiach (jak w przypadku niektórych reprodukcji we *Wzorach*<sup>157</sup>), ilustracje robiono z przerysów. Dobry przykład stanowi tu płyta nagrobna Piotra Salomona, opublikowana zarówno we *Wzorach* [il. 17], jak i *Pomnikach Krakowa* [il. 12]. Ich porównanie pokazuje jasno, że choć pracujący dla *Wzorów* rysownik Ludwik Łepkowski starał się wiernie oddać szczegóły obiektu, jego reprodukcja różni się w detalach od oryginału, szczególnie zaś widoczna jest chęć „wyidealizowania” zabytku poprzez pominięcie zniszczeń i elementów mocujących. Obie ilustracje są odmiennie także pod względem oddania trójwymiarowości obiektu – na chromolitografii ze *Wzorów* płytki relief sprawia wrażenie znacznie bardziej plastycznego niż w rzeczywistości; pod tym względem w sposób oczywisty bliższy prawdzie jest światłodruk z *Pomników*. Należy jednocześnie zauważyć, że wierność przekazu wizualnego bywała dla samych autorów kwestią drugorzędną, tak jak w przypadku *Grobowych królów polskich pomników* Joachima Lelewela (wyd. 1857), w których ilustracje miały za zadanie przede wszystkim wpisywać się w przyjętą przez niego narrację. Był on świadomy niedoskonałości rycin z *Monumentów*,

<sup>150</sup> W sporządzonym przez Łuszczkiewicza wykazie (ibidem, s. 125–132) gwiazdką oznaczone są dzieła, które nie były wcześniej publikowane. Por. „Gazeta Warszawska”, 1871, nr 159, s. 1; „Kurier Codzienny”, 1871, nr 158, s. 3.

<sup>151</sup> M.P. KRUK, *Recepcja dzieł Hansa Suessa z Kulmbachu w drugiej połowie XIX wieku*, [w:] *Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa*, katalog wystawy, red. M.P. Kruk, A. Hola, M. Walczak, Kraków 2018, s. 210–215.

<sup>152</sup> B. SCHNAYDROWA, *Z dziejów Muzeum Starożytności Towarzystwa Naukowego Krakowskiego*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie”, 17, 1971, s. 55; *Słownik języka polskiego, obejmujący oprócz zbioru właściwie polskich, znaczną liczbę wyrazów z obcych języków polskiemu przyswojonych [...]*, cz. 2: P–Ż, red. A. Zdanowicz et al., Wilno 1861, s. 1562.

<sup>153</sup> M. WOŹNY, *Archeologia w Towarzystwie Naukowym Krakowskim (1815–1872)*, [w:] *Towarzystwo Naukowe Krakowskie*, s. 213–216 (jak w przyp. 137).

<sup>154</sup> Ibidem, s. 216.

<sup>155</sup> Z. JEDNOROWSKA, *Archeologia w działalności Towarzystwa Naukowego Krakowskiego*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie”, 40, 1995, s. 92–93.

<sup>156</sup> J. BANACH, *Michała Stachowicza „Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia”*, s. 154–156 (jak w przyp. 142).

<sup>157</sup> E. MANIKOWSKA, *Anatomia zbiorów ikonograficznych Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości: ilustrowane syntezы kultury narodowej*, [w:] *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, red. E. Manikowska, P.J. Jamski, t. 2, Warszawa 2014, s. 47–49 (gdzie błędnie mowa o dagerotypii).

ale mimo to powielił je w swojej publikacji, licząc, iż braki te nie będą zauważalne dzięki ich pomniejszeniu<sup>158</sup>.

W tej sytuacji nie może dziwić, że fotograficzna dokładność ilustracji, zamieszczonych w *Pomnikach*, stanowiła w oczach ówczesnych recenzentów ich główną zaletę. Dziennikarz „Czasu” ocenił, że album ten stanowi znakomitą inaugurację światłodruku w Polsce, że „większej dokładności, stosowniejszego światła, wierności oddania szczegółów, miękkości w konturach nie można pragnąć”. Jednocześnie uznał przewagę nowej techniki nad tradycyjną grafiką: „jeśli tak pójdzie to słońce wytrąci rylec z ręki rytownika”<sup>159</sup>. Kraszewski podkreślał doskonałość światłodruków w porównaniu do dotychczasowych reprodukcji krakowskich zabytków, które nie oddawały ich prawdziwego wyglądu. „Najobiektywniejszy ołówek nie byłby w stanie tak się zrzec przymieszki własnego charakteru i stylu, jak neutralne światło słoneczne, nie dające się sfalszować niczem”<sup>160</sup>. Światłodruki Beyera i Dutkiewicza faktycznie uznać należy za udane, choć niepozbawione mankamentów (np. zbyt mocne światło na skrzydłach Ołtarza Mariackiego na tablicy A, przez co zatraciły się szczegóły płaskorzeźb, czy nieostra postać Marii na tablicy B). Biorąc jednak pod uwagę trudności, z jakimi wiązało się wykonanie zdjęć, a później druków na ich podstawie, usterki te zaliczyć można do drobnych.

Choć mimo włożonego czasu i wysiłku światło dzienne ujrzał tylko jeden zeszyt, podkreślić należy sam pomysł i nowatorstwo działań TNK, gdyż dzięki jego zleceniu Beyer i Dutkiewicz przeprowadzili zapewne pierwszą na ziemiach polskich akcję fotografowania zabytków na zlecenie instytucji naukowej. W tym bowiem zakresie fotografowie zdecydowanie wyprzedzili badaczy i początkowo to oni z własnej inicjatywy i na własny koszt tworzyli rozmaite albumy zawierające widoki miast, budynków, poszczególnych zabytków itp. Niewątpliwie większości z nich przyświecały cele czysto komercyjne: fotografie te były odpowiedzią na istniejące zapotrzebowanie, a więc dawały szansę na zarobek. Wyjątkiem od tej reguły był Beyer, którego działania wielokrotnie nie tylko nie przynosiły mu żadnych dochodów, ale wręcz narażały go na straty. Nie wiadomo, na ile wystarczające było zapewnione przez TNK finansowanie *Pomników Krakowa*, ale już w przypadku innego planowanego w tym samym czasie wydawnictwa, tj. zbioru reprodukcji rycin Wita Stwosza, Beyer miał zamiar sam pokryć koszty swoich podróży po Europie<sup>161</sup>. Niewykluczone, że także *Pomniki* nie powstałyby, gdyby nie jego osobiste zaangażowanie i pasja<sup>162</sup>. Interesujące, że członkowie TNK postanowili wykorzystać nową wówczas technikę światłodruku, której przykładów nie mieli zapewne okazji widzieć zbyt wielu

(jeśli w ogóle)<sup>163</sup>, wykraczając tym samym poza repertuar dobrze im znanych metod reprodukcyjnych. Można przypuszczać, że szczególną rolę w popieraniu światłodruku odegrał Łepkowski, będący w bliskiej znajomości z Beyerem i pozytywnie nastawiony do wykorzystania fotografii w celach naukowych. Sam zresztą – już pod koniec 1869 r.! – planował wydanie katalogu daru Edwarda Rastawieckiego dla Gabinetu Archeologicznego UJ, który byłby ilustrowany światłodrukami<sup>164</sup>, jednak pomysł ten nie został nigdy zrealizowany. Ten i wszystkie wcześniej wspomniane plany wydawnicze, powstające w drugiej połowie XIX w. w gronie krakowskich uczonych, a mające na celu udostępnianie wizerunków trudno dostępnych dzieł sztuki, były niewątpliwie ambitne, jednak raczej przekraczały ówczesne możliwości – zarówno organizacyjne, jak i finansowe.

## ANEKS

### WYKAZ OBIEKTÓW PRZEZNACZONYCH DO OPUBLIKOWANIA W *POMNIKACH KRAKOWA*<sup>165</sup>

- 1–8. Ołtarz Mariacki, Wit Stwosz, 1477–1489 – w całości (otwarty i zamknięty), korpus, dwie kwatery, detale (kościół Mariacki).
9. Płyty nagrobne Zofii i Seweryna Bonerów, warsztat Hansa Vischera, po 1532 i 1538 (kościół Mariacki).
10. Obraz *Zstąpienie św. Jana Ewangelisty do grobu*, Hans Suess von Kulmbach, 1516 (kościół Mariacki).
11. Ołtarz z obrazem *Nawrócenie św. Pawła* Michała Lanza z Kitzingen, 1522 (kościół Mariacki, obecnie strata wojenna).
12. Cyborium, Jan Maria Padovano, przed 1554 (kościół Mariacki).
- 13–17. Ołtarz z kaplicy Zygmuntońskiej, Melchior Baier, Georg Pencz, 1531–1538 – otwarty i zamknięty oraz dwie kwatery (katedra).
18. Gobelin *Jakub spotyka Rachelę u wodopoju*, warsztat Jakuba van Zeunen, ok. 1650 (katedra).
19. Kaplica Ogrojцова, 1488–1518 (kościół św. Barbary).

<sup>163</sup> Na pewno światłodruki widział Kossak (ANPP, sygn. TNK 145, k. 99), a także Łepkowski, gdyż w listopadzie Beyer przesłał do Gabinetu Archeologicznego odbitkę z widokiem podstawy kolumny Zygmunta III w Warszawie („Czas”, 1869, nr 260, s. 3).

<sup>164</sup> BJ, sygn. 6517 IV, k. 274.

<sup>165</sup> Podane za *Wykazem przedmiotów na tablicach Albumu Krakowskiego mieścić się mających, porządkiem wydawnictwa*, spisany przez Łuszczkiewicza i przyjęty przez komisję 13 IV 1870 r. (ANK, sygn. 29/560/43, s. 125–132). Pominięto dopisane ołówkiem lub kredką uwagi i komentarze. O ile nie zaznaczono inaczej, autorstwo i datowanie zabytków podano za *Katalogiem zabytków sztuki w Polsce*.

<sup>158</sup> J. LELEWEL, *Grobowe królów polskich pomniki*, Poznań 1856, s. 4; E. MANIKOWSKA, *Anatomia zbiorów*, s. 50–52 (jak w przyp. 157).

<sup>159</sup> *Z Krakowa*, s. 1 (jak w przyp. 98).

<sup>160</sup> J.I. KRASZEWSKI, *Listy drezdeńskie*, s. 1 (jak w przyp. 99).

<sup>161</sup> BJ, sygn. 6517 IV, k. 378.

<sup>162</sup> ZNiO, sygn. 2432/II, t. 1, s. 162.

20. Płyta nagrobna Kallimacha, warsztat Piotra Vischera st. wg projektu Wita Stwosza, po 1496 (kościół Dominikanów).
21. Dwa obrazy z cyklu św. Jana Ewangelisty, Hans Suess von Kulmbach, 1516 (kościół św. Floriana, obecnie straty wojenne)<sup>166</sup>.
- 22–23. Nagrobek kardynała Fryderyka Jagiellończyka, warsztat Piotra Vischera st., 1510 – strona frontowa i wierzchnia (katedra).
24. Obraz *Oplakiwanie Chrystusa*, Quentin Massys (przypisywany), pierwsza połowa XVI w. (skarbiec katedralny).
- 25–32. Obrazy z cyklu św. Katarzyny Aleksandryjskiej, Hans Suess von Kulmbach, 1514–1515 (kościół Mariacki, dwa z nich obecnie stanowią straty wojenne)<sup>167</sup>.
33. Dziedziniec Collegium Maius.
34. Obraz Tomasza Dolabelli, pierwsza połowa XVII w. (klasztor Dominikanów).
35. Obraz ze stalli, Tomasz Dolabella (przypisywany), 1624–1632 (kościół Bożego Ciała).
- 36–38. Kwatery poliptyku św. Jana Jałmużnika, 1504 (kościół św. Katarzyny, obecnie Muzeum Narodowe w Krakowie)<sup>168</sup>.
39. Płaskorzeźba *Modlitwa w Ogrojcu*, Wit Stwosz, ok. 1485–1490 (na kamienicy przy placu Mariackim, obecnie Muzeum Narodowe w Krakowie)<sup>169</sup>.
40. Nagrobek Kazimierza Wielkiego, 1370–1382 (katedra).
41. Portret biskupa Franciszka Krasieńskiego, po 1577 (klasztor Franciszkanów).
42. Portret biskupa Andrzeja Trzebieckiego, Daniel Frecherus, 1664 (klasztor Franciszkanów).
43. Kruczta kościoła św. Katarzyny, początek XV w.
44. Zamek na Wawelu od strony dziedzińca.
- 45–46. Obrazy ołtarzowe Szymona Czechowicza, XVIII w. (kościół Pijarów).
47. Obraz ze św. Różą z Limy (?) z ołtarza w kaplicy Lubomirskich, XVII w. (kościół Dominikanów)<sup>170</sup>.
- 48–49. Trumny: Zygmunta I, ok. połowy XVI w., i Zygmunta III, przed 1633 (katedra).
- 50–53. Ołtarz św. Jana Chrzyciela, 1514 – skrzydła i półfigurki znad skrzydeł (kościół św. Floriana, obecnie straty wojenne, zastąpione przez kopie Józefa Brzostowskiego).
54. Płyta nagrobna Piotra Kmity st., pracownia Piotra Vischera st., po 1505 (katedra).
- 55–59. Tryptyk Św. Trójcy, 1467 – w całości i kwatery (katedra).
- 60–61. Trumny Władysława IV i Cecylii Renaty, Jan Chrystian Bierpfaff, lata 40. XVII w. (katedra).
62. Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka, Wit Stwosz, 1492–1494 (katedra).
63. Nagrobek Montelupich, warsztat Santi Guccio, przed 1600 i przed 1613 (kościół Mariacki).
- 64–66. Miniatury z Kodeksu Baltazara Behema (Biblioteka Jagiellońska).
67. Portret Władysława IV, XVII w. (amfiteatr gimnazjum św. Anny, obecnie Muzeum UJ<sup>171</sup>).
68. Sala Obiedzińskiego (Collegium Maius).
69. Witraż ze św. Katarzyną Aleksandryjską, pierwsza ćwierć XV w. (klasztor Dominikanów, obecnie Muzeum Narodowe w Krakowie<sup>172</sup>).
70. Epitaforium Jana Sakrana, zm. 1527 (kościół Misjonarzy).
71. Płyta nagrobna Piotra Salomona, zm. 1516, warsztat Piotra Vischera st. (kościół Mariacki).
72. Stalle, 1581–1583 i XVI/XVII w. (kościół św. Idziego).
- 73–75. Miniatury z ewangeliarza bp. Tomickiego, Stanisław Samostrzelnik, 1534 (archiwum kapitulne).
- 76–78. Tryptyk Matki Boskiej Bolesnej, Stanisław Durink (przypisywany), 4. ćwierć XV w. – całość i dwie kwatery (katedra).
79. Krucyfiks tzw. slackerowski, Wit Stwosz, ok. 1491 (kościół Mariacki).
80. Nagrobek Wawrzyńca Spytka Jordana, krąg Santi Guccio, ok. 1603 (kościół św. Katarzyny).
81. Obraz *Ecce Homo* (?), Astolfo Vagioli (kościół Bożego Ciała)<sup>173</sup>.
- 82–83. Dwie kwatery z tzw. retabulum dominikańskiego, ok. 1465 (kościół św. Idziego, obecnie klasztor Dominikanów i Muzeum Narodowe w Krakowie<sup>174</sup>).
84. Obraz *Męczeństwo św. Piotra* (klasztor Dominikanów)<sup>175</sup>.

<sup>166</sup> W. WALANUS, A. WOLSKA, *Wojenne i powojenne losy krakowskich dzieł Hansa Suessa z Kulmbachu*, [w:] *Mistrz i Katarzyna*, s. 227 (jak w przyp. 151).

<sup>167</sup> Ibidem.

<sup>168</sup> *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2: *Katalog zabytków*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 204–205.

<sup>169</sup> *Wokół Wita Stwosza. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie 2005*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2005, s. 68–69, poz. II/3.

<sup>170</sup> W wykazie figuruje „obraz ołtarzowy XVI wieku z Kaplicy Książąt Lubomirskich”, zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 3: *Kościół i klasztor Śródmieścia 2*, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1978, s. 136.

<sup>171</sup> *Katalog portretów i obrazów będących własnością Uniwersytetu Jagiellońskiego [...]*, oprac. J. Mycielski, Kraków 1913, s. 4, poz. 17.

<sup>172</sup> *Malarstwo gotyckie w Polsce*, s. 131 (jak w przyp. 168).

<sup>173</sup> W wykazie widnieje obraz *Złożenie do grobu*, jednak wśród czterech płócien Vagioloego z kościoła Bożego Ciała żaden nie przedstawia takiego tematu (*Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 4: *Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory 1*, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 1987, s. 59–60). Por. W. ŁUSZCZKIEWICZ, *Kościół Bożego Ciała. Jego dzieje i zabytki*, Kraków 1898 (Biblioteka Krakowska, 5), s. 30, 32, 38.

<sup>174</sup> *Malarstwo gotyckie*, s. 206–207 (jak w przyp. 168).

<sup>175</sup> W klasztorze tym znajdują się trzy obrazy o tej tematyce (*Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 3: *Kościół i klasztor Śródmieścia 2*, s. 157 [jak w przyp. 170]).



## SUMMARY

Anna Bednarek

(The Historical Museum of the City of Kraków)  
 A HISTORY OF AN ALBUM: *POMNIKI KRAKOWA. SZTUKA I STAROŻYTNOŚĆ* [THE HISTORIC RELICS OF CRACOW. ART AND ANTIQUITY] = *MONUMENTA ANTIQUAE ARTIS CRACOVENSIS* BY KAROL BEYER AND MELECJUSZ DUTKIEWICZ

Since the invention of photography attempts had been made to develop a technique that would enable to reproduce photographic images using the printing press. One of such methods, devised in the second half of the nineteenth century, was collotype, a process in which the photographic image was printed from a plate covered in bi-chromated gelatin. A person who was particularly interested in photomechanical techniques on Polish lands was Karol Beyer. He had experimented with such processes from the 1850s, and in 1870, along with Melecjusz Dutkiewicz, opened the first collotype printing studio on Polish lands. One of their earliest productions was the first (and only) instalment of an album entitled *Pomniki Krakowa. Sztuka i starożytność* [The Historic Relics of Cracow. Art and Antiquity] = *Monumenta antiquae artis Cracoviensia*, published by Cracow Scholarly Society in 1872.

An idea of publishing the album was conceived during the conservation treatment of the Veit Stoss Altarpiece in St Mary's Church, conducted since 1866. The – then unfulfilled – intention to execute a photographic record of the altarpiece was resumed by the Section on Archaeology and the Fine Arts of Cracow Scholarly Society which expanded the planned book by inclusion of other historic objects from Cracow. The photographer Walery Rzewuski, who had been commissioned to execute the album, did not fulfil the agreement, likely because of technical difficulties, and the offer to carry out the work was put out to tender which was won by the sole bidder, the studio of Beyer and Dutkiewicz. The photographers came to Cracow in August 1871 and took photographs intended to be published in a few instalments of the *Pomniki*. The first of them, featuring five plates executed in collotype, came out at the beginning of 1872. The images showed: the Veit Stoss Altarpiece (three views), the tomb slab of Piotr Salomon in St Mary's Church and a silver altarpiece in the Sigismund Chapel in Cracow Cathedral. After Cracow Scholarly Society had been transformed into the Academy of Arts and Sciences in 1872, its newly established Commission on Art History confirmed an intention to continue the publication, but, apparently for financial or organisational reasons, never managed to bring it into fruition.

Archival sources are silent on the reasons that motivated the members of the Section when they made a decision to publish the album, but these may be inferred from the character of undertakings the association was involved in. The Section dealt with historic objects in the broadest sense of the word, conducting scholarly research and their

conservation treatment, among others, and employing in these activities, in various functions, reproductions of the works of art. The Section also initiated the publication of such reproductions (an example being the *Pomniki*), which responded at that time to an increasing demand for images depicting objects of Polish historic heritage. Of particular importance among various initiatives of this kind was the work published jointly by Aleksander Przewdziecki and Edward Rastawiecki, entitled: *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce* [Models of art in old Poland, medieval and from the Renaissance period, up to the end of the seventeenth century] (publ. 1853–1869). It seems that, just as the *Wzory*, also the *Pomniki* were intended mainly for people who researched art or were at least keenly interested in it. In their album, the members of the Section planned to reproduce primarily images of lesser known and hitherto unpublished objects, with emphasis on painting and sculpture from the medieval and early modern periods. The *Pomniki* differed from other similar contemporary publications in the technology of its production, which was based on photography, and consequently its reproductions were more faithful than those based on graphic or drawn images, a fact that was seen by contemporary reviewers as their crucial asset. Even though the album was never completed, Beyer and Dutkiewicz carried out what must have been the first photographic survey of historic objects on Polish lands conducted on a commission received from a scholarly institution.



WOJCIECH BAŁUS  
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

## „NOWY HAFT NA SŁABEJ TKANCIE PRZESZŁOŚCI” KAROL ESTREICHER I COLLEGIUM MAIUS UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO\*

### I

„Nie było w Polsce bardziej kontrowersyjnego przedsięwzięcia konserwatorskiego niż [...] rekonstrukcja Collegium Maius w latach 1949–1964”<sup>1</sup>. Słowa te napisał kilka lat temu prof. Stanisław Waltoś, następca pierwszego dyrektora Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego i twórcy owej kontrowersyjnej restauracji budowli – profesora Karola Estreichera<sup>2</sup>.

Collegium Maius jest najstarszą częścią krakowskiego uniwersytetu. Z pieniędzy zostawionych przez królową Jadwigę nabyto dom przy ówczesnej ulicy Żydowskiej. Zakupy kolejnych, przylegających do niego realności następowały w ciągu XV w. Po pożarze w 1493 r. w wyniku odbudowy powstał czteroskrzydłowy gmach z wewnętrznym dziedzińcem z ostrołukowymi arkadami na parterze, zachowujący w sylwecie i układzie pomieszczeń ślady pierwotnego rozplanowania. Na początku XVI w. dobudowano jeszcze część mieszczącą nową salę biblioteczną (Libraria). Około 1540 r. gmach uzyskał postać, w jakiej przetrwał kolejne wieki<sup>3</sup>.

\* Artykuł niniejszy powstał w ramach projektu „Od materialnego do niematerialnego medium. Przemiany sztuki w 2 połowie XX wieku a dyskurs historii sztuki”, realizowanego ze środków programu MISTRZ Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. W nieco zmienionej formie został przedstawiony 13.12.2017 r. w Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik der Technischen Universität Berlin.

<sup>1</sup> S. WALTOŚ, *Collegium Maius – nieco historii, zbiory, ludzie, obyczaje*, [w:] *Collegium Maius Uniwersytetu Jagiellońskiego. Sfery i cienie*, red. A. Nowakowski, Kraków 2008, s. 19.

<sup>2</sup> A. CHWAŁBA, *Collegium Maius*, Kraków 2009, s. 186–187.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 25–32; A. WŁODAREK, *Architektura średniowiecznych kolegiów i burs Uniwersytetu Krakowskiego*, Kraków 2000, s. 88–138.

Pod koniec XVIII w. stan Collegium Maius był zły. Myślano nawet o jego zburzeniu, jednak ostatecznie podjęto decyzję o kompleksowym remoncie i przeznaczeniu w całości na bibliotekę uniwersytecką. Prace prowadzone były od 1839 do około 1870 r. Do około 1860 r. głównym architektem był Karol Kremer. Dokonał on restauracji części wschodniej i południowej gmachu. Zmienił częściowo dyspozycję wnętrza, w trakcie wschodnim (od strony ul. Jagiellońskiej) wprowadzając wysokie pomieszczenia, zajmujące dawne pierwsze i drugie piętro. Na zewnątrz ujedynolili fasadę, przebijając wysokie trójdzielne okna na wzór późnośredniowiecznego znajdującego się w narożniku północno-wschodnim, a ponad nimi umieszczając oculusy z rozetami. W części mieszczącej oryginalny gotycki wykusz również zmienił okna, rytmizując przy tym ich ułożenie. Dążąc do nadania całemu gmachowi jednolitego i uporządkowanego wyglądu, Kremer pozostawił jednak wyraźne ślady narastania budynku poprzez zróżnicowanie dachów i oddzielenie poszczególnych części należących pierwotnie do różnych kamienic służkami (mieszczącymi rynny) z rzeźbami w górnej części. Architekt odrestaurował też dziedziniec arkadowy<sup>4</sup>. Dalsze prace, prowadzone w latach 60. XIX w. przez Feliksa Księżarskiego według zmodyfikowanych przez niego planów autorstwa Hermanna Bergmanna, postępowały właściwie za Kremerem. Fragment północnego skrzydła od strony ul. św. Anny trzeba było wyburzyć i wznieść na nowo, a elewacja zewnętrzna i dziedziniec otrzymały formy neogotyckie zgodne z wykonanymi wcześniej<sup>5</sup>. Większa część budynku została otynkowana [il. 1].

<sup>4</sup> U. BĘCZKOWSKA, *Karol Kremer i krakowski Urząd Budownictwa w latach 1837–1860*, Kraków 2010, s. 226–249.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 249.





1. Collegium Maius po restauracji Karola Kremera. Fot. w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

Collegium Maius służyło jako biblioteka do II wojny światowej [il. 2], z biegiem czasu coraz gorzej spełniając swoją funkcję z uwagi na brak nowych pomieszczeń magazynowych dla stale powiększającego się księgozbioru i zbyt małą liczbę miejsc w czytelniach. Nowy gmach Biblioteki Jagiellońskiej wzniesiony został w latach 1931–1939. Przeniesienie księgozbioru do tego budynku nastąpiło w czasie okupacji hitlerowskiej w 1940 r., kiedy uniwersytet był już zamknięty, a sama biblioteka nosiła nazwę Staatsbibliothek Krakau<sup>6</sup>. W opróżnionym Collegium Maius rozlokowano Institut für deutsche Ostarbeit. W 1942 r. placówka ta urządziła w trzech salach na pierwszym piętrze propagandową wystawę sztuki „staroniemieckiej” z Krakowa i „krajów karpackich”<sup>7</sup>.

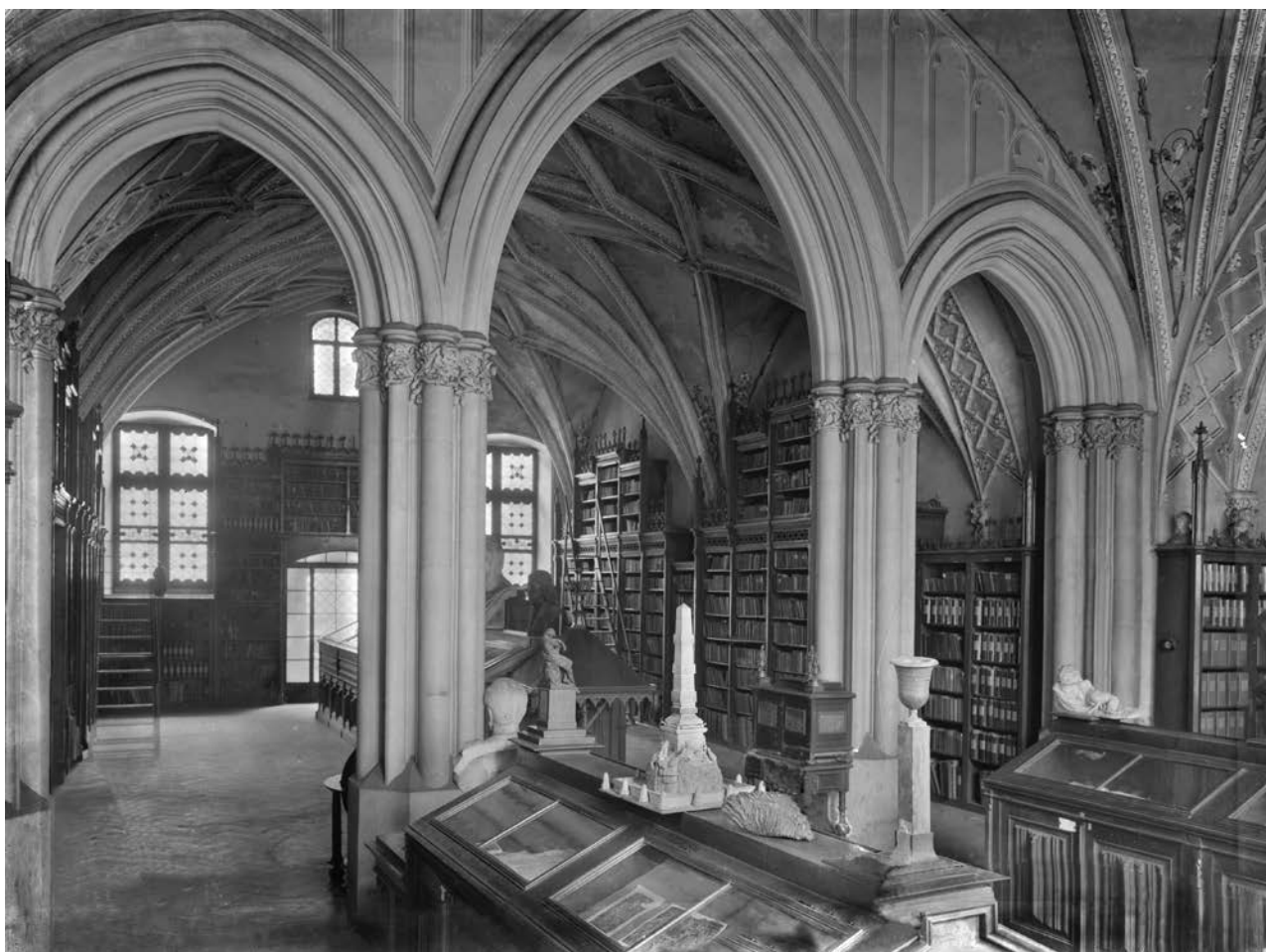
<sup>6</sup> A. CHWALBA, *Collegium Maius*, s. 125–126 (jak w przyp. 2).

<sup>7</sup> S. AREND, *Sekcja Historii Sztuki w Instytucie Niemieckiej Pracy Wschodniej w okupowanym Krakowie (1940–1945)*, tłum.

Gdy po zakończeniu wojny Uniwersytet Jagielloński zaczął na nowo działać, nie było jasne, jaką funkcję ma otrzymać Collegium Maius. I wtedy do akcji wkroczył Karol Estreicher, którego dziadek Karol sen. (1827–1908) był dyrektorem Biblioteki Jagiellońskiej i mieszkał w Kolegium Większym<sup>8</sup>. Karol jun. w 1946 r. rozpoczął starania o przeznaczenie pustego Collegium Maius na Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Instytucję tę senat uniwersytetu powołał do istnienia w roku następnym. Wtedy Estreicher rozpoczął batalię o kompleksową renowację gmachu. Działając z niespożytym uporem i energią, prowadząc rozliczne intrygi, zawierając sojusze

E. Górciel, T. Szybisty, [w:] *Kraków 1940. Kampania fotograficzna Staatliche Bildstelle*, red. W. Walanus, Kraków 2017 (= *Skarby Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, 3), s. 10, 25–28.

<sup>8</sup> A. CHWALBA, *Collegium Maius*, s. 104–111 (jak w przyp. 2).



2. Collegium Maius po restauracji Karola Kremera jako siedziba Biblioteki Jagiellońskiej. Fot. w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

z przedstawicielami władzy komunistycznej i wykorzystując dawną przyjaźń z pochodzącym z Krakowa premierem Józefem Cyrankiewiczem, zdołał nie tylko uzyskać zgodę władz uniwersytetu i urzędu konserwatorskiego na podjęcie prac restauracyjnych, ale też wprowadzić odnowienie budowli do Planu Sześcioletniego. Uznać to należy za niebываły sukces dyplomatyczny, biorąc pod uwagę skalę potrzeb w zniszczonym przez wojnę kraju i stan techniczny Collegium Maius<sup>9</sup>.

Na tym jednak sukces Estreichera się nie skończył: zdołał on bowiem doprowadzić do całkowitej przebudowy gmachu według swoich wizji. Uzasadnieniem dla owych działań było stwierdzenie, że restauracja przeprowadzona w XIX w. zupełnie zmieniła charakter budynku<sup>10</sup>. Estreicher argumentował: „Zamiast gotyku krakowskiego o stromych, prostych liniach, zamiast surowości zewnętrznej, oszczędnej w motywach zdobniczych, jak to np. XV wiek stosował w pałacach florenckich, zbudowano od ul. Jagiellońskiej jednolicie wymierzony gmach,

ubrany ozdobami. W podworcu zmieniono jego sens i funkcję. Wszędzie położono tynki. Można ogólnie powiedzieć, że [...] Kremer zastosował program klasycyzmu do budynku, który był malowniczym zespołem gmachów”<sup>11</sup>. W efekcie powstała budowla „pseudogotycka” (nasz autor używał takiej nomenklatury). Historyzm dziewiętnastowieczny w połowie XX w. oceniano bardzo negatywnie, widząc w nim objaw głębokiego kryzysu kultury<sup>12</sup>, ale Estreicher szedł jeszcze głębiej w swej krytyce. Uznał przebudowę Collegium Maius za symptom czy też – by posłużyć się sformułowaniem Hansa Sedlmayra – „krytyczną formę”, odsłaniającą ukrytą istotę epoki<sup>13</sup>. Jego zdaniem „pseudogotyki” był w Polsce, pozbawionej w latach 1795–1918 własnego suwerennego państwa, stylem

<sup>9</sup> Ibidem, s. 149–155.

<sup>10</sup> Szerzej o restauracji Estreicherowskiej i jej zasadach: A. MARKOWSKA, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Katowice 2003, s. 54–58.

<sup>11</sup> K. ESTREICHER, *Collegium Maius – dzieje gmachu*, Kraków 1968 (= Prace z Historii Sztuki, 6), s. 222–223.

<sup>12</sup> W. BAŁUS, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Toruń 2011 (= Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej), s. 9–10.

<sup>13</sup> H. SEDLMAYR, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Frankfurt am Main–Berlin–Wien 1985<sup>11</sup>, s. 8–10.



3. Collegium Maius po restauracji Karola Estreichera, elewacja od strony ul. Jagiellońskiej. Fot. R. Ochęduszek

narzuconym przez zaborców, elementem germanizacji i wynarodowienia<sup>14</sup>.

Działania podjęte przez Estreichera były bardzo radykalne [il. 3]. W latach 1949–1964 nie tylko skuto tynki z fasad i zrzucano „pseudogotyckie” elementy dekorujące ściany, obramienia okien i portali, ale – wykorzystując zachowane widoki rysunkowe i pomiary architektoniczne gmachu sprzed restauracji Kremera – zrekonstruowano dawne kształty i rozmieszczenie okien, zmieniono dachy na bardziej wysmukłe, przywrócono podział na dwie kondygnacje we wschodnim skrzydle, a części fasady od strony ul. św. Anny nadano wygląd barokowy [il. 4]. O ile

te działania można uznać za w jakimś stopniu zakorzenione w materii budynku i poparte dokumentacją architektoniczną i ikonograficzną, o tyle kolejne były już wyłącznie realizacją pomysłów Estreichera i współpracujących z nim projektantów. Oto bowiem np. w narożniku północno-zachodnim, przy dziedzińcu zwanym Hutą, zainstalowano nieistniejący tam nigdy wcześniej drewniany ganek, wzorowany na znajdującym się w klasztorze Norbertanek na krakowskim Salwatorze, sień przejazdową od strony ul. św. Anny pokryto stiukami, wzorowanymi na barokowych Baltazara Fontany z pobliskiego kościoła św. Anny, z tejże sieni wyprowadzono całkiem nową „barokową” klatkę schodową w stronę mieszczącej się na pierwszym piętrze auli, zaś w dawnej celi św. Jana Kantego, profesora teologii z XV w., zachowanej z pietyzmem już przez

<sup>14</sup> K. ESTREICHER, *Collegium Maius – dzieje gmachu*, s. 223–225 (jak w przyp. 11).



4. Collegium Maius po restauracji Karola Estreichera, elewacja od strony ul. św. Anny. Fot. R. Ochęduszek

Kremera, namalowano „barokowe” freski (m.in. z przedstawieniem modlącego się Estreichera), które następnie częściowo zatarto, by robiły wrażenie dawnych i podniszczonych<sup>15</sup>.

Do budynku sprowadzono też szereg spoliów i elementów trwałego wyposażenia z Krakowa i okolic, m.in. z dworów i pałaców, które straciły właścicieli po nacjonalizacji majątków rolnych. Obok obramień okiennych i portali z czasów gotyku i renesansu z budowli krakowskich (łącznie z fragmentami z Zamku Królewskiego na Wawelu) w Collegium Maius znalazła się np. gdańska kręcona klatka schodowa z pałacu w Krzeszowicach wmontowana

w pomieszczeniu (Stuba communis), z którego nie prowadziła na żadną wyższą kondygnację<sup>16</sup>. W odrestaurowanych wnętrzach urządzono nie tylko wystawę historycznych instrumentów naukowych i dzieł sztuki z dawnego wyposażenia Gabinetu Historii Sztuki i Archeologii, ale też dokupiono lub dorobiono szereg mebli, obrazów i rzeźb, za ich pomocą „rekonstruując” dawne Collegium zarówno jako miejsce odbywania wykładów i uroczystości akademickich (Aula), jak i mieszkanie profesorów.

Niektóre postęпки Estreichera były czystą mistyfikacją. Jak pisał Stanisław Waltoś: „W 1999 r. wybuchła sensacja”, bo w trakcie prac konserwatorskich w niewielkim

<sup>15</sup> A. MARKOWSKA, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata*, s. 55 (jak w przyp. 10).

<sup>16</sup> K. ESTREICHER, *Collegium Maius – dzieje gmachu*, s. 271 (jak w przyp. 11).

pomieszczeniu zwanym Korytarzykiem Drezdeńskim „zaczęły się wyłaniać ślady jakichś malunków. [...] Już ruszała w świat wieść, że w średniowiecznym Collegium Maius odkryto również średniowieczne freski! Na szczęście ktoś z Muzeum przypomniał sobie, że przecież tę ścianę wymurowano na nowo po 1860 roku<sup>17</sup>. Rzekome średniowieczne malowidła naprawdę wykonał na zlecenie Estreichera zdolny malarz-kopista Zdzisław Pabisiak, a następnie na polecenie tegoż Estreichera skrupulatnie zamalował<sup>18</sup>. Twórca muzeum uniwersyteckiego stworzył też pomieszczenie zwane „alchemią”, z piecem do transmutacji i odciskiem diabelskiej dłoni na drzwiach, choć nikt nigdy w Collegium Maius alchemią się nie parał<sup>19</sup>.

## II

Zdaniem Stanisława Waltosia „rekonstrukcja” Collegium Maius „miała charakter ideowy: chodziło o usunięcie z zabytkowego Krakowa brzydkiego i posepnego neogotyckiego płaszczka, jaki przykrywał średniowieczne kolegium<sup>20</sup>. Słowa te trudno uznać za w pełni oddające poczynania, jakich dokonano w gmachu w latach 1949–1964. Sformułowania „rekonstrukcja” i „usunięcie płaszczka” sugerują, że po prostu zdjęto z niego jakąś zewnętrzną powłokę, jakiś kostium jedynie narzucony na niezmiernie jądro budowli. Tak jednak nie było, gdyż ingerencje budowlane i działania artystów-dekoratorów wniknęły w materialną strukturę gmachu, zmieniając ją, modyfikując lub wprowadzając rozwiązania, których przed restauracją Kremera nie było. Słowa o „rekonstrukcji” i „płaszczku” oddają natomiast znakomicie wyobrażenie, jakie o swoich poczynaniach chciał odbiorcom narzucić Estreicher: że wszelkie podjęte przez niego działania były jedynie przywróceniem stanu pierwotnego.

Estreicher oczywiście musiał zdawać sobie sprawę, że postępuje wbrew nowoczesnej doktrynie konserwatorskiej, sformułowanej na początku XX w. w Wiedniu i rozwiniętej pod egidą Ligi Narodów w Karcie Ateńskiej z 1931 r., którą sygnowała również Polska<sup>21</sup>. W prywatnym *Dzienniku wypadków* notował: „Przedemną nikt nie wpadł na pomysł, aby kopiować, uzupełniać, podrabiać ikonografię i pamiątki. Przeciwnicy zarzucają mi, że fałszuję. To niedobre słowo, bo zawiera w sobie nieuczciwość. Właściwszy wyraz to podrabianie, lub najlepiej rekonstrukcje. Co wieki u nas zniszczyły, to ja rekonstruuje. Nie dla siebie,

nie<sup>22</sup>. W oficjalnej wykładni własnego stanowiska, czyli w monografii Collegium Maius z 1968 r., argumentował natomiast dyplomatycznie, że „założenia wieku XIX, głoszące jedynie ochronę istniejącego stanu, po drugiej wojnie światowej pod wpływem uczuciowego stosunku do zabytków uległy zmianie na rzecz przywrócenia zabytku lub jego odbudowy<sup>23</sup>. Znamienne było już przypisanie nowoczesnej doktryny konserwatorskiej wiekowi XIX, a nie XX, co – zważywszy na ostrą krytykę historyzmu przez Estreichera – uznać można za swoistą próbę deprecjacji owej koncepcji. Twórca odnowienia Collegium przemilczał też prosty fakt, że zgoda na odbudowę i pełną rekonstrukcję podejmowana była głównie tam, gdzie dzieła architektury doznały poważnych uszkodzeń lub w ogóle przestały istnieć, jak to miało miejsce w przypadku kampanili na placu św. Marka w Wenecji, która zawałiła się w 1902 r., lub w przypadku zniszczeń wojennych, czego przykładem w Polsce po II wojnie światowej były odbudowy historycznych centrów Warszawy i Gdańska<sup>24</sup>. Główny teoretyk konserwacji po II wojnie światowej w Polsce, Jan Zachwatowicz, pisał w 1946 r.: „Nie mogąc się zgodzić na wydarcie nam pomników kultury, będziemy je rekonstruowali, będziemy je odbudowywali od fundamentów, aby przekazać pokoleniom, jeżeli nie autentyczną, to przynajmniej dokładną formę tych pomników, żywą w naszej pamięci i dostępną w materiałach<sup>25</sup>. Oczywiście, zdarzały się ingerencje w stojący budynek, jak to miało miejsce przed I wojną światową w Zamku Królewskim na Wawelu, ale tam powrót do renesansowych form dziedzińca arkadowego polegał na zrzuceniu obmurowań wprowadzonych przez armię austriacką i uzupełnieniu detalu architektonicznego na podstawie zachowanych fragmentów<sup>26</sup>. Jednak w przypadku Collegium Maius zmiany nie wynikały z jego zniszczenia czy prostego usunięcia wierzchniej warstwy, pod którą znajdowałyby się nienaruszone części z epok wcześniejszych (do takich działań zachęcał Zachwatowicz<sup>27</sup>), lecz były w większości kreacją nowych form, jedynie wyglądających na pierwotne.

<sup>17</sup> S. WALTOŚ, *Collegium Maius – nieco historii, zbiory, ludzie, obyczaje*, s. 31 (jak w przyp. 1).

<sup>18</sup> Ibidem, s. 31; A. CHWALBA, *Collegium Maius*, s. 180 (jak w przyp. 2).

<sup>19</sup> A. MARKOWSKA, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata*, s. 56 (jak w przyp. 10); A. CHWALBA, *Collegium Maius*, s. 185–186 (jak w przyp. 2).

<sup>20</sup> S. WALTOŚ, *Collegium Maius – nieco historii, zbiory, ludzie, obyczaje*, s. 20 (jak w przyp. 1).

<sup>21</sup> P. DETTLOFF, *Odbudowa i restauracja zabytków architektury w Polsce w latach 1918–1939. Teoria i praktyka*, Kraków 2006, s. 400–401.

<sup>22</sup> K. ESTREICHER, *Dziennik wypadków*, t. 3: 1961–1966, red. A.M. Joniak, Kraków 2003, s. 89.

<sup>23</sup> Idem, *Collegium Maius – dzieje gmachu*, s. 261 (jak w przyp. 11).

<sup>24</sup> M. OMILANOWSKA, *Granice rekonstrukcji. Kwestie odbudowy zabytków w Polsce powojennej*, [w:] eadem, *Kreacja – konstrukcja – rekonstrukcja. Studia z architektury XIX–XXI wieku*, Warszawa 2016, s. 382, 384–380; A. TOMASZEWSKI, *Prehistoria i historia odbudowy Starego Miasta w Warszawie – legenda i rzeczywistość*, [w:] idem, *Ku nowej filozofii dziedzictwa*, red. E. Święcicka, Kraków 2012, s. 167–194; J. FRIEDRICH, *Odbudowa Głównego Miasta w Gdańsku w latach 1945–1960*, Gdańsk 2015.

<sup>25</sup> J. ZACHWATOWICZ, *Program i zasady konserwacji zabytków*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 8, 1946, z. 1/2, s. 48.

<sup>26</sup> P. DETTLOFF, M. FABIĄŃSKI, A. FISCHINGER, *Zamek królewski na Wawelu. Sto lat odnowy (1905–2005)*, Kraków 2005, s. 9–51.

<sup>27</sup> J. ZACHWATOWICZ, *Program i zasady konserwacji zabytków*, s. 59 (jak w przyp. 25).





5. Collegium Maius, inskrypcja NE CEDAT ACADEMIA na portalu w Sali Zielonej. Fot. J. Kozina, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

### III

Koncepcja Estreichera, choć tak sprzeczna ze współczesnym mu postępowaniem konserwatorskim, nie była jednak osadzona w próżni. Max Dvořák próbując wyjaśnić, czym jest opieka nad zabytkami, zarysował przed czytelnikami swego *Katechizmu* obraz miasteczka, w którym stał „spatynowany przez czas gotycki kościół parafialny, z barokową wieżą i pięknym barokowym wystrojem wnętrza, z którym uroczyście i niewymuszenie łączyły się tysiączne wspomnienia”<sup>28</sup>, wokoło niego zaś stare domki. Na placu miejskim, pisał dalej, wznosił się ratusz z XVII w. „z sympatyczną wieżą zwieńczoną cebulastą kopułą”<sup>29</sup>. Plac otaczały domy z różnych epok, niepozbawione „artystycznej harmonii”, we wrażliwym człowieku wywołujące „uczucia podobne do tych, jakie wywołują przytulne pomieszczenia starego domu rodzinnego”<sup>30</sup>. Naokoło miasteczka znajdowały się porośnięte pnączami ruiny obwarowań oraz cztery bramy „tworzące widok nadzwyczaj malowniczy”<sup>31</sup>. Wszystko to następnie zostało „odrestaurowane”. W kościele wieżę barokową zastąpiono nową,

„fałszywą”, w stylu „gotyckim”, ściany wewnątrz pomalowano z użyciem krzykliwej w barwach neogotyckiej ornamentyki, wstawiono też nowe, neogotyckie wyposażenie. Zburzono stary ratusz, mieszczańskie domy, resztki obwarowań i bramy miejskie, wznosząc na to miejsce budowle „według książkowych schematów”<sup>32</sup>.

Historyjka owa według Dvořáka miała pokazać na konkretnym przykładzie, że „celem opieki nad zabytkami jest powstrzymanie zniszczeń prowadzących do takich strat i spustoszeń”<sup>33</sup>. Ale za dydaktycznym wymiarem tego obrazka krył się też pewien estetyczny ideał i jego przeciwieństwo. Miasteczko przed niešťęśliwą odnową było mianowicie malownicze, przytulne, złożone z dziejowych nawarstwień, układających się w harmonijną całość, ewokujące pamięć wydarzeń z przeszłości i nastroj czegoś bliskiego. Restauracja wykonana w duchu historyzmu pozbawiła je owych cech, wprowadzając schematyzm, szablonowość, całkowity brak przytulności i malowniczości. Można zatem przyjąć, że dla Dvořáka opieka nad zabytkami powinna nie ograniczać się jedynie do ochrony konkretnych dzieł w ich materialnej strukturze, lecz również dbać o zachowanie wartości estetycznych takich jak nastroj, malowniczość i urok dawności, wynikający z nieregularnej zabudowy i jej spatynowania, a może nawet częściowego zrujnowania – tego wszystkiego zatem,

<sup>28</sup> M. DVOŘÁK, *Katechizm opieki nad zabytkami*, tłum. R. Kasperowicz, [w:] *Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XIX wieku*, red. P. Kosiewski, J. Krawczyk, Warszawa 2012<sup>2</sup>, s. 375.

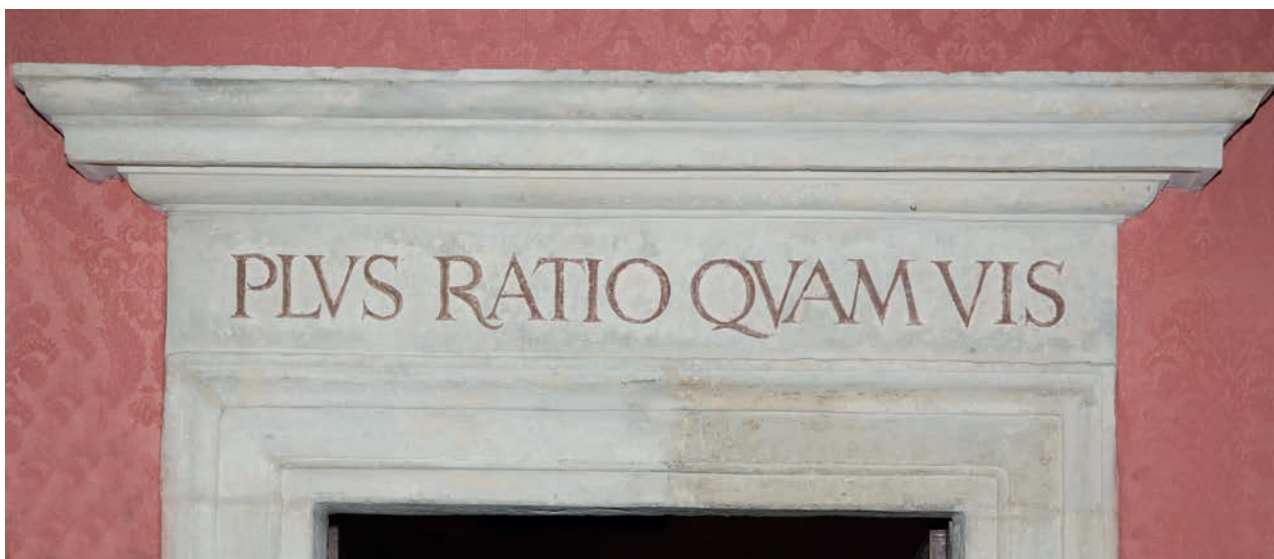
<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 376.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 377.

<sup>33</sup> *Ibidem*.



6. Collegium Maius, inskrypcja PLUS RATIO QUAM VIS na portalu w Auli. Fot. J. Kozina, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

co budziło w odbiorcy zespół afektów i uczuć sentymentalnej bliskości i swojskości miejsca, w którym przebywał i co było propagowane na początku XX w. przez *Heimatschutzbewegung*<sup>34</sup>. Gdzieś na dnie poglądów wiekańskiego profesora kryły się więc ideały estetyczne, formułowane od czasów romantyzmu i szczególnie mocno wyartykułowane przez Johna Ruskina w *Siedmiu blaskach architektury* – o wartości zabytku i jego afektywnym oddziaływaniu decyduje świadomość wydarzeń, jakie rozegrały się w nim w minionych wiekach oraz nastroj dawności, wyrażający się spatynowaniem ścian, bluszczem wijącym się po murach i malowniczym narastaniem kolejnych części, wzniesionych w różnych wiekach<sup>35</sup>.

Za argumentacją Estreichera można się dopatrzeć podobnych poglądów. Jego zdaniem w swojej przebudowie „Kremer [...] dążył do zatarcia malowniczości”; „dach [...] cynkową blachą kryty, jest sztywny [...] fasady przez neogotyckie przebudowy i dodatki zatraciły malowniczy charakter średniowiecza, a nabrały zbyt zimnego i sztucznego wyrazu”<sup>36</sup>. Jeżeli jednak dla Dvořáka powrót do owej malowniczości z okresu sprzed restauracji jakiejś budowli czy ich zespołu był absolutnie niemożliwy, bo sprzeczny z zasadą jak najmniejszej ingerencji w zastaną materialną substancję dzieła, to Estreicher nie widział nic złego w cofaniu czasu i wypadków dziejowych. Dla Dvořáka jakości estetyczne, wzbudzone afekty i nastroje były nierozdzielnie połączone z autentyzmem historycznym obiektów architektonicznych i ich wyposażenia, gdyż – zgodnie

z teorią wartości Aloisa Riegla – ufundowane były one na starzejącej się zgodnie z prawami natury materialnej substancji gmachu, której wymiana pozbawiłaby dzieło podstawowej wartości jaką jest dawność (zwana tradycyjnie po polsku „starożytniczą” – *Alterswert*)<sup>37</sup>. Sprzeciwiał się on więc np. zrzuconiu obmurowań dziedzińca arkadowego na Wawelu, gdyż byłoby to właśnie zafałszowaniem historii, czyli ingerencją w materialną strukturę budowli<sup>38</sup>. Zachowanie wszystkich stojących już murów jako nośnika *Alterswert* traktował dogmatycznie jako podstawę autentyzmu zabytku<sup>39</sup>. Natomiast według krakowskiego profesora wartość dawności można było ewokować za pomocą kopii, pastiszów i murów stylizowanych na dawne. Estreicher pisał, „że patyna wieków na zabytku nie osiada sama, że miękkość, zużycie, ciepło form trzeba umiejętnie wywołać, przybliżyć, przyspieszyć. [...] Rzemieślników [...] trzeba było nauczyć, że nie równa, ostra, sztywna linia, łatwa do osiągnięcia bo idąca za wzorcowym rysunkiem, ale faktura miękka, zużyta, wywołuje dodatnie wrażenie. Wskrzeszenie przeszłości osiągnąć można tylko

<sup>34</sup> B. EULER-ROLLE, *Der „Stimmungswert“ im spätmodernen Denkmalkultus – Alois Riegl und die Folgen*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege”, 54, 2005, s. 30.

<sup>35</sup> J. RUSKIN, *Lampa pamięci*, tłum. J. Szczuka, [w:] *Zabytek i historia*, s. 170–171 (jak w przyp. 28).

<sup>36</sup> K. ESTREICHER, *Collegium Maius – dzieje gmachu*, s. 222, 260 (jak w przyp. 11).

<sup>37</sup> A. RIEGL, *Nowoczesny kult zabytków. Jego istota i powstanie*, tłum. R. Kasperowicz, [w:] *Alois Riegl, Georg Dehio i kult zabytków*, red. R. Kasperowicz, Warszawa 2012<sup>2</sup>, s. 49–56. Wydaje mi się, że dosłowne tłumaczenie *Alterswert* jako „wartości dawności” (wartości tego, co dawne) lepiej oddaje sens owego słowa, gdyż przymiotnik „starożytniczy”, w znaczeniu dawny, związany z jakąkolwiek formą pamiątek przeszłości, wyszedł z użycia w języku polskim, zob. hasło *Starożytniczy* w *Słowniku języka polskiego* pod red. W. Doroszewskiego: <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/staro%C5%BCytniczy> [dostęp: 2. 01. 2018].

<sup>38</sup> M. RAMPLEY, *The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, University Park 2013, s. 196–198.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 209; H. TIETZE, *Denkmalkult*, [w:] idem, *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, Wien 1925, s. 71.

przez emocjonalne podejście, a nie przez mechaniczne! Nie jest zadaniem konserwatora ułatwianie rozpoznawania co jest stare, a co nowe w zabytku, bo to jest zadaniem inwentaryzatora<sup>40</sup>.

#### IV

Swą „metodę konserwatorską” Estreicher nazwał „wskrzyszaniem przeszłości”. W koncepcjach Riegla i Dvořáka nie było miejsca na takie działanie, gdyż wartość dawności była według nich wyłącznie świadectwem powolnego umierania. Patyna czy malownicze kruszenie się murów pokazywały, że nieuniknionym prawem przyrodniczym panującym w całym świecie jest rozpad prowadzący do ruiny budowli wzniesionych przez człowieka, który to proces można jedynie hamować, ale tak naprawdę nie da się go nigdy całkowicie zatrzymać<sup>41</sup>. Wskrzyszanie musiało się zatem oprzeć na innych zasadach.

Na obramieniach dwóch portali wewnątrz Collegium Maius znajdują się inskrypcje, które uznane zostały za ważne dla Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pierwsza (w Sali Zielonej – il. 5), NE CEDAT ACADEMIA głosi, że uniwersytet nigdy nie ustępował przed siłą, druga (w Auli – il. 6), PLUS RATIO QUAM VIS, zaczerpnięta z wiersza rzymskiego poety Maximianusa, jest apologią rozumu, roztropności i sprzeciwu wobec wszelkiej przemocy. Oba napisy wyglądają na pochodzące z okresu wczesnej nowożytności, szczególnie PLUS RATIO QUAM VIS, wykonany humanistyczną antyką, przypominającą krój liter z XVI w. na nadprożach w Zamku Królewskim na Wawelu. W rzeczywistości są pomysłem Estreichera zrealizowanym w 1955 r. (pierwszy napis) i 1952 r. (drugi)<sup>42</sup>.

W 1975 r. pod tytułem *Ne cedat Academia* wydano książkę o tajnym nauczaniu na Uniwersytecie Jagiellońskim<sup>43</sup>, zaś pod koniec XX w. druga z sentencji wpisana została do statutu uniwersytetu. Fakt, że obie łacińskie inskrypcje przyjęte zostały przez wspólnotę akademicką za zgodne z duchem i historią Uniwersytetu Jagiellońskiego dowodzi, że Estreicher znakomicie utrafił w zbiorowe wyobrażenia o roli uczelni w dziejach Polski, panującym w niej w ciągu wieków etosie i okupacyjnej przeszłości<sup>44</sup>. Jego postępek można za Erikiem Hobsbawmem nazwać „wynalezieniem tradycji”<sup>45</sup>. Choć angielski histo-

ryk pisał o wymyślaniu rytuałów, świąt i obrzędów szybko uznawanych w różnych państwach za dawne, można chyba też tym terminem określić restaurację zabytkowego gmachu w taki sposób, by stał się on kwintesencją jakiejś instytucji: jej dziejów, obyczajów, dokonań, jej narodowego zakorzenienia i pamięci o tworzących ją ludziach.

Działanie konserwatorskie polegające na „wskrzyszaniu przeszłości” byłoby więc rodzajem „wynajdywania tradycji”. Oksymoroniczny charakter owego określenia bardzo dobrze pasuje do sposobu myślenia Estreichera o odnowie Collegium Maius: gmach miał być kwintesencją „tradycji”, ale powstała w wyniku daleko posuniętej ingerencji w jego zabytkową tkankę. Ta ingerencja, czyli „wskrzyszenie”, była możliwa dlatego, że „tradycję” należało dopiero *wynaleźć*, czyli stworzyć na nowo na kanwie elementów z przeszłości. Liczył się nie autentyzm dawnych murów, nie wartość dawności, lecz – jak pisał Estreicher w *Dzienniku wypadków* – unaocznienie przeszłości uniwersytetu<sup>46</sup>. „To nie jest rekonstrukcja”, wyznawał w tych samych prywatnych zapiskach, „to jest, na słabej kanwie przeszłości, nowy haft”<sup>47</sup>.

Viollet-le-Duc rozpoznał hasło *Restauration* w swym *Słowniku rozumowanym architektury francuskiej* od stwierdzenia, że „odrestaurować budowlę to nie to, co utrzymywać ją, naprawić bądź odnowić, ale odtworzyć ją w kompletnym stanie, takim, jaki mógł nigdy nie istnieć”<sup>48</sup>. Konstatację tę można uznać nie tylko za kwintesencję purystycznej wizji odnowy zabytków<sup>49</sup>, ale też za wyraz dążności do wynajdywania tradycji. Dla francuskiego architekta owo wynajdywanie było równoznaczne z kreacją budowli jednolitej stylowo, dla Estreichera zaś ze stworzeniem wizji gmachu odpowiadającej wyobrażeniom o historii i etosie Uniwersytetu Jagiellońskiego.

#### V

Hobsbawm stwierdzał, że wynajdywanie tradycji często ma miejsce tam, „gdzie gwałtowna transformacja społeczeństwa osłabia lub niszczy wzory społeczne, zgodnie z którymi zaprojektowane zostały «dawne» tradycje”<sup>50</sup>. Przejęcie w powojennej Polsce władzy przez komunistów było niezwykle silną cezurą w dziejach politycznych

<sup>40</sup> K. ESTREICHER, *Collegium Maius – dzieje gmachu*, s. 270 (jak w przyp. 11).

<sup>41</sup> A. RIEGL, *Nowoczesny kult zabytków*, s. 50–52 (jak w przyp. 37).

<sup>42</sup> A. CHWAŁBA, *Collegium Maius*, s. 156–157 (jak w przyp. 2).

<sup>43</sup> *Ne cedat Academia. Kartki z dziejów tajnego nauczania w Uniwersytecie Jagiellońskim 1939–1945*, red. M. i A. Zarębowie, Kraków 1975.

<sup>44</sup> R. GODULA-WĘCŁAWOWICZ, „Plus ratio quam vis” i „Ne cedat Academia”. *Uniwersyteckie dewizy z wojną w tle*, „Journal of Urban Ethnology”, 12, 2014, s. 7–24.

<sup>45</sup> E. HOBBSAWM, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, [w:] *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008, s. 10–11. Nieco inaczej kwalifikuje działalność Estreichera Maciej Zborek w pracy magisterskiej *Mit*

*uniwersytetu: przypadek Uniwersytetu Jagiellońskiego*, obronionej w 2017 r. w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ, widząc w niej przejawy tworzenia mitu uniwersytetu. Interpretacja ta w bardzo ciekawy sposób poszerza zaproponowane przeze mnie odczytanie Collegium Maius.

<sup>46</sup> K. ESTREICHER, *Dziennik wypadków*, t. 2: 1940–1960, Kraków 2002, s. 516.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 513.

<sup>48</sup> E. VIOLETT-LE-DUC, *Słownik logiczny architektury francuskiej od XI do XVI wieku*, tłum. B. Spieralska, [w:] *Zabytek i historia*, s. 123 (jak w przyp. 28).

<sup>49</sup> J.-M. LENIAUD, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris 1994, s. 90–91.

<sup>50</sup> E. HOBBSAWM, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, s. 13 (jak w przyp. 45).



7. Malownicza sylweta Collegium Maius. Fot. W. Bałus

i społecznych kraju. Choć początkowo zachowano pozory ustroju demokratycznego, już krwawa pacyfikacja manifestacji studenckiej w Krakowie 3 maja 1946 r. nie pozostawiała wątpliwości co do kierunku działań nowej władzy. Pod koniec lat 40. dyktatura komunistyczna stała się faktem. W Krakowie, postrzeganym jako główne siedlisko burżuazyjnego wstecznictwa i politycznej reakcji, panowała ciężka atmosfera, a rozpoczęcie wznoszenia w 1949 r. Nowej Huty jednoznacznie wskazywało na chęć pozbawienia dawnej stolicy kraju dotychczasowego znaczenia<sup>51</sup>.

Estreicher pisał w 1951 r. w *Dzienniku wypadków*, że „celem odnowy Collegium Maius nie jest zbudowanie w Krakowie jednego więcej muzeum [...]. Celem jest nadanie Uniwersytetowi takiej siedziby, która w tych głupich, antyhistorycznych czasach podkreślałaby rolę Uniwersytetu w kulturze polskiej”<sup>52</sup>. A kilka lat później dodawał: „Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Collegium Maius pomieszczone, to jedna z odpowiedzi na próby zniszczenia kultury Krakowa”<sup>53</sup>. Restauracja gmachu byłaby więc kreacją tradycji przeciwnej oficjalnej doktrynie.

<sup>51</sup> J. PURCHLA, *Miasto niepokorne. Znaczenie okresu 1945–1956 dla rozwoju Krakowa po drugiej wojnie światowej*, [w:] idem, *Kraków: prowincja czy metropolia?*, Kraków 1996, s. 126–137.

<sup>52</sup> K. ESTREICHER, *Dziennik wypadków*, t. 2, s. 280 (jak w przyp. 46).

<sup>53</sup> Ibidem, s. 621 (podkreślenie w oryginale).

Na przekór reżimowemu niszczeniu dotychczasowej wizji polskiej kultury, miała ona pokazać bogactwo historii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Malowniczość gmachu, użycie detali z dawnej architektury Krakowa, wreszcie połączenie elementów gotyckich z barokowymi tak, by całość robiła wrażenie stanu „z końca XVIII wieku”<sup>54</sup> [il. 7], miały ewokować poczucie swojskości – wartości szczególnie istotnej tak dla *Heimatschutzbewegung*, jak i zbliżonych do tego ruchu dążeń w Polsce przed I wojną światową<sup>55</sup>. Estreicher posługiwał się tą kategorią *explicito*: swojska była dla niego architektura gotycka i barokowa – „zimny” i obcy (bo „niemiecki”) zaś neogotyck<sup>56</sup>. Poprzez swojskość, spreparowaną w toku prac budowlanych likwidujących działania Kremera, Collegium Maius zyskać miało wyraz miejsca bliskiego i całkowicie oczyszczonego z naleciałości „germanizacyjnych”<sup>57</sup>.

Ta bliskość osiągnięta być miała także przez uczynienie z Collegium Maius wnętrza „żywego”<sup>58</sup>. Anna Markowska pisała, że „najważniejsze w koncepcji muzealnej Karola Estreichera jun. było położenie nacisku na ożywienie wnętrza, stąd minimalizowanie roli gablot i – jeśli było to możliwe – taki układ przedmiotów, który sugerował, że użytkownik przed chwilą opuścił wnętrze. Szczególnie widać to w stubie – jadalni profesorskiej – gdzie spora kolekcja naczyń cynowych ułożona jest raczej po gospodarsku niż według jakiegoś systemu”<sup>59</sup>. Dzięki takim zabiegom gmach przestawał być naukowo uporządkowaną i zdystansowaną względem odwiedzających ekspozycją martwych „obiektów”<sup>60</sup>.

O *Lebendigkeit* zabytków pisano już w okresie międzywojennym w Wiedniu. Zdaniem Hansa Tietzego ważniejsze były myśli i afekty, jakie „żywe” dzieło budziło w nowoczesnym odbiorcy, niż często „martwa”, bo jedynie zachowana w surowym stanie, i tym samym pozbawiona mocy oddziaływania, autentyczność materialnej substancji budynku, czyli jego *Alterswert*<sup>61</sup>. W Polsce po ostatniej

<sup>54</sup> Ibidem, s. 279.

<sup>55</sup> J. SZ. WROŃSKI, *Pojęcie „swojskości” w sztuce i architekturze Młodej Polski*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 263–279.

<sup>56</sup> K. ESTREICHER, *Collegium Maius – dzieje gmachu*, s. 225 (jak w przyp. 11).

<sup>57</sup> Estreicher do tego ostatniego aspektu przywiązywał dużą wagę, traktując odnowę Collegium Maius jako prywatną zemstę na Niemcach za zamordowanie ojca w obozie Sachsenhausen. W *Dzienniku wypadków* pisał: „Zabili mi wówczas Niemcy ojca. Chcę, aby widzieli, gdzie i jak postępowali”, K. ESTREICHER, *Dziennik wypadków*, t. 2, s. 280 (jak w przyp. 46). Zob. też A. MARKOWSKA, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata*, s. 50–51, 66–69 (jak w przyp. 10).

<sup>58</sup> K. ESTREICHER, *Dziennik wypadków*, t. 2, s. 279 (jak w przyp. 46).

<sup>59</sup> A. MARKOWSKA, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata*, s. 75 (jak w przyp. 10).

<sup>60</sup> Ibidem, s. 88–91.

<sup>61</sup> P. MAHRINGER, *Der Alterswert als Narrativ für traumatische Erfahrungen des 20. Jahrhunderts. Denkmalkultur, lebendige*

wojnie w podobnym duchu wypowiadał się Zachwatowicz: „Zabytki bowiem nie są wyłącznie dokumentami. Niemniej ważny niż ich statyczny, pomnikowy charakter jest ich siła sugestywna, wyrażająca się w kilku formach. Najważniejsze będą: oddziaływanie bezpośrednie, emocjonalne, artystyczne, lub starożytnicze, wynikające ze swoistej zdolności człowieka doznawania, często nieświadomego, wzruszeń z zetknięcia z dziełami przeszłości”<sup>62</sup>. Ożywiając Collegium Maius Estreicher chciał sugerować (czyli faktycznie wynajdować na nowo) trwanie form życia i obyczajów dawnej Akademii Krakowskiej aż do współczesności, wbrew dziejowym i politycznym zwiechom.

Dokładnie wtedy, gdy Karol Estreicher przekształcał krakowskie collegium, Gaston Bachelard pisał o domu jako miejscu, które jest dla człowieka jego prywatnym kosmosem i przestrzenią marzeń. Wywody francuskiego filozofa uznać można za przejaw „nastroju” dominującego w latach powojennych<sup>63</sup>. Natomiast zdaniem Hansa Ulricha Gumbrechta w tym okresie powszechne było „marzenie o spokoju w wąskiej, ograniczonej przestrzeni”, którą badacz nazywał kruchym „naczyniem”<sup>64</sup>. Według Bachelarda prawdziwy dom z pomieszczeniami o zróżnicowanych kształtach, ułożonymi na różnych poziomach, tak że trzeba się do nich wspinać lub opuszczać po kilku stopniach, ze skrzypiącymi podłogami, ze światłem tylko częściowo rozjaśniającym panujący w nich półmrok; dom rozrastający się niczym drzewo, z „korzeniami” w piwnicach i z „koroną” w partii strychu, a jednocześnie stanowiący centrum, do którego człowiek powraca we wspomnieniach, pragnieniach i w realnym życiu, jest jednym z najważniejszych archetypów ludzkiej kultury<sup>65</sup>. Choć Collegium Maius jest budynkiem uniwersyteckim, nie zaś wyłącznie mieszkaniem, niewątpliwie miało ono być w koncepcji Estreichera rodzajem archetypalnego domu<sup>66</sup>. Malownicza sylweta gmachu, swojska gotycko-barokowa stylistyka, nieregularne wnętrza usytuowane to nieco wyżej, to znów niżej, oświetlone rozproszonym światłem wpadającym przez zróżnicowane w formach

okna, podłogi zrobione z różnych materiałów (parkiety, posadzki, surowe deski), wreszcie wyposażenie ewokujące zarówno nastrój wykładów, jak i powagi uniwersyteckich uroczystości, a także prostych uroków życia mieszkającej tam wspólnoty, miały dawać poczucie obcowania z czymś bliskim i jednocześnie uruchamiającym wspomnienia i marzenia, szczególnie w „antyhistorycznych czasach”.

Wykreowanie w Collegium Maius wrażenia swojskości, domowej bliskości i zakorzenienia w niezmiennej tradycji miało w latach powojennych jeszcze jeden wymiar. Przywołana już przeze mnie, wydana po raz pierwszy w 1948 książka Hansa Sedlmayra *Verlust der Mitte*, zyskała popularność nie tylko dzięki – od razu ostro krytykowanemu – konserwatywnemu spojrzeniu na kulturę nowoczesną<sup>67</sup>. Niezależnie od (niemożliwych do zaakceptowania) poglądów autora, trafieniem w sedno doświadczeń społeczeństw europejskich po Holokauście, barbarzyństwach i zniszczeniach wojennych, była tytułowa *utra ta środka*. To nie przypadek, że dokładnie w tym samym czasie, choć w całkowicie innym środowisku intelektualnym, Mircea Eliade pisał o *symbolice środka*. Przeświadczenie o porządkującej ludzki świat roli centrum, którego wyznaczenie nadaje rzeczywistości sens i właściwą hierarchię wartości, uznał on za jeden z podstawowych archetypów, występujący we wszystkich kulturach na całej kuli ziemskiej<sup>68</sup>. Jednocześnie dowodził, że „destrukcja ustalonego porządku, rozbicie archetypowego obrazu” byłoby równoważne „z powrotem do chaosu, do poprzedzającego kosmogonię stanu bezkształtu i niezróżnicowania”<sup>69</sup>. Restaurację Collegium Maius można więc ostatecznie postrzeć jako próbę wyjścia z chaosu, ze stanu, w którym *środek* został utracony – mało tego, w którym po katastrofie wojny ów *środek* nadal był niszczonej przez kolejną ideologię. Działania Karola Estreichera byłyby w takim przypadku odpowiedzią na *Verlust der Mitte à la polonaise*.

## VI

Czy odnowienie Collegium Maius należy uznać za udane? Z jednej strony tak, gdyż gmach robi do dziś wrażenie budowli „autentycznej”, pozbawionej znamion rekonstrukcji konserwatorskiej. Pastisze, podróbki i fałszerstwa projektowane były ze smakiem i wykonane z taką biegłością rzemieślniczą, że nie rażą oka swą nowością i niezgodnościami ze stylami historycznymi, co tak często było udziałem powojennej „tragedii fałszu konserwatorskiego”<sup>70</sup>.

*Geisteswissenschaft, Postmoderne und neue Zugänge in Theorie und Praxis der Denkmalpflege*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege”, 67, 2013, s. 7–8; H. TIETZE, *Denkmal-kult*, s. 69–73 (jak w przyp. 39).

<sup>62</sup> J. ZACHWATOWICZ, *Program i zasady konserwacji zabytków*, s. 48 (jak w przyp. 25).

<sup>63</sup> H.U. GUMBRECHT, *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności*, tłum. A. Paszkowska, Warszawa 2015, s. 45–46. Ogólnie o *Stimmungu* jako wyrazie dominujących tendencji, przeświadczeń, nastrojów i odczuć jakiejś epoki zob. idem, *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, München 2011.

<sup>64</sup> Idem, *Po roku 1945*, s. 58 i rozdział 5 (jak w przyp. 63).

<sup>65</sup> G. BACHELARD, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, tłum. A. Tatarkiewicz, [w:] idem, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, red. H. Chudak, Warszawa 1975, s. 301–323.

<sup>66</sup> A. MARKOWSKA, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata*, s. 52 (jak w przyp. 10).

<sup>67</sup> W. SAUERLÄNDER, *Von den „Sonderleistungen Deutscher Kunst“ zur „Ars Sacra“ – Kunstgeschichte in Deutschland 1945–1950*, [w:] idem, *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*, Köln 1999, s. 284–285.

<sup>68</sup> M. ELIADE, *Symbolizm „środka”*, [w:] idem, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998, s. 47–64.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>70</sup> A. TOMASZEWSKI, *Wiek XX w konserwacji – konserwacja w XX wieku*, [w:] idem, *Ku nowej filozofii dziedzictwa*, s. 207 (jak

Jest to zasługą zręcznego nadania nowym elementom znamion jakby „naturalnej” dawności, starzenia się, nieregularności, swojskiego braku absolutnej symetrii i regularności oraz walorów tworu rzemieślniczego, wolnego od maszynowej i przemysłowej obróbki. Tak rozumiana „naturalność” była powszechnie akceptowana w połowie XX w. jako jednoznaczny wyraz materialnej autentyczności i dawności dzieł sztuki<sup>71</sup>. W sumie osiągnięto efekt, który był marzeniem Viollet-le-Duca: budowlę „odtworzono” w stanie, w jakim nigdy nie istniała.

Z drugiej jednak strony to odtworzenie w stanie „idealnym”, na pewno różnym od historycznej rzeczywistości gmachu, oparte było na podrobieniu, kopiowaniu, uzupełnianiu i zamienianiu. Już w 1893 r. Camillo Boito pisał, że tam, „gdzie chodzi o odbudowę fragmentów zniszczonych [...], i gdy przy tym istnieją całkowicie pewne wzorce, których przy odtwarzaniu tych elementów można się trzymać – wówczas zaleca się, aby części dodane lub odnowione, mimo że dokładnie odtwarzają kształty oryginalne, były wykonane z wyraźnie odmiennego materiału i miały wryty znak lub lepiej datę odbudowy”<sup>72</sup>. Od tego czasu elementarną zasadą konserwatorską była *transparentność* podejmowanych działań i ich efektów. Za etyczny obowiązek uznawano jasne uwidacznianie, co w toku renowacji zostało dodane. Estreicher postępował dokładnie odwrotnie, nie tylko świadomie zacierając różnice między autentycznymi fragmentami budowli a częściami nowymi i podrabiając naturalną dawność, ale na dodatek postępkę swe usprawiedliwiał cytowanym już kuriozalnym argumentem, że „nie jest zadaniem konserwatora ułatwianie rozpoznawania co jest stare, a co nowe w zabytku, bo to jest zadaniem inwentaryzatora”. Jego postawa była więc całkowicie nietransparentna, czego pozytywnie ocenić nie sposób<sup>73</sup>.

w przyp. 24); M. OMILANOWSKA, *Granice rekonstrukcji*, s. 387 (jak w przyp. 24).

<sup>71</sup> G. BANDMANN, *Przemiany w ocenie twórczości w teorii sztuki XIX w.*, tłum. F. Franckowiak, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 77.

<sup>72</sup> C. BOITO, *Zagadnienia praktyczne sztuk pięknych*, tłum. H. Szymańska, [w:] *Zabytek i historia*, s. 202 (jak w przyp. 28).

<sup>73</sup> Problem „transparentności” postaw, działań i metod postępowania w okresie komunizmu, a w szczególności we wczesnym okresie powojennym i w czasach stalinowskich, to zagadnienie na osobną rozprawę, którą – być może – kiedyś uda mi się napisać. Ogólnie o pozytywnych konotacjach „przejrzystości” w nowoczesnej kulturze europejskiej: M. BIEŃCZYK, *Przezroczystość*, Kraków 2007, s. 65–78.

## SUMMARY

Wojciech Bałus

(The Jagiellonian University, Art History Institute)

‘A NEW EMBROIDERY ON A FRAIL TISSUE OF THE PAST’: KAROL ESTREICHER AND THE COLLEGIUM MAIUS OF THE JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN CRACOW

Collegium Maius is the Jagiellonian University’s oldest structure, built in the fifteenth and sixteenth centuries. From 1839 to 1870 it underwent a comprehensive restoration in neo-Gothic forms. After the Second World War another restoration was undertaken by Karol Estreicher. Not only did he remove all neo-Gothic details but also introduced a number of elements that had never existed in the building. Estreicher called his ‘restoration method’ – which was blatantly at odds with the principles developed by Max Dvořák and adopted by the League of Nations in the Charter of Athens in 1931 – the ‘resurrecting of the past’. It may be considered as a form of the ‘invention of tradition’, as described by Eric Hobsbawm. The oxymoronic character of this denomination fits very well Estreicher’s way of thinking about the renovation of Collegium Maius. The building was meant to represent the quintessence of ‘tradition’, but such that would be created as a result of a wide-ranging *intrusion* into its historic tissue. This intrusion, that is, the ‘resurrection’, was possible because the ‘tradition’ still had to be *invented*, that is, be established anew on the basis of elements from the past. What counted was not the authenticity of the building’s old walls or the reverence of its antiquity, but – as Estreicher had put it – to demonstrate the university’s past. Hobsbawm stated that the ‘invention’ of tradition often occurs ‘when a rapid transformation of society weakens or destroys the social patterns for which “old” traditions had been designed’. The seizing of power by communists in post-war Poland marked a watershed in the country’s social and political history. The restoration of the building would have been, consequently, an invention of tradition that was contrary to the official doctrine. In opposition to the regime’s obliteration of the former vision of Polish culture, it was supposed to show the richness of the Jagiellonian University’s history. The picturesque aspect of the structure, the use of details borrowed from Cracow’s historic architecture and, finally, the skilful fusion of Gothic and Baroque elements – so that the new whole would evoke a feeling of homeliness – were means to this end.

At the very time when Estreicher was transforming the Cracow Collegium, Gaston Bachelard wrote about home as a place that was man’s private universe and the realm of his dreams. Conversely, according to Hans Ulrich Gumbrecht, at that time a ‘longing for tranquillity in a tight confined space’, called by the scholar a fragile ‘vessel’, was widespread. According to Bachelard, a true house – with rooms of different shapes, arranged on various levels so that one has to

climb up or descend in order to reach them, with creaking floors and light that only partly illuminates the gloom interiors; a house that grows like a tree, with its 'roots' in the cellar and a 'canopy' of leaves in the attic, that at the same time is a centre to which one returns in memories, desires and in real life – is one of the most important archetypes of human culture. And although Collegium Maius is a university building, and not an actual dwelling place, Estreicher's idea was undoubtedly to understand it as a kind of archetypal home. The picturesque forms of the building, its homely appearance in a mixture of the Gothic and the Baroque, irregular floor plan with rooms located on various levels, sometimes higher, sometimes lower, interiors illuminated with dim light coming in through openings of various sizes and shapes, with different kinds of flooring (parquet, stone or boards), and finally the furnishings – evoking both the serious aura of lectures and the solemnity of the university's festivities as well as the simple joys of life experienced by the community of the building's inhabitants – were to impart a feeling of something very intimate, but at the same time stirring up memories and dreams, and all that in 'anti-historical times'.

Should the restoration of Collegium Maius be considered a success? – On the one hand, yes, because the edifice still makes an impression of being 'authentic', not marred by signs of the conservator's intervention. The pastiches, forgeries and fakes were so tastefully designed and executed with such a measure of craftsmanship that they do not disturb the viewer with their newness or inconsistency with historic styles – features that are so often present in the post-war 'tragedy of the conservator's forgery' (as it was called by Jan Zachwatowicz). This effect was achieved by skilfully making the new elements look as if they were *naturally* old, as if they were aging, irregular, and had the homely features of being utterly unsymmetrical and irregular, exhibiting characteristics of a craftsman's work, free from traces of mechanical and industrial production. In the mid-twentieth century the thus understood 'naturalness' was generally accepted as an unmistakable token of material authenticity and antiquity of a work of art.

On the other hand, however, a reconstruction of the building in its 'ideal' state, undoubtedly diverging from historical reality, was based on forgery, counterfeiting, supplementing and replacing. Since the times of Camillo Boito the fundamental principle of conservation has been the *transparency* of the applied measures and their effects. It was considered an ethical obligation to clearly identify what was added in the course of the restoration. Estreicher, however, did exactly the opposite. Not only did he consciously obliterate differences between authentic fragments of the building and its new additions, forging its natural antiquity, but furthermore justified his actions using the ridiculous argument that, 'it is *not* the task of the conservator to *facilitate the identification* of what is old and what is new in a historic building; it is the very task of the recorder'. Thus, his attitude was utterly non-transparent, which cannot be assessed favourably.





JUSTYNA BALISZ-SCHMELZ  
Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki

## „EWOKUJĄ MONSTRA ROZKŁADU”. OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA MŁODEJ PLASTYKI „PRZECIW WOJNIE – PRZECIW FASYZMOWI” W ŚWIETLE „NIEMIECKO-NIEMIECKIEGO” SPORU O EKSPRESJONIZM

W poniższym artykule pragnę przyjrzeć się historyczno-artystycznej i artystycznokrytycznej recepcji prac pokazywanych na kontrowersyjnej, a zarazem obrosłej licznymi mitami w polskiej historii sztuki wystawie, znanej pod potoczną nazwą „Arsenału”<sup>1</sup>, w oparciu o analizę silnie eksponowanego w poświęconym mu piśmiennictwie wątku ekspresjonistycznego.

Ekspresjonizm rozpatrywać będę przy tym w zawężonej perspektywie niemieckocentrycznej, a zatem w kategoriach pewnego zdeterminowanego kulturowo i narodowo idiomu artystycznego. Mimo że ekspresjonizm nie jest rzecz jasna zjawiskiem immanentnie związanym z niemieckością, czy szerzej „nordyckością”<sup>2</sup>, to właśnie

w powojennych Niemczech stał się on kartą przetargową w rozgrywkach kulturalno-politycznych i przedmiotem rozlicznych dyskusji, podczas których próbowano wpasować go w ideologiczne ramy i przechwycić wybiórczo dla partykularnych celów skonfliktowanej, zimnowojennej polityki kulturalnej. Te specyficzne uwarunkowania historyczne i polityczne sprawiają, iż spory wokół ekspresjonizmu (a zwłaszcza ekspresyjnej figuracji) w Niemczech skupiają w sobie jak w soczewce kryzys reprezentacji, w jakim znalazły się po wojnie sztuki wizualne. Jak zauważa Hans Belting, polemiki te miały znacznie głębszy od czysto plastycznego wymiar – stanowiły istotny element szerszego namysłu nad współczesną *condition humaine*: możliwością i formą odrodzenia się kultury oraz idei humanizmu po barbarzyństwie II wojny światowej<sup>3</sup>.

Nie jest moim celem absolutyzowanie przyjętej przeze mnie optyki, a jedynie horyzontalna analiza pokrewnych zjawisk, przez co pragnę naświetlić pomijany dotąd w badaniach aspekt związany ze specyfiką i trudnościami, jakie napotykała recepcja ekspresjonistycznej poetyki po 1945 r., szczególnie wówczas, gdy posłużyć miała ona do wyrażenia doświadczenia wojny. Działo się tak zwłaszcza w sąsiadujących z Polską Niemczech, gdzie środowiska twórcze stanęły po wojnie w obliczu konieczności radykalnej rewizji i przemyślenia na nowo własnego dziedzictwa kulturowego, do którego istotnych komponentów zaliczano między innymi wrażliwość ekspresjonistyczną. Wskazanie istnienia paraleli między sporami toczącymi

<sup>1</sup> Wystawa w Arsenale istotna była w dwojnasób: za sprawą zastosowanych przez artystów rozwiązań formalnych, budzących wśród krytyków wiele kontradykcyjnych opinii, a także z racji tego, że stanowiła ona impuls do rozlicznych polemik, które rozgorzały już w czasie jej trwania, a obecne są również w opracowaniach późniejszych. W tych drugich autorzy starają się rozpoznać znaczenie (bądź to znaczenie umniejszyć) wystąpienia artystów w 1955 r., usytuować je na osi rozwoju sztuki w Polsce po 1945 r. oraz dokonać jego oceny moralnej, historycznej i artystycznej. Zob. m.in.: W. WŁODARCZYK, „Nowoczesność” i jej granice, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987, s. 23; M. PORĘBSKI, *Dziś to znaczy kiedy?*, [w:] *Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 2001*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2002, s. 13; I. LUBA, *Rok 1955*, Warszawa 2005.

<sup>2</sup> D.E. GORDON, *On the Origin of the Word 'Expressionism'*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 29, 1966, s. 368–385.

<sup>3</sup> H. BELTING, *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst*, Köln 1999, s. 184–185.



się ówczesnie w Niemczech<sup>4</sup>, a tymi sprowokowanymi wystąpieniem polskich „arsenałowców”, pozwala spojrzeć na te drugie w kontekście porównawczym.

Do takich porównań skłania również, mające charakter imperatywu moralnego odnoszącego się do pamięci wojny, acz silnie zideologizowane motto wystawy w Arsenale: „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”. Ten horyzont historyczny jest niezwykle istotny dla przyjętej perspektywy, albowiem spory o ekspresjonizm nabrały po II wojnie ciężkości i sprzężone były nierozłącznie z pytaniem o możliwość i stosowność reprezentacji zarówno jej samej, jak i jej tragicznych następstw.

Jakub Dąbrowski, podsumowując głosy krytyków w ówczesnej prasie, nie tylko wskazuje na ekspresjonizm jako stylistyczną klamrę spinającą znaczną część wystawianych w Arsenale prac, lecz sugeruje również, że była to stylistyka umożliwiająca artystom przełożenie osobistych wojennych doświadczeń na język sztuki:

Szczególnie akcentowanym przez ówczesną krytykę nurtem, który miał charakteryzować bunt malarzy „Arsenału” [...] był nurt ekspresjonistyczno-egzystencjalny. Wiadomo, że już na początku lat pięćdziesiątych u Marka Oberländera (pomysłodawcy i głównego animatora ekspozycji) oraz najbliższej z nim związanych artystów z kręgu warszawskiej ASP występowały inklinacje do ekspresyjnej, czy może raczej post-ekspresjonistycznej formy: [...] forma ta relatywnie dobrze pasowała do wyrażenia traumatycznych wojennych przeżyć, które nazwały ówczesne pokolenia<sup>5</sup>.

Rekonstruuując źródła inspiracji, którymi posilkowali się bądź mogli się posilkować wystawiający w Arsenale artyści i które skłoniły ich do zwrócenia się ku owemu „ekspresyjnemu egzystencjalizmowi”, badacze wskazują przede wszystkim na współczesne meksykańskie malarstwo i grafikę, twórczość van Gogha, Picassa, Renato Guttuso, André Fougerona, a także na rodzime impulsy płynące między innymi z przesyconej tragizmem twórczości przedwcześnie zmarłego w 1953 r. Waldemara Cwennarskiego<sup>6</sup>. Pojawiają się

zatem głównie odniesienia do (operując ówczesnym żargonem) „postępowej” sztuki Włoch, Meksyku bądź Francji. O Niemczech – „ojczyźnie” ekspresjonizmu, których wschodnia część należała wówczas do „bratnich państw socjalistycznych” – tak ówczesni krytycy (poza zdawkowymi wzmiankami), jak i badacze współcześni milczą.

## GENEZA „ARSENAŁU”

Wystawę w Arsenale pokazano podczas propagandowego V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów o Pokój i Przyjaźń<sup>7</sup>, odbywającego się w Warszawie od 31 lipca do 15 sierpnia 1955 r., a zatem w dwa lata po śmierci Stalina i w dziesiątą rocznicę zakończenia II wojny światowej. Te dwa wydarzenia silnie zdeterminowały jego ideologiczną i ideową wymowę. Festiwal pomyślany został jako narzędzie kontrolowanej<sup>8</sup> odwilży<sup>9</sup>, co oznacza, że wpisywał się on w strategię polityczną mającą na celu pozyskiwanie poparcia dla władzy. W tym wypadku chodziło o dostarczenie widomych dowodów na otwarcie się państw bloku wschodniego na Zachód poprzez stworzenie platformy dla komunikacji międzykulturowej. Miał on również na celu ukazanie z jak najlepszej strony zdobywszy realnego socjalizmu, z „walką o pokój” na czele. W rolę najważniejszego uczestnika i zarazem obserwatora Festiwalu miała wcielić się młodzież, która licznie napłynęła do Warszawy niemal ze wszystkich zakątków świata<sup>10</sup>.

*artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005, s. 130–131; P. BERNATOWICZ, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Kraków 2006, s. 200–207; K. MURAWSKA-MUTHESIUS, *Remapping Socialist Realism: Renato Guttuso in Poland*, [w:] *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe [1945–1989]*, red. J. Bazin, P. Piotrowski, Budapest–New York 2016, s. 139–150; eadem, *How the West Corroborated Socialist Realism in the East: Fougeron, Taslitzky and Picasso in Warsaw*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 65, 2003, nr 2, s. 303–329.

<sup>7</sup> Informacje o Festiwalu zaczerpnęłam z książki Andrzeja Krzywickiego (*Poststalinowski karnawał radości. V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów o Pokój i Przyjaźń*, Warszawa 1955. *Przygotowania, przebieg, znaczenie*, Warszawa 2009).

<sup>8</sup> „Odwilż” nie powiększała swobód, była inną formą manipulacji, tworzyła inny rodzaj wykorzystania i zniewolenia. «Liberalizacja» i «odwilż» stosowane były przecież tylko do sfery kultury a nie rzeczywistego i bezwzględного sprawowania władzy stalinowskiej”. Zob. W. WŁODARCZYK, *Po co był socrealizm?*, [w:] *Doświadczenie i dziedzictwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*, red. J. Goszczyńska, J. Królak, R. Kulmiński, Warszawa 2011, s. 53.

<sup>9</sup> O schematyczności periodyzacji tzw. odwilży w sztuce polskiej zob. P. PIOTROWSKI, „Odwilż”, [w:] *Odwilż. Sztuka ok. 1956*, katalog wystawy, Poznań 1996, s. 14–15.

<sup>10</sup> Ważnym elementem Festiwalu była jego oprawa plastyczna, w którą „opakowano” miasto, aby podkreślić dodatkowo odświętny nastrój wydarzenia. Uczestnicy wspominają o karnawałowym, radosnym charakterze imprezy odbywającej się w scenografii

<sup>4</sup> Z racji bliskości ideologicznej – głównie Niemiec Wschodnich, lecz należy pamiętać, że polityki kulturalne obu państw niemieckich wzajemnie się warunkowały i stanowiły element walki ideologicznej, przez co nie sposób rozpatrywać ich oddzielnie.

<sup>5</sup> J. DĄBROWSKI, *Recepcje Arsenalu, czyli co recypowali „arsenałowcy”?*, [w:] „Recepcja Arsenalu”. *Symposium naukowe z okazji 60. rocznicy Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale*, Gorzów Wielkopolski 2015, s. 31.

<sup>6</sup> Wystawa współczesnej sztuki meksykańskiej otwarta została w Zachęcie 19 II 1955 r. Fascynatem tej sztuki był zwłaszcza Marek Oberländer. Zjawisko adaptacji sztuki van Gogha Piotr Juszkiewicz odnosił m.in. do warszawskich wystaw okręgowych z 1953 r. oraz IV Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki. Obraz Picassa *Masakra w Korei* można było oglądać w Warszawie wiosną 1952 r. w ramach „Wystawy współczesnej plastyki francuskiej”. Renato Guttuso z kolei miał wystawę w Zachęcie w 1954 r. Zob. J. DĄBROWSKI, *Recepcje Arsenalu*, s. 31–41 (jak w przyp. 5), P. JUSZKIEWICZ, *Od rozkoszy historiozofii do „Gry w Nic”. Polska krytyka*

Idea towarzyszącej Festiwalowi wystawy, którą otwarto 21 lipca 1955 r. w klubie „Zachęta” w warszawskim Arsenale przy ulicy Długiej 52, była zrazu inicjatywą prywatną i narodziła się w kręgu młodych warszawskich twórców podczas spotkania towarzyskiego<sup>11</sup>, w którym uczestniczyli: krytyczka sztuki Elżbieta Grabska, historyk sztuki Aleksander Wallis oraz malarze: Marek Oberländer, Jan Dziędziora i Jacek Sienicki<sup>12</sup>. Dojrzała ona jednak prawdopodobnie już od końca lat 40., a na jej ostateczny kształt wpłynęły rozmaite czynniki wynikające z biograficznego doświadczenia, uwarunkowań środowiskowych, artystycznych fascynacji, ale także pierwszych rozczarowań młodych artystów: nadającym wówczas ton stołecznej Akademii oraz Ogólnopolskim Wystawom Plastyki estetyzującym koloryzmem, a także doktrynalnym

z pstrokatek lampionów, kokardek i bombek. Na oddanym do użytku latem tego samego roku Pałacu Kultury i Nauki powiewały flagi 116 państw biorących udział w Festiwalu. Co znamienne, zadanie wykonania jego wizualnej wizytówki – monumentalnej dekoracji w przestrzeni miejskiej – powierzono młodym plastynom: Henrykowi Tomaszewskiemu i Wojciechowi Fangorowi. Miało to potwierdzać poparcie władz dla nowych, wykraczających poza doktrynę realizmu socjalistycznego form wyrazu plastycznego. Henryk Tomaszewski kierował pierwszą w Polsce pracownią plakatu, powołaną w 1952 r. na stołecznej ASP. Wymienieni artyści zrealizowali między innymi czterystumetrowy, nawiązujący do konstruktywizmu, uproszczony w formie fryz na ulicy Marszałkowskiej. Jeden z jego współautorów – Wojciech Fangor – wyznaczony został ponadto na przewodniczącego komisji kwalifikacyjnej Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki, zob. A. ROTTENBERG, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005, s. 49.

<sup>11</sup> Zmiany w polityce kulturalnej Polski wpisują się w ogólnie sterowany proces, będący w znacznej mierze funkcją wydarzeń w Moskwie. Zainicjowane zostały już na przełomie 1951/1952 dyskusją o „schematyzmie”, której zwieńczeniem była narada z udziałem kilkuset artystów oraz przedstawicieli władz w gmachu Rady Państwa w październiku 1951 r. W 1954 r. rozpoczęły się czystki w aparacie bezpieczeństwa, więźniowie polityczni wychodzili na wolność i powstały pierwsze teatry studenckie. Początkiem walki z tzw. wypaczeniami biurokratycznymi realizmu socjalistycznego była XI Sesja Kultury i Sztuki odbywająca się w połowie kwietnia 1954 r. To od tego momentu zaczęto stopniowo odchodzić od socrealizmu w kulturze. Od stycznia 1955 r. krystalizował się pomysł na wystawę w Arsenale.

<sup>12</sup> A. MATYŃIA, *Krajobraz przed Arsenalem*, „Art&Business”, 7–8, 2005, s. 15. „Szukający możliwości otwarcia wystawy młodych – Oberländer, Jan Dziędziora, Jacek Sienicki oraz historycy sztuki Elżbieta Grabska i Aleksander Wallis [...] dowiadują się, że jest pewna szczególna szansa: latem 1955 ma się odbyć w Warszawie Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów, wystarczy więc włączyć się do tej imprezy, by znalazły się środki. Przyszły «Arsenal» powiązał się organizacyjnie z Festiwalem”. Za: A. OSEKA, *Dramat „Arsenalu”*, „Gazeta Wyborcza”, 5 II 1992, s. 17.

socrealizmem<sup>13</sup>. Młodym zależało na zaprezentowaniu głęboko osobistych wypowiedzi twórców z różnych środowisk, których łączyłyby podobna wrażliwość, światopogląd i wynikająca z nich odrębność postawy artystycznej.

Władze podchwyciły tę prywatną inicjatywę w przeświadczeniu, że stworzy ona znakomitą okazję do zamianowania nowego, odwilżowego kursu rządu oznaczającego w sztuce rozluźnienie gorsetu skonwencjonalizowanego realizmu socjalistycznego<sup>14</sup>. Ponadto hasło, pod jakim miała się odbyć wystawa: „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, znakomicie zgadzało się nie tylko z założeniami samego Festiwalu, lecz nade wszystko z polityką rządu i propagowanym przez niego antyfaszystowskim etosem. W artykule wyznaczającym ideologiczne zręby planowanej wystawy, pomieszczonym na łamach partyjnego tygodnika „Przegląd Kulturalny” w kilka miesięcy przed jej otwarciem, czytamy: „Festiwalowa Wystawa Młodej Plastyki ma już w swym założeniu charakter polityczny, który zakreśla hasło: Przeciw wojnie. Przeciw faszyzmowi”<sup>15</sup>. Żarliwym orędownikiem takiej koncepcji wystawy był jeden z najciekawszych pokazywanych na niej artystów (a zarazem zwycięzca pierwszej nagrody, którą otrzymał za obraz *Getto*) Izaak Celnikier<sup>16</sup>.

Początkowy entuzjazm przedstawicieli władz ostudziło jednak raptem to, co zobaczyli w Arsenale. Zaprezentowane obrazy w żaden bowiem sposób nie spełniły

<sup>13</sup> Wystawę w „Arsenale” poprzedziły dwie próby połączenia tematyki (anty)wojennej z „brudną”, typową dla późniejszych „arsenałowców” stylistyką. Obie zakończyły się obopólnym zawodem pomysłodawców i artystów. Pierwszą z nich była, zainicjowana przez władze jako pierwsza prezentacja sztuki socrealistycznej, wystawa „Młodzież walczy o pokój” (październik – listopad 1950), w której uczestniczyli m.in. Jan Lebenstein, Jacek Sienicki i Marek Oberländer. Ten ostatni artysta otrzymał ponadto w 1952 r. zlecenie zorganizowania w Nowym Jorku wystawy upamiętniającej dziesięciolecie powstania w getcie warszawskim. Do wystawy tej ostatecznie nie doszło, gdyż strona amerykańska uznała wyselekcjonowane obrazy za zbyt drastyczne i przez to rozmijające się z prawdą historyczną (sic!). Zob. W. WŁODARCZYK, „Arsenal” i Kazimierz, [w:] *Do „Arsenalu” przez Kazimierz*, red. W. Odorowski, Kazimierz Dolny 2004, s. 19–23.

<sup>14</sup> Organizatorami wystawy były instytucje takie jak: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Związek Polskich Artystów Plastyków, Polski Komitet Organizacyjny V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, pod kontrolą Wydziału Kultury KC PZPR.

<sup>15</sup> M. BĄBLEWSKA, *W pracowni przed Festiwalem*, „Przegląd Kulturalny”, 1955, nr 4, s. 10.

<sup>16</sup> M. ZENOWICZ, *Narada Młodych Plastyków*, ibidem, s. 5. Tę nadmierną ideologiczną żarliwość nieraz mu wypominano. Zrażony ideologicznym podejściem Celnikiera Jan Lebenstein zrezygnował z bezpośredniego zaangażowania w przygotowania do wystawy, stało się ono także przyczyną konfliktu z Markiem Oberländerem. Na temat nagrodzonego obrazu *Getto* zob. M. LACHOWSKI, *Getto w obrazach Marka Oberländera i Izaaka Celnikiera*, „Ikonotheka”, 20, 2007, s. 37–50.

ich oczekiwań, wprowadzając problematyczny dysonans w radosnym unisono ludycznego, skrzęcego się feerią barw Festiwalu. Głosy krytyczne pojawiły się zresztą nie tylko po stronie czynników oficjalnych. Jedną z przyczyn sporów była, stanowiąca znaczne *novum* na tle ówczesnej produkcji artystycznej w Polsce, zgrzebna, ignorująca umiejętności warsztatowe, lecz wpływająca prosto z trzewi stylistyka pokazywanych prac, wykazująca znaczne pokrewieństwo z ekspresjonizmem. Jeden z uczestników wystawy – Przemysław Brykalski – wyraził *ex post* przekonanie, iż „Arsenal” został celowo zmanipulowany przez kolegów hołdujących ekspresjonizmowi<sup>17</sup>. Choć w żaden sposób nie doprecyzowywano tego pojęcia, dla wielu krytyków to właśnie ekspresjonizm wydawał się najważniejszym terminem, pomagającym w opisie stylistyki „arsenałowych” prac. Katarzyna Grabowska słusznie zauważa, iż ów – jak go określa – „typ ekspresjonizmu” „mógł powstać tylko w określonym miejscu i czasie”<sup>18</sup>. To trafne rozpoznanie należałoby uzupełnić adnotacją, że tylko w określonym miejscu i czasie spotkać mógł się z aż tak niejednoznaczny przyjęciem.

## EKSPRESJONISTYCZNA POTWORNÓŚĆ

„To jest wystawa o wojnie, o koszmarach, o rozkładających się trupach, o zgniliźnie, o chorobach” – utyskiwała na łamach ówczesnej prasy Joanna Olkiewicz, zarzucając twórcom epatowanie nastrojem beznadziei i nihilizmu<sup>19</sup>. W istocie – zaprezentowane w Arsenale prace ostentacyjnie odmawiały widzowi dostarczenia przyjemności wzrokowej, były odarte z łatwego piękna, a co za tym idzie – niełatwe w odbiorze. Ich formie odpowiadała treść: dominowały przygnębiające, napawające poczuciem wyobcowania i smutku przedstawienia – „biedne” martwe natury, melancholijne portrety i opustoszałe pejzaże. W kontrze do Olkiewicz, Jacek Sienicki odnajdował w tym drastycznym nieraz antyestetyzmie wezwanie do tego „aby ktoś w tej okrutnej epoce odnalazł piękno w brzydocie”<sup>20</sup>.

Już we *Wstępie* do katalogu wystawy Andrzej Jakimowicz, słusznie antycypując ataki ze strony władz i krytyków, przyznawał: „Dość wiele jest na wystawie dzieł, które nie będą uznane za piękne, za ładne. Nie trzeba tego ich autorom mieć za złe, lub szukać przyczyny w niedostatecznie opanowanych umiejętnościach artystycznych”<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Za: J.A. ZIELIŃSKI, *Etos arsenalowy*, [w:] „Arsenal” 1955. *Przełom, epizod, kontynuacja. Malarstwo, grafika, rzeźba*, katalog wystawy, red. J. Szeligowska-Farquhar, J.A. Zieliński, Katowice 2010, s. 18.

<sup>18</sup> K. GRABOWSKA, *50 lat minęło*, „Art&Business”, 7–8, 2005, s. 24.

<sup>19</sup> J. OLKIEWICZ, *Wystawa upiórów i nadziei*, „Dziś i Jutro”, 1955, nr 32.

<sup>20</sup> Za: J.A. ZIELIŃSKI, *Etos arsenalowy*, s. 23 (jak w przyp. 17).

<sup>21</sup> A. JAKIMOWICZ, *Wstęp*, [w:] *Ogólnopolska wystawa młodej plastyki pod hasłem „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, zorganizowana z okazji V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów. Malarstwo, rzeźba, grafika*, katalog wystawy, Warszawa 1955, s. 9–10.

Jakimowicz stara się dalej usilnie wpisać te prace w pozytywny program socjalizmu, stosując rozmaite interpretacyjne i retoryczne wybiegi, które miałyby przekonać krytyków o być może nieoczywistym, acz bez wątplenia silnie emanującym z obrazów optymizmie. Brzydota bądź ogólniej – odmieniany przez wszystkie przypadki „brak piękna” – była zresztą jedną z najczęściej występujących kategorii estetycznych, którymi posiłkowali się opisujący „arsenałowe” prace. Zastanawia tu ów mantrowany przez krytyków i mocno konotowany z istotą samej ekspresjonistycznej wrażliwości motyw brzydoty oraz specyfika idiolektu, którym starano się przeważnie ową brzydotę ekspresjonistycznej proweniencji zdyskredytować<sup>22</sup>.

Szczególnie mocno na tle tych mglistych skojarzeń z niedookreślonym pojęciowo ekspresjonizmem wybrzmiał głos włoskiego artysty i krytyka Paola Ricciego<sup>23</sup>. Ricci należał do Włoskiej Partii Komunistycznej<sup>24</sup>, co zrodziło przypuszczenia, że został on wyekspediowany do Polski na polecenie władz, niemniej to on jako jedyny w zasadzie krytyk piszący o „Arsenale”, przypominał (nawet jeśli zdawkowo) nie tylko o niemieckim nacechowaniu ekspresjonizmu, lecz także o narosłych wokół niego od lat 30. XX w. (i nadal wówczas aktualnych) dyskusjach natury etyczno-ideologicznej, a także narodowej. Włoch również skupił się na krytyce ekspresjonizmu, ale wzmocnił argumentację, bezpardonowo odwołując się do niedalekiej przeszłości: „Czyż możliwe, żeby nikt nie przypomniał, że ekspresjonizm stanowił wyraz niepokoju narodu niemieckiego i w pewnym sensie przygotował hitleryzm?” – zapytywał z oburzeniem. Zarzucił on ponadto polskim artystom, że miast sięgać po rodzime wzorce, odwołują się do tradycji sztuki zachodniej, co więcej – o zgrozo – niemieckiej: „malarstwo i sztuka ekspresjonistyczna była manifestacją ducha niemieckiego i wyrażała rozpacz kraju, któremu zabrakło ufności i nadziei. To nie

<sup>22</sup> 19 II 1955 r. otwarto w Zachęcie wystawę sztuki rewolucji meksykańskiej, a w marcu na łamach „Przeglądu Kulturalnego” zamieszczono obszerny esej autorstwa Ignacio Marques Rodllea przybliżający fenomen tej zaangażowanej, acz niezwykle innowacyjnej formalnie twórczości zatytułowany *Sztuka rewolucji meksykańskiej*. Za niesztampowe rozwiązania formalne (które idą w parze z ideologiczną wiernością autorów) chwalił artystów meksykańskich Janusz Bogucki. Bogucki podkreślał współczesność i aktualność podejmowanych przez artystów tematów oraz wywierającą znaczne wrażenie „ekspresję figur” (nazwaną dalej „realistyczną deformacją”), z małym, acz istotnym zastrzeżeniem: o wielkości tej sztuki poświadcza to, że ekspresja ta wolna jest od „brzydoty i mizerybilizmu”. J. BOGUCKI, *Moral meksykański No 2*, „Przegląd Kulturalny”, 1955, nr 9, s. 10.

<sup>23</sup> Ricci w latach 1926–1933 namalował serię obrazów przypominających niemiecki ekspresjonizm. Zob. <http://patrimonio.archivodistatonapoli.it/asna-web/scheda/persona/000000394/Ricci-Paolo-artista-critico-darte-e-di-teatro-politico-Barletta-1908-Napoli-1986-.html#n> [dostęp: 7.02.2018].

<sup>24</sup> Ibidem.

do wiary, że dzisiaj w kraju, którego naród buduje socjalizm, ewokuje się monstra rozkładu<sup>25</sup> – dodawał.

Przytaczający po latach te słowa Andrzej Matynia komentuje, że Ricci w swojej recenzji „zupełnie płacze argumenty<sup>26</sup>, podobnego zdania jest również współczesna badaczka Izabela Kowalczyk, która określa jego wypowiedź mianem wręcz „kuriozalnej<sup>27</sup>”. Warto jednak sięgnąć głębiej, aby zrozumieć argumentację Ricciego i spróbować zrekonstruować jej źródła. Obie przywołane powyżej oceny, tak jednoznacznie wartościujące osąd włoskiego krytyka, choć w pewnej mierze uzasadnione, zdają się jednakowoż zupełnie ignorować historię recepcji ekspresjonizmu w jego „rodzimej”, niemieckiej redakcji.

Dość przywołać w tym miejscu Maike Steinkamp, badaczkę powojennych losów dzieł należących do tego nurtu, która dowodzi, iż niemiecki ekspresjonizm, jak żaden inny kierunek artystyczny ostatniego stulecia, był bezustannie – czy to przez krytykę, muzea czy wreszcie przez organy państwowe – zawłaszczany i interpretowany ideologicznie<sup>28</sup>. *Casus* „Arsenału” potwierdza tylko tę tezę, poszerzając granice jej relewancji geopolitycznej.

Z negatywną oceną autorstwa Ricciego zgadzał się *en gros* na łamach „Przeglądu Kulturalnego” poeta Julian Przyboś<sup>29</sup>. Zarzucany artystom w pozostałych recenzjach brak koloru i światła tłumaczy on ponadto tym, że twórcy, należący do pokolenia dorastającego podczas wojny, nie mieli możliwości obcowania z oryginałami i uczyli się siłą rzeczy sztuki współczesnej z reprodukcji, toteż ich twórczość nie mogła wyjść poza „płytkie naśladownictwo awangardy nowoczesnego malarstwa<sup>30</sup>”. Prócz niedolnego kalkowania obcych wzorców, Przyboś określa „arsenałowe” malarstwo jako „prowincjonalne” oraz „ekspresjonistyczne”. Ten drugi przymiotnik nacechowany jest negatywnie w stopniu szczególnym, dalej bowiem czytamy: „[ż]e zaś na Wystawie Młodych nie ma tematyki współczesnej, a dominuje ekspresjonistyczna potworność [...]”<sup>31</sup>. Przyboś również łączy tu ekspresjonizm ze sztuką pływającą się w „potworności” (synonimicznym określeniem jest dla niego „szpetota”), zarówno na poziomie formalnym, jak i tematycznym. Poeta podsumowuje swój nieprzychylny osąd streszczając estety-

kę „arsenałowych” prac w formule: „potworne sceny potwornie namalowane”. Ciekawa jest dalsza argumentacja Przybosia. Wyraża on mianowicie przekonanie, iż wystarczyłby zabieg semantyczny, polegający na odwróceniu znaków w tytule wystawy z „Przeciw wojnie – przeciw faszystom” na „Za pokojem – za socjalizmem”, aby artyści zeszli z drogi potworności na drogę piękna, nie porzucając przy tym trudnych i bolesnych tematów. Przyboś *nolens volens* stwierdza tym samym, że tematy takie jak wojna i faszyzm skłaniają do przemawiania językiem owej zdewaluowanej przez niego „ekspresyjnej potworności”.

Semantyka Przybosia jest niepokojąca, jeśli przypomnimy sobie, że podobnym „językiem nienawiści” w odniesieniu do sztuki „zdegenerowanej” (w tym ekspresjonistów międzywojennych) posługiwali się naziści. Drażliwy problem tych niebezpiecznych podobieństw podnoszony był zresztą swego czasu przez środowiska twórcze w Niemczech Wschodnich, gdyż tam uwrażliwienie na nie było większe i wydawały się tym bardziej niestosowne<sup>32</sup>.

Aby jednak lepiej zrozumieć ambiwalencję ekspresjonizmu, a także argumentację włoskiego krytyka, należy najpierw pokrótce zrekonstruować genezę „zawłaszczanej i interpretacji” tego nurtu w samych Niemczech.

## DEMON EKSPRESJONIZMU

Przyjmuje się, że pierwszą publikacją ugruntowującą postrzeganie ekspresjonizmu jako stylu rdzennie niemieckiego (bądź szerzej: nordyckiego) była wydana w 1914 r. książka Paula Fechtera zatytułowana lapidarnie *Der Expressionismus*<sup>33</sup>. Fechter opiera się w niej na ustaleniach Wilhelma Worringera i dostrzega w ekspresjonizmie szczytowy etap rozwoju niemieckiej sztuki, która odnajduje swoje źródła w gotyku (nieprzypadkowo na okładce książki pojawia się drzeworyt *Illustration eines Heiligen* Maxa Pechsteina, jednego z członków Die Brücke)<sup>34</sup>. Udowodnienie niemieckości ekspresjonizmu wiązało się z koniecznością zdefiniowania czym owa, wyrażająca się w ekspresjonistycznej wrażliwości „niemieckość”, miałyby być. Fechter wylicza następujące, rzekomo właściwe niemieckiej psychice, predyspozycje: antyintelektualizm,

<sup>25</sup> A. MATYNIA, *Krajobraz przed Arsenalem*, s. 16–17 (jak w przyp. 12).

<sup>26</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>27</sup> I. KOWALCZYK, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010, s. 453, przyp. 115.

<sup>28</sup> M. STEINKAMP, *Das unerwünschte Erbe: Die Rezeption „entarteter“ Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR*, Berlin 2008. Por. Ch. SAEHRENDT, „Die Brücke“ zwischen Staatskunst und Verfemung: expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im „Dritten Reich“ und im Kalten Krieg, Stuttgart 2005.

<sup>29</sup> J. PRZYBOŚ, *O młode malarstwo. Dyskusja o Młodej Plastyce*, „Przegląd Kulturalny”, 4, 1955, nr 37, s. 9.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR: Zäsuren einer gescheiterten Republik*, Köln 2005, s. 37.

<sup>33</sup> D.E. GORDON, *On the Origin of the Word 'Expressionism'* (jak w przyp. 2). Jak czytamy u Gordona, o ile ekspresjonizm, będący pierwotnie stosunkowo niedookreślonym terminem o etymologii francuskiej, oznaczał wyrażanie własnego „ja”, o tyle po zawłaszczeniu i dookreśleniu pojęciowym przez Fechtera oraz uczynienia z niego stylu o „proweniencji gotyckiej” zaczął być łączony ze sposobem na wyrażenie emocji (niem. *Eindruck versus Ausdruck*). Ibidem, s. 376–380.

<sup>34</sup> K. LANG, *Der Expressionismus und die beiden deutschen Staaten*, [w:] *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89*, katalog wystawy, red. S. Eckmann, S. Barron, Köln 2009, s. 85–100, zwłaszcza s. 87.

emocjonalność, uduchowienie i skłonności metafizyczne. Jest to zatem pewien zespół cech, który Thomas Mann określać będzie mianem niemieckiej *Innerlichkeit* – stanowiącej zarazem najcenniejszy wkład Niemiec w kulturę Zachodu, jak i źródło fatalnej, niemieckiej „demoniczności”<sup>35</sup>. Inną cechą „niemieckiego stylu” jest, w przeświadczeniu Fechtera, jego programowa „brzydota”.

Pierwsze wydanie książki Fechtera ukazało się w przededniu wybuchu Wielkiej Wojny, która, podążając za wykładnią Modrisa Ecksteinsa, miała dla Niemców nade wszystko wymiar duchowy i oznaczała nie tyle walkę o dominację polityczną czy terytorialną, co kulturową. Ecksteins, odnosząc się bezpośrednio do sztuki, stwierdza:

U ekspresjonistów niemieckich [...], przemoc była w mniejszym stopniu powierzchowną demonstracją, a w większym wyrazem głębokiego wrzenia emocjonalnego, czego ich powierzchowność granicząca z uczniowską niewinnością i urokiem absolutnie nie sugerowała<sup>36</sup>.

Ta podskórna, silnie zinterioryzowana przemoc, skrywająca się za maską „powrotu do natury” i apologii prymitywizmu, wiązała się również z odrzuceniem materializmu i potrzebą stworzenia więzi z elementami pierwotnymi niemieckiego ducha, co po zsumowaniu tworzyło w efekcie niepokojący melanz treści narodowych i mistyczno-anachronicznych. Te zaś znakomicie wpasowywały się w głoszony przez ideologów narodowego socjalizmu mit krwi i ziemi<sup>37</sup>.

Nie dziwi zatem fakt, że w początkach lat 30. XX w. na moment zdawało się, że to właśnie ekspresjonizm ma szansę stać się oficjalną estetyką reżimu, estetyką wpływającą prosto z nordycko-germańskiego ducha, stanowiącą wymarzoną odtrutkę na twórczość tak wilhelmińskiego klasycyzmu, jak i obcego kulturowo impresjonizmu. Naczelnym orędownikiem tej idei był Joseph Goebbels, a jego tubą propagandową uczynił organizację „Kraft durch Freude”, rywalizującą z „Kampfbundem” Alfreda Rosenberga. Idea Goebbelsa poparta została ponadto autorytetem, chwilowo zaślepionego reżimem, poety Gottfrieda Benn. Książka Benn zatytułowana *Kunst und Macht* to płomienne wyznanie wiary, tak w narodowy socjalizm, jak i w ekspresjonizm<sup>38</sup>, co Ernst Bloch w 1938 r. określić miał mianem *salto mortale* tego ostatniego<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> T. MANN, *O Niemczech i Niemcach*, [w:] *Wobec faszyzmu*, oprac. H. Orłowski, Warszawa 1987, s. 298–304. Por. N. WOLF, *Expressionism*, Köln 2004, s. 6–11.

<sup>36</sup> M. ECKSTEINS, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, tłum. K. Rabińska, Poznań 2014, s. 153.

<sup>37</sup> J. WILLET, *Ekspresjonizm*, tłum. M. Kluk, Warszawa 1976, s. 231.

<sup>38</sup> Ibidem. 5 XI 1933 r. gazeta „Deutsche Zukunft” opublikowała artykuł Benn *Bekanntnis zum Expressionismus*, co można przełożyć jako *Wyznanie wiary w ekspresjonizm*.

<sup>39</sup> H.-G. KEMPER, *Der Expressionismus*, München 1975, s. 208.

Prawdopodobnie pod wpływem przekonania głoszonego przez Hitlera, sytuacja zmieniać zaczęła się stopniowo w połowie lat 30. XX w. Goebbels był coraz mniej przychylny ekspresjonistom, a ich dzieła opatrywano coraz częściej pogardliwą wiązką epitetów takich jak: „zdegenerowane”, „dekadencjonalne” bądź „bolszewicko-żydowskie” i skazywano na niebyt poprzez usuwanie z wystaw oraz zbiorów publicznych<sup>40</sup>. Niemniej krótki acz intensywny, niechlubny epizod w dziejach niemieckiego ekspresjonizmu na trwałe zapisał się w pamięci kulturowej Niemców i wpłynął na postrzeganie ekspresjonistycznej poetyki jako tej, która – jak pisał przywoływany krytyk Paolo Ricci – pomogła przygotować drogę hitleryzmowi<sup>41</sup>.

Po wojnie nastąpiła w Niemczech rehabilitacja wyklętych przez nazistów ekspresjonistów, niemniej miała ona w rzeczywistości charakter kurtuazyjny i deklaracyjny. Wraz z przełomem lat 1948/1949, który spowodował zaostrożenie się antagonizmów na ideologicznych, a co za tym idzie również i estetycznych frontach, malarstwo ekspresjonistyczne zniknęło niemal zupełnie z mapy artystycznej Niemiec bądź traktowane było instrumentalnie<sup>42</sup>.

Powstanie dwóch państw niemieckich (1949) zbiegło się w czasie z wyostreniem się niemiecko-niemieckiego „sporu o obrazy”. W 1948 r., wraz z opublikowaniem artykułu Alexandra Dymshitz zatytułowanego: *Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei* [O formalistycznym kierunku w malarstwie]<sup>43</sup> zainicjowana została na Wschodzie tak zwana *Formalismusdebatte*. Dymshitz zarzuca sztuce modernistycznej współudział w propagowaniu „pesymistycznego nastawienia do świata i głębokiej niewiary w duchowe siły człowieka”<sup>44</sup>. Ostrze krytyki w oczywisty sposób skierowane zostało przeciwko ekspresjonizmowi, stanowiącemu oryginalny wkład Niemiec do zdyskredytowanej sztuki modernistycznej. Fakt, że przedstawiciele tego kierunku padli ofiarami nazistowskiej polityki kulturalnej, udało się zatuszować argumentacją mówiącą, że *gros* ekspresjonistów stała się bohaterami nie tyle z racji swoich głębokich ideowych przekonań, co z przypadku, a to z kolei po wojnie przyczyniło się do

<sup>40</sup> J. WILLET, *Ekspresjonizm*, s. 230–236 (jak w przyp. 37).

<sup>41</sup> P. BÜRGER, *Die Deutschen und Ihre Kunst*, „Die Zeit”, 2000, nr 19, [https://www.zeit.de/2000/19/Die\\_Deutschen\\_und\\_ihre\\_Kunst](https://www.zeit.de/2000/19/Die_Deutschen_und_ihre_Kunst) [dostęp: 21.10.2018].

<sup>42</sup> Przykładem mogą być I Documenta w Kassel. Zob. krytyczną analizę tychże: W. GRASSKAMP, *„Entartete Kunst” und documenta I. Verfemung und Entschärfung der Moderne*, [w:] idem, *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, München 1989, s. 76–119 oraz idem, *To Be Continued: Periodic Exhibitions (documenta, For Example)*, „Tate Papers”, 2009, nr 12, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/to-be-continued-periodic-exhibitions-documenta-for-example> [dostęp: 21.10.2018].

<sup>43</sup> „Tägliche Rundschau”, 24 XI 1948, cyt. za: E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR*, s. 63, przyp. 51 (jak w przyp. 32).

<sup>44</sup> E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR*, s. 35 (jak w przyp. 32).

ich bezrefleksyjnej heroizacji i (nierzadko bezpodstawnego) otaczania nimbem rewolucjonistów<sup>45</sup>.

Na Zachodzie natomiast polemiczną burzę wywołała publikacja konserwatywno-katolickiego krytyka Hansa Sedlmayra *Verlust der Mitte* [Utrata środka, 1948], stanowiąca rozpaczliwy lament nad dehumanizacją sztuki w następstwie procesów modernizacyjnych. W zaskakujący sposób antymodernistyczne, moralizatorskie diatryby Sedlmayra spotykają się z tymi głoszonymi wówczas przez papieża stalinizmu.

Apogeum tych sporów, które – jak już zostało zaznaczone – toczyły się *de facto* wokół pytania o to, jak wyglądać ma sztuka oraz reprezentacja tworzącego ją człowieka po II wojnie światowej, były *Rozmowy Darmstadzkie* – głośne wydarzenie towarzyszące wystawie o sympotomatycznym tytule „Das Menschenbild in unserer Zeit” [Obraz człowieka w naszych czasach]<sup>46</sup>. O wadze tego problemu świadczy fakt, że w dyskusji, która odbyła się we wrześniu 1950 r. przy udziale tłumnie zgromadzonej w Darmstädter Stadthalle publiczności, brali udział nie tylko czołowi artyści, lecz także *crème de la crème* środowisk intelektualnych tamtych czasów, z Theodorem Adornem oraz Alexandrem i Margarethe Mitscherlichami na czele. Głównym oponentem Sedlmayra był Willi Baumeister, autor opublikowanej rok wcześniej książki *Das unbekannte in der Kunst* [Nieznane w sztuce], broniący przed zakusami tradycyjalistów malarstwa abstrakcyjnego. Sedlmayr, któremu zarzucono flirtowanie z narodowym socjalizmem (zarówno na poziomie biograficznym, jak i argumentacyjnym), z góry przemawiał ze straconej pozycji.

Koncepcja sztuki propagowanej przez Baumeistera<sup>47</sup> zdominuje pejzaż artystyczny Niemiec Zachodnich następnej dekady, czego wyrazem będą otwarte latem 1955 r. I Documenta. Na miejsce tego wydarzenia nieprzypadkowo wyznaczono zrujnowane po wojnie Museum Fridericianum w Kassel, znajdujące się zaledwie kilkadziesiąt kilometrów od granicy z NRD. Ekspresjonizm międzywojenny spod znaku Die Brücke traktowany będzie od tej pory jako zamknięty rozdział niemieckiej historii; jeśli powoływano się na ekspresjonizm, to na ten wywodzący się z twórczości artystów Der Blaue Reiter, wiodący ku metafizycznie motywowanemu, ahistorycznemu i ponadnarodowemu (a co za tym idzie pozornie apolitycznemu) językowi plastycznemu abstrakcji.

W lutym 1955 r., na łamach czasopisma „Der Monat” (subsydiowanego *nota bene* przez CIA<sup>48</sup>) ukazał się artykuł Karla Hofera (dyrektora zachodnioniemieckiej

Kunsthochschule Berlin-Charlottenburg) *Zur Situation der bildenden Kunst* [O sytuacji sztuk plastycznych]. W artykule tym autor zaatakował Wenera Haftmanna, głównego dostarczyciela idei pierwszej edycji Documenta, za propagowanie abstrakcji jako jedynej słusznej formy wyrazu dla progresywnej i wartościowej sztuki po wojnie. Hofer przywołuje przy tym „motto ekspresjonizmu”, zawierające się w regule *Sinnbild* (symbol) miast *Abbild* (wierny obraz), przy czym *Sinnbilder*, podobnie jak sama ekspresja, realizować mogą się tylko w formie figuratywnej, nigdy zaś przez jakości czysto formalne i kompozycyjne. Dostrzega on totalizujące zapędy propagatorów i ideologów abstrakcji, za taki stan rzeczy obarczając ślepe przyjmowanie wzorców z Ameryki i bezrefleksyjną auto-kolonizację abstrakcją „made in USA”<sup>49</sup>.

Mniej więcej w tym samym czasie, 16 czerwca 1955 r., na posiedzeniu rady sztuk pięknych w sprawie wiosennej wystawy we wschodnioniemieckiej Deutsche Akademie der Künste, samokrytykę złożył autor ikonicznego dzieła realizmu socjalistycznego w NRD *Junger Maurer an der Stalin Allee* [Młody murarz na Alei Stalina] – Otto Nagel. Niemniej – jak notuje Eckhart Gillen – „nawiązanie do krytyczno-werystycznej, względnie ekspresjonistycznej tradycji lat 20., zostało przez SPJN kategorię wykluczone”<sup>50</sup>.

Jednym z nielicznych artystów, którzy nie zawahali się bronić publicznie ekspresjonizmu, był Herbert Sandberg. Pochodzący z Zabrza Sandberg, autor szeregu artykułów publikowanych na łamach czasopism partyjnych takich jak „Tägliche Rundschau” czy „Neues Deutschland”, z racji swojej obozowej przeszłości przemawiał z uprzywilejowanej pozycji moralnego autorytetu. Mógł zatem bezkarnie pozwolić sobie na otwartą krytykę oficjalnej polityki kulturalnej SPJN, a jego słowa nie mogły zostać w łatwy sposób zignorowane<sup>51</sup>. Sandberg powoływał się, co

<sup>49</sup> C. MESCH, *Modern Art at the Berlin Wall: Demarcating Culture in the Cold War Germany*, London 2008, s. 39–41. Jutta Held (*Versäumte Lektionen. Kunstgeschichte und Nachkriegszeit. Ein Interview mit Jutta Held und Susanne Leeb*, „Texte zur Kunst”, 2003, nr 50, s. 63–75) określa rozwój powojennej sztuki na Zachodzie Niemiec mianem „haftmannowskiej linii ewolucyjnej”. Zob. także: eadem, *Kunst und Kunstpolitik 1945–1949. Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg*, Berlin 1981; eadem, *Parapolitics: Cultural Freedom and the Cold War*, 03.11.2017–08.01.2018, katalog wystawy, Berlin 2018.

<sup>50</sup> E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR*, s. 52 (jak w przyp. 32).

<sup>51</sup> Herbert Sandberg (1908–1991) urodził się w Zabrzu (niem. Hindenburg) jako syn żydowskiego handlarza skórą Salomona Sandberga. W latach 1926–1928 studiował na Kunstakademie Breslau u Otto Müllera, od 1929 r. należał do berlińskiego oddziału komunistycznego związku artystów ASSO, a w 1932 r. wstąpił do KPD (Komunistyczna Partia Niemiec). Po przejęciu władzy przez nazistów uciekł do Pragi, skąd został zmuszony powrócić na żądanie partii, po czym został zesłany do obozu koncentracyjnego w Buchenwaldzie, gdzie przebywał w latach 1938–1945. Podczas pobytu w obozie tworzył serię 30 szkiców ukazujących obozową

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> *Darmstädter Gespräch. Das Menschenbild in unserer Zeit*, red. H.G. Evers, Darmstadt 1950.

<sup>47</sup> B. WYSS, *Willi Baumeister und die Kunsttheorie der Nachkriegszeit*, [w:] *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, katalog wystawy, red. E. Gillen, Köln 1997, s. 532–538.

<sup>48</sup> F. STONOR SAUNDERS, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, New York 1999.

znamienne, na właściwą niemieckiej tożsamości „surową” specyfikę ekspresjonizmu, którą postrzegał jako pozytywną wartość kulturotwórczą<sup>52</sup>. Wtórował mu René Graetz, który w 1957 r. tak oto wypowiadał się przeciwko sterylne- mu klasycyzmowi i bezkompromisowemu dogmatyzmo- wi realizmu socjalistycznego:

Czy sięgniemy do Grünewalda, Cranacha, czy też do Beckmanna bądź Kokoschki [...], jedno łączy niemiecką sztukę: ekspresjonizm. Musimy nauczyć się ufać naszej wielkiej tradycji. O ile dalej byłibyśmy dziś w sztukach wizualnych, gdybyśmy byli odważniejsi, pracowali więcej w duchu niezależności, w naszej własnej tradycji, zgodnie z ekspresjonizmem, który jest naszą narodową formą realizmu<sup>53</sup>.

Głosy takie jak ten Sandberga czy Graetza były jednak wołaniem na pustyni i konsekwentnie realizowana polityka kulturalna partii, a także przejęcie przez wschodniemiecki rząd po 1949 r. kontroli nad licznymi zbiorami sztuki (w tym nad Neue Nationalgalerie), przyczyniło się na długie lata do niemal zupełnego wyrugowania ekspresjonizmu z muzeów publicznych. Nieznaczny przełom nastąpił w tej kwestii w następstwie zmiany kursu SPJN po 1953 r. W rok później, w grudniu 1954 r., udało się Ludwigowi Justiemu, generalnemu dyrektorowi Muzeów Państwowych, powrócić do pielęgnowanej przez niego jeszcze przed 1933 r. polityki popularyzacji sztuki modernistycznej i zaaranżować osobną salę wystawową poświęconą sztuce ekspresjonistycznej<sup>54</sup>. Był to jednak wyjątek potwierdzający regułę<sup>55</sup>, gdyż ostateczna

codziennosc, malowanych sadzą i błotem, z silnie ekspresjonistycznym zacięciem, dokończonych w 1946, a następnie wydanych w 1948 r. w formie drzeworytów, zatytułowaną *Eine Freundschaft* [Przyjaźń]. E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR*, s. 35–36 (jak w przyp. 32).

<sup>52</sup> „Tägliche Rundschau”, 17 XII 1948. Za: E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR*, s. 36 (jak w przyp. 32). Drogi do postrzegania ekspresjonizmu jako formy wyrazu nieliczącej z ideałami sztuki SPJN utorowała radykalna krytyka zainicjowana w 1937 r. przez marksistowskiego filozofa Georga Lukácsa i pisarza Alfreda Kurellę (od 1957 do 1963 r. pełnił on funkcję Przewodniczącego Komisji ds. Sztuki przy Biurze Politycznym SPJN) na łamach czasopisma „Das Wort”. Lukács przekonuje, iż będący niczym więcej niż wyrazem subiektywizmów artysty ekspresjonizm, usytuować należy w opozycji do właściwej, czyli dążącej do obiektywizmu twórczości wyrastającej z tradycji mieszczańskiego realizmu. Ponadto nie może on wybaczyć ekspresjonizmowi jego narodowych i mistycznych inklinacji, które przyczyniły się do, zakończonych wprawdzie fiaskiem, prób wpisania go w imaginarium nazistowskiego światopoglądu. Zob. M. STEINKAMP, *Das unerwünschte Erbe*, s. 179–183 (jak w przyp. 28).

<sup>53</sup> E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR*, s. 42 (jak w przyp. 32).

<sup>54</sup> M. STEINKAMP, *Das unerwünschte Erbe*, s. 319–323 (jak w przyp. 28).

<sup>55</sup> Na Kulturkonferenz SED, w październiku 1958 r. Alexander Abusch w następujących słowach odpowiada Graetzowi: „Teoria towarzysza Graetza mówiąca o tym, że ekspresjonizm jest

rehabilitacja i tryumf tego kierunku przychodzi w Niemczech Wschodnich znacznie później – w połowie lat 80.”<sup>56</sup>

## NIEMCY W ZACHĘCIE

Pomimo iż w tekstach krytycznych poświęconych „Arsenałowi” (zarówno tych z połowy lat 50. XX w., jak i późniejszych) szafuje się pojęciem „ekspresjonizmu”, nie znajdziemy w nich odwołań do niemieckiego, ważnego dla genezy i znaczenia tego języka artystycznego, kontekstu.

Cytowany już na początku artykułu Jakub Dąbrowski, poszukując w ówczesnej prasie możliwych wzorców, które zaważyć mogły na specyfice stylistycznej „arsenałowców”, reasumuje:

W prasie pojawiały się regularnie te same zjawiska artystyczne oraz te same nazwiska zagranicznych i krajowych artystów, mające tworzyć kanon pozytywnych odniesień i inspiracji. Absolutną dominację zyskał meksykański ekspresjonizm, który uprawomocniany był retoryką – jak zauważał Ćwiertnia – „swoistej realistycznej deformacji”, tzn. odejścia od kanonu akademickiego naturalizmu i ograniczonego wykorzystania deformacji do wyrażenia zamierzonych treści. [...] Drugą bardzo ważną figurą był Picasso [...]. Jednocześnie w przypadku Picassa materiał wizualny był mocno limitowany: reprodukowano niemal wyłącznie obrazy z okresów przedkubistycznych oraz grafiki i rysunki (w tych ostatnich dziedzinach można było pozwolić sobie na więcej – zasadniczy bój toczył się o malarstwo). Często występowały także odwołania do tzw. postępowej sztuki Włoch i Francji, chodziło tu przede wszystkim o Gutuso i Fougersona, co jednak istotne, malarze ci prawie w ogóle nie byli reprodukowani, w zamian, w związku z wystawą w Zachęcie w czerwcu 1955 roku, reprodukowano DDR-owskiego socrealistycznego ekspresjonistę Otto Nagela<sup>57</sup>.

Wspomniana powyżej wystawa Ottona Nagela zorganizowana została w ramach działalności Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, powstałego latem 1950 r., a służącemu wymianie kulturalnej z „bratnimi” państwami Bloku Wschodniego, w tym z NRD, z którym podpisano niedawno układ o wytyczeniu ustalonej i istniejącej

niemiecką tradycją realizmu, jest zupełnie ahistoryczna i antymarksistowska z punktu widzenia rozwoju naszej nowej, socjalistycznej sztuki [...]. Punkt widzenia marksistowsko-leninowski jest taki, że metody twórcze upadającej klasy kapitalistów nie mogą zostać przeniesione na sztukę klasy pracującej”. Za: E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR*, s. 69, przyp. 101 (jak w przyp. 32).

<sup>56</sup> W 1986 r. udaje się Rolandowi Märzowi pokazać ekspresjonistów w znajdującej się w Berlinie Wschodnim Nationalgalerie na wystawie „Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920”. Nie inaczej zresztą wyglądała sytuacja w Niemczech Zachodnich. Dość wspomnieć głośną, wydaną w 1982 r. książkę *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart* Wolfganga Maxa Fausta i Gerda de Vriessa. Ale to już zupełnie inna historia.

<sup>57</sup> J. DĄBROWSKI, *Recepcje Arsenalu*, s. 40 (jak w przyp. 5).



granicy polsko-niemieckiej na Odrze i Nysie w Zgorzelcu (niem. Görlitz)<sup>58</sup>.

Wystawa była drugim, powojennym pokazem artysty z NRD w Zachęcie. W 1951 r. odbył się tam pośmiertny pokaz prac Käthe Kollwitz. Komisarzem tegoż był ten sam Otto Nagel, przed wojną będący jednym z wiodących współorganizatorów założonego w 1928 r. komunistycznego Niemieckiego Związku Artystów Rewolucyjnych [niem. ASSO, Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands], którego członkowie, wzorując się na twórczości Ottona Dixa, Georga Grosza i Käthe Kollwitz, propagowali zaangażowaną politycznie i społecznie formę ekspresjonizmu. Na wystawie Nagela w Zachęcie można było oglądać głównie prace artysty z okresu międzywojennego oraz z czasów wojny, podczas której objęty został on *Malverbot*, a na przełomie 1936/1937 więziono go w obozie Sachsenhausen<sup>59</sup>. Po wojnie Nagel, pomimo tego, że nie był zwolennikiem koturnowego realizmu, z powodzeniem robił karierę jako jeden z jego czołowych przedstawicieli w NRD<sup>60</sup>.

Wystawa Kollwitz, wykoncywowana przez Nagela zgodnie z wymogami ówczesnych komunistycznych władz, miała być przede wszystkim wehikułem konkretnej ideologii: Kollwitz ukazana została na niej wybiórczo i stronniczo, tak aby ułatwić wykreowanie jej na prekursorkę realizmu socjalistycznego (sam Nagel zaś cztery lata później pokazany został jako jej spadkobierca i wierny kontynuator<sup>61</sup>).

W przypadku tej artystki nie sposób jednak nie wspomnieć – co nie umknęło zresztą uwadze ówczesnej krytyki – o tragicznym epizodzie jej biografii, jakim była utrata syna podczas I wojny i, co za tym idzie – o znacznym ładunku emocjonalności cechującym jej prace, lecz wątek ten wpleciony został jedynie *en passant* w wiodącą narrację o Kollwitz jako „malarce proletariatu”. To, co stanowi o specyfice i wielkości dzieła artystki, a zatem silnie indywidualistyczny, wypływający z głębi biograficznego doświadczenia rys jej twórczości, skutkujący malarską, graficzną i rzeźbiarską ekspresją, był przez krytyków oceniany negatywnie jako nadmiernie pesymistyczny<sup>62</sup>.

Jedną z recenzentek, Urszula Pomorska, kontrpunktuje prace poprawne, z użyciem jasnych, prostych

środków wyrazu, z tymi, które rażą pokrewieństwami z niemieckim ekspresjonizmem, co skutkuje efektem – jak się wyraża – „histerycznego spazmu”<sup>63</sup>. Autor recenzji zamieszczonej w „Tygodniku Powszechnym” jako jedyny stara się osadzić twórczość artystki w szerszym kontekście artystycznych tradycji i słusznie dostrzega w Kollwitz „wiodącą reprezentantkę tzw. niemieckiego ekspresjonizmu w sztuce”, którą kojarzyć należy z takimi twórcami jak Max Pechstein, Emil Nolde, Kokoschka oraz członkami grupy Die Brücke<sup>64</sup>.

Prócz przesłania antyburżuazyjnego, jednocześnie silnie akcentowany był wątek antywojenny obecny w pracach Kollwitz. Jak zauważa Stanisław Welbel, drzeworyt Kollwitz *Nie wieder Krieg* [Nigdy więcej wojny] z 1924 r., pochodzący z pokazywanego na wystawie cyklu *Krieg* [Wojna], był najczęściej reprodukowanym dziełem w ówczesnej prasie. Ta najbardziej znana z prac cyklu, ukazująca młodego człowieka z bojowo wyciągniętą w górę prawicą, użyta została latem 1924 r. jako plakat Dni Młodzieży w Lipsku i rychło stała się popularną ikoną ruchów pacyfistycznych<sup>65</sup>.

Wybór przez Nagela Kollwitz nie był wcale aż tak oczywisty, jak mogłoby się wydawać. W tym czasie w samych Niemczech Wschodnich o Kollwitz toczyły się spory. Wraz z innymi klasykami międzywojennego ekspresjonizmu pokazana została za pełnym i bezdyskusyjnym przyzwoleniem władz po raz ostatni na I Ogólnoniemieckiej Wystawie Sztuki w Dreźnie w 1946 r., co było zarazem ostatnią próbą inkorporowania międzywojennych ekspresjonistów w ramy wyznaczone realizmem socjalistycznym.

W kolejnych latach ocena dzieła Kollwitz w Niemczech Wschodnich daleka była już od jednoznaczności. Kiedy założona w 1950 r. Niemiecka Akademia Sztuki [Deutsche Akademie der Künste] poświęciła jej jedną ze swoich pierwszych wystaw, krytycy grzmieli, że artystka dostrzega w robotnikach tylko „cierpiącą część narodu”. Podobne wątpliwości budził, pokazywany w tym samym roku z inicjatywy Ottona Nagela, Ernst Barlach – na łamach prasy partyjnej pisano, że jego sztuka nosi znamiona „mrocznego, przygnębiającego pesymizmu”<sup>66</sup>.

Szczególnie poruszony tymi frontalnymi atakami na Kollwitz byli Lea i Hans Grundig – podobnie jak Nagel członkowie przedwojennego ASSO. 21 lutego 1951 r. w „Tägliche Rundschau” wierna partii, a zarazem rozczarowana jej bezmyślną polityką kulturalną Lea Grundig w następujących słowach wspomina Kollwitz: „Jako prześladowany człowiek, oskarżała ona faszyzm totalnego

<sup>58</sup> Ponadto w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu pokazywano wystawę grafik Käthe Kollwitz w ramach cyklu „Sztuka walcząca”. Można było oglądać tam także prace Georga Grosza i Fransa Masereela (zob. „Przegląd Zachodni”, 1951, nr 9–10, s. 265).

<sup>59</sup> S. WELBEL, *Käthe Kollwitz and Otto Nagel: Two Exhibitions of „Progressive Artists” at the Zachęta in the Framework of Cultural Cooperation with the German Democratic Republic*, „Ikonotheka”, 26, 2016, s. 112.

<sup>60</sup> Wystawę Nagela można było oglądać od 25 V do 12 VI 1955 r., następnie pokazywano ją w Lublinie (24 VI–24 VII 1955).

<sup>61</sup> Na łamach „Przeglądu Kulturalnego” porównywano Nagela do Renato Guttuso i André Fourgerona.

<sup>62</sup> S. WELBEL, *Käthe Kollwitz and Otto Nagel*, s. 126 (jak w przyp. 59).

<sup>63</sup> U. POMORSKA, *Wystawa dzieł Käthe Kollwitz w warszawskiej Zachęcie*, „Przegląd Artystyczny”, 1951, nr 4, s. 6, za: S. WELBEL, *Käthe Kollwitz and Otto Nagel*, s. 126 (jak w przyp. 59).

<sup>64</sup> „Tygodnik Powszechny”, 9 lipca 1951, nr 26, za: S. WELBEL, *Käthe Kollwitz and Otto Nagel*, s. 127 (jak w przyp. 59).

<sup>65</sup> S. WELBEL, *Käthe Kollwitz and Otto Nagel*, s. 119 (jak w przyp. 59).

<sup>66</sup> E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR*, s. 51 (jak w przyp. 32); K. THOMAS, *Die Malerei in der DDR 1949–1979*, Köln 1980, s. 25–26.

zniszczenia i odczłowieczenia obrazując przy tym opór. Jeśli to jest «brzydkie», wówczas «ładne» w określonych czasach musi być kłamstwem»<sup>67</sup>. Na specjalnym posiedzeniu kierownictwa VBKD [Verband Bildender Künstler Deutschlands, Związek Artystów Niemieckich] 14 listopada 1953 r., którego tematem przewodnim był „nowy kurs a artyści plastycy”, Grundig ponownie przywoływała postać Kollwitz uskarżając się na to, iż całemu pokoleniu, do którego również sama należy, „obcięto stopy, na których mocno stali na ziemi”, zmuszając artystów po II wojnie do rozpoczęcia pracy poszukiwania form wyrazu plastycznego praktycznie od zera<sup>68</sup>.

Innym cenionym przez władze partyjne artystą, który wraz z Grundigami odważył się stanąć w obronie tradycji artystycznej wypracowanej w kręgach niemieckiej lewicy Republiki Weimarskiej, był Otto Nagel. 15 lutego 1951 r. w jego artykule *Sztuka jako broń ludu* czytamy: „Nie tyle ważna jest wiernie oddana kropla potu na czole robotnika, lecz postawa, duch, który znaczy czerwony krwiobieg naszego życia”<sup>69</sup>. Należy przypuszczać, że tę odbiegającą od doktryny, osobistą wypowiedź, dopuszczono do publikacji tylko z racji wysokiej pozycji, jaką Nagel zajmował w partii<sup>70</sup>.

Nagel, być może rozczarowany ambiwalentnym stosunkiem partii do Kollwitz i bliskich jemu samemu przekonani estetycznych w NRD, starał się „przeszmuglować” i zaszczyć (przypomnieć<sup>71</sup>) w Polsce międzywojenną tradycję tej zaangażowanej, „antyfaszystowskiej” formy „ekspresyjnego” wyrazu, tutaj bowiem – poza koniecznością wpasowania się w wymogi partyjne – ciężące dodatkowo w Niemczech brzemieniem jej historycznego uwikłania, nie stanowiło aż takiego problemu<sup>72</sup>.

<sup>67</sup> E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR*, s. 51 (jak w przyp. 32).

<sup>68</sup> Ibidem, s. 51–52.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>70</sup> W 1950 r. Nagel otrzymał Nagrodę Państwową, był przewodniczącym Związku Niemieckich Artystów w latach 1950–1952 oraz 1955–1959, prezydentem Niemieckiej Akademii Sztuki 1956–1962, a także przewodniczącym Komitetu II Niemieckiej Wystawy Sztuki w 1953.

<sup>71</sup> Tradycję zaangażowanego ekspresjonizmu w międzywojennej Polsce kultywowała powstała w 1918 r. poznańska grupa Bunt. Jej członkowie mieli szerokie kontakty w środowisku berlińskich ekspresjonistów. Ta tradycja również nie zostaje nigdzie przywołana. Zob. J. MALINOWSKI, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów „Bunt” 1917–1922*, Wrocław 1991; *Bunt. Ekspresjonizm poznański 1917–1925*, katalog wystawy, red. G. Hałasa, Poznań 2003; M. DMITRIEVA, *Polnische Künstler und der Sturm*, [w:] *Grenzüberschreitungen. Deutsche, Polen und Juden zwischen den Kulturen (1918–1939)*, red. M. Brand, München 2006, s. 45–64.

<sup>72</sup> „[...] forma jest ideologią. Krytyka sztuki stworzyła dwie szufladki: lewą i prawą. W lewej znalazły się tak zwane formy realistyczne, w prawej formy modernistyczne [...]. W lewej znalazło się niewiele więcej ponad Menzla i Riepina, w prawej zaś impresjoniści, van Gogh, ekspresjonizm, Dix, Heartfield i Barlach, oczywiście również Kollwitz, gdyż jej rewolucyjne późne prace noszą

## CZARNA MELANCHOLIA

Piszący w połowie lat 50. o ekspresjonistycznym nacechowaniu znacznej części „arsenałowych” prac krytycy w zasadzie zupełnie pomijają te niemieckie wątki. Jest to warte odnotowania tym bardziej, że w powojennej Polsce Niemcy stanowiły ważny punkt odniesienia i zajmowały istotne miejsce tak w kulturze politycznej, jak w potocznej świadomości Polaków<sup>73</sup>. Nie należy przy tym zapominać, że integracja społeczeństwa polskiego wokół „problemu niemieckiego” pełniła zarazem tuż po 1945 r. określoną funkcję polityczną i należała do jednej z najistotniejszych powojennych strategii władz komunistycznych, które

silne znamiona ekspresjonizmu”. Hermann Raum na V Kongresie Związku Niemieckich Artystów Plastyków, listopad 1964, za: E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR*, s. 103–104 (jak w przyp. 32).

<sup>73</sup> Niemożność uniknięcia konfrontacji, wynikająca z niemiecko-polskiego sąsiedztwa, powstanie dwóch państw niemieckich w 1949 r. i konieczność ustosunkowania się do ich odmiennych polityk, przynależność NRD do „przyjacielskich” państw bloku wschodniego, a także zmiany terytorialne związane z przesunięciem granic Polski na zachód, podgrzewały dodatkowo temperaturę obarczonych doświadczeniem wojny relacji między państwami, a ich emocjonalny charakter hamował na długi czas umiejętność rzeczowej oceny sytuacji, nadania obiektywnych proporcji problemom i konstruktywnego dialogu. Władze podsycały atmosferę wrogości i wykorzystywały tkwiące w społeczeństwie urazy i resentymenty, używając przy tym funkcjonującej w potocznej świadomości tezy o odwiecznej wrogości Niemiec wobec Polski i ich mocarstwowych, ekspansjonistycznych ambicjach, co wzmacniało w społeczeństwie poczucie permanentnego zagrożenia ze strony kierowanych żądzą odwetu Niemców. Wyobraźnię Polaków rozpałały sterowane przez organy propagandy artykuły w polskiej prasie, w których wyolbrzymiano marginalne z punktu widzenia całej polityki zagranicznej Niemiec, a wzmacniające tezę o niemieckiej wrogości wobec Polski zjawiska takie jak roszczenia zachodniemieckich przesiedleńców. Stworzenie tej binarnej, manichejskiej narracji o walce dobra ze złem, umożliwiło wykreowanie obrazu Związku Radzieckiego jako strażnika pokoju, gwaranta bezpieczeństwa zachodniej granicy i kraju. Samo przesunięcie granicy prezentowane było jako konieczne ze względu na przyszłe bezpieczeństwo Polski, przy czym sprawa granicy wschodniej stała się tematem tabu, nieobecnym niemal w dyskursie publicznym. Należy również podkreślić, iż pomimo przynależności NRD do zespołu „bratnich państw socjalistycznych” i podpisania w 1950 r. układu zgorzeleckiego, zapewniającego o akceptacji NRD granicy z Polską na Nysie i Odrze, także i tutaj stosunki naznaczone były nieufnością. Zmowa milczenia wokół współodpowiedzialności za zbrodnie w czasie wojny, zmiecenie pod dywan historycznych zaszłości, próba zamaskowania ich i unieważnienia przy pomocy argumentów ideologicznych i klasowych, rzucały się cieniem na relacje także między deklarującymi „przyjazne sąsiedztwo” państwami. Zob. A. SAKSON, *Niemcy w świadomości społecznej Polaków*, [w:] *Polacy wobec Niemców. Z dziejów kultury politycznej Polski 1945–1989*, red. A. Wolff-Powęska, Poznań 1993, s. 408–415; J. KIWERSKA, *W atmosferze wrogości (1945–1970)*, [w:] ibidem, s. 45–65.

„traktowały kwestię niemiecką jako środek ułatwiający komunikowanie się władzy ze społeczeństwem”<sup>74</sup>.

Pojawiające się w tytule wystawy słowa „wojna” oraz „faszyzm”, choć nikt nie pisał o tym wprost, odczytywane były przede wszystkim jako etyczne znaki ostrzegawcze na drodze do budowy socjalizmu, siłą rzeczy kojarzyć musiały się w Polsce, zaledwie dekadę po zakończeniu wojny, w nadal po części zrujnowanej Warszawie<sup>75</sup>, jednoznacznie i miały twarz konkretnego narodu. Jest to możliwe tym bardziej, że faza koncepcyjna wystawy przypadła na okres narastających niepokojów związanych z turbo-przyspieszeniem gospodarki niemieckiej oraz planami remilitaryzacji Niemiec Zachodnich<sup>76</sup>. Oficjalny obraz NRD był tymczasem, z oczywistych względów, biegunowo różny od obrazu Republiki Federalnej – „pierwszemu w dziejach Niemiec państwu demokratycznemu” przypisywano propagowanie tendencji pacyfistycznych i antymilitarnych. Co ciekawe jednak, pomimo przynależności Niemiec Wschodnich do „bratnich państw bloku wschodniego”, co zdawałoby się wyłączać je z antyniemieckiej narracji, podczas Światowego Festiwalu Młodzieży „problem zachodniemiecki” przybrał ponownie na moment postać „problemu ogólnoniemieckiego”, albowiem, ku sporemu zaskoczeniu władz, na potrzeby Festiwalu doszło do symbolicznego połączenia delegacji obu państw niemieckich. W doniesieniach prasowych insynuowano, że

<sup>74</sup> J. KIWERSKA, *W atmosferze wrogości*, s. 68 (jak w przyp. 73).

<sup>75</sup> Andrzej Osęka zwraca uwagę na to, że Arsenał w czasie wystawy nie został jeszcze do końca odbudowany po wojnie, miał nieotynkowane ściany i betonowe podłogi, a obrazy pozbawione były w większości ram. A. OSĘKA, *Pozegnanie z upiorami*, „Wprost”, 31 VII 2005, <https://www.wprost.pl/tygodnik/79042/Pozegnanie-z-upiorami.html> [dostęp: 12.07.2018].

<sup>76</sup> Pierwsza połowa lat 50. to okres wzmożonych debat na temat budzących zaniepokojenie przedstawicieli władz PZPR planów remilitaryzacji RFN. Powtórne zagrożenie ze strony Niemiec (Zachodnich), o którym starano się przekonywać i przed którym przestrzegano polskie społeczeństwo, otrzymuje teraz potwierdzenie materializując się w konkretnych dążeniach wyimaginowanego „wroga”. Pojawiają się nawet sugestie, jakoby działania RFN oraz sojuszniczych państw zachodnich (ze Stanami Zjednoczonymi na czele) skierowane były bezpośrednio przeciwko Polsce i związane były w zawołowany sposób z rewizjonistycznymi zakusami Niemiec Zachodnich, aby odzyskać tereny utracone po 1945 r. Stało się to kolejną okazją dla władz partyjnych do nawoływania Polaków do wzmacniania konsolidacji państw bloku radzieckiego i popierania proponujących odrębne rozwiązania, inicjatyw ZSRR na rzecz pokoju. W październiku 1954 r. RFN oficjalnie przyjęta zostaje w poczet państw NATO, co spotyka się w Polsce z falą protestów przeciwko działaniom na rzecz odbudowania niemieckiej armii. W odpowiedzi na politykę Zachodu państwa socjalistyczne zapowiadają stworzenie własnej organizacji zbrojnej na rzecz obrony bezpieczeństwa w Europie Wschodniej, która zostaje powołana do życia rok później, 14 maja 1955 r., w dniu podpisania przez Polskę Układu Warszawskiego. J. KIWERSKA, *W atmosferze wrogości*, s. 65–68 (jak w przyp. 73).

to właśnie pośród Niemców pojawiły się jednostki wykazujące „największą aktywność wrogą” mając na myśli zarówno rewizjonistów i militarystów z Zachodu, jak i sekciarskich komunistów z NRD<sup>77</sup>.

Poświęcam temu zagadnieniu tak obszerny *passus* albowiem polityka zagraniczna, a zwłaszcza ta wobec Niemiec, nie pozostała bez wpływu na kształt i założenia ideowe Światowego Festiwalu Młodzieży, a co za tym idzie – być może – także samej wystawy. Podobnie jak aktualne napięcia na linii Polska – RFN, wywołane wstąpieniem Republiki Federalnej do NATO w październiku 1954 r., znalazły odzwierciedlenie w poszerzeniu hasła festiwalowego o formułę: „Przeciwko agresywnym, imperialistycznym paktom militarnym”<sup>78</sup> i opatrzenie jednego z dni imprezy hasłem: „Młodzież i studenci walczą z odżywającym militarystem niemieckim”<sup>79</sup>.

Nie należy przy tym zapominać, że prace z wystawy w Arsenale były czymś więcej niż tylko poszukiwaniem własnego, indywidualnego języka wypowiedzi artystycznej młodych twórców. Były one także, a może nawet przede wszystkim, poszukiwaniem takiego języka, który umożliwiłby pokoleniu dorastającemu podczas wojny<sup>80</sup> zobrazowanie spustoszeń wewnętrznych i zewnętrznych, jakie ta wojna spowodowała<sup>81</sup>. Jeden z uczestników Festiwalu wspominał po latach: „Przez cały czas [trwania zlotu – J.B.-S.] zadawałem sobie pytanie, dlaczego nie bawimy się tak jak nasi koledzy z innych krajów, czemu polskie obrazy, które oglądaliśmy na wystawie plastyki [w Arsenale – J.B.-S.], są takie smutne i melancholijne, czego nam właściwie brak”<sup>82</sup>.

<sup>77</sup> A. KRZYWICKI, *Poststalinowski karnawał radości*, s. 52 (jak w przyp. 7).

<sup>78</sup> „Festiwal będzie wielką manifestacją młodzieży zjednoczonej w walce o lepszą przyszłość, przyjaźń i pokój, przeciwko podżegaczom wojennym, którzy odbudowują zbrodniczy Wehrmacht [...]” – głosi uchwała z II Zjazdu ZMP z przełomu stycznia i lutego 1955 r. Za: A. KRZYWICKI, *Poststalinowski karnawał radości*, s. 55 (jak w przyp. 7).

<sup>79</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>80</sup> Artyści wystawiający w Arsenale przeszli przez wojsko (Marek Oberländer), partyzantkę (Jerzy Tchórzewski), getto (Izaak Celnikier) i obozy koncentracyjne (Izaak Celnikier i Alina Szapocznikow). Andrzej Osęka przytacza następujące słowa wystawiającego w Arsenale artysty: „Dla naszych profesorów wojna była przerwą w życiorysie, natomiast myśmy w niej wyrosli, ukształtowała nas”. Za: A. OSĘKA, *Pozegnanie z upiorami* (jak w przyp. 75).

<sup>81</sup> Różnice pokoleniowe były jedną z przyczyn poróżnienia się artystów „Arsenału” z należącymi do starszej gwardii kolorystami – podczas gdy kierunek artystycznych poszukiwań młodych zdeterminowało przede wszystkim doświadczenie wojny i socrealizmu, ci drudzy dojrzewali artystycznie przed wojną i to wówczas wykryształizowały się ich postawy twórcze. Zob. W. WŁODARCZYK, *„Arsenał” i Kazimierz*, s. 25 (jak w przyp. 13).

<sup>82</sup> Za: A. KRZYWICKI, *Poststalinowski karnawał radości*, s. 301 (jak w przyp. 7).

Piszący z perspektywy czasu o „Arsenale” badacze zgodni są co do tego, że stanowił on ważny przystanek na drodze dokonujących się w Polsce zmian na polu sztuki, czy szerzej kultury (polityki kulturalnej), choć w warstwie formalnej prace artystów należałoby określić raczej jako kompromisowe niż radykalne. Jeśli przyjmiemy powszechnie aplikowane w badaniach kryterium oceny, którym jest awangardowy wyróżnik eksperymentu formalnego, innowacyjności i nowości<sup>83</sup>, środki wyrazu, które zastosowali „arsenałowcy”, mogły wydać się anachroniczne na tle współczesnej im produkcji artystycznej. I to nie tylko krajów zza żelaznej kurtyny, lecz również w porównaniu z tym, co działo się wówczas w drugim obiegu w Polsce, gdzie w tym samym czasie tworzyli Maria Jarema, Tadeusz Kantor, Jonasz Stern czy Henryk Stażewski, by wymienić tylko nielicznych<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> W badaniach dość powszechne jest powielanie schematu, w którym nowatorstwo formalne sytuuje się na przeciwległym biegunie do socrealizmu. Jedną z książek, która rozsadza ten binarny podział, jest publikacja Borisa Groysa *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion* opublikowana w 1987 r. (wyd. polskie: B. GROYS, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, tłum. P. Kozak, Kraków 2010). Jak zauważa Wojciech Włodarczyk, ten oparty na twardej opozycji konstrukt zbudowany jest na błędnym założeniu o istotnej funkcji politycznej i propagandowej sztuki, a także idealizmie samych artystów, którzy wierzyli, że poprzez sztukę są w stanie określić swoje stanowiska pozapartyjne, oraz w swój faktyczny udział we władzy dzięki sztuce. W. WŁODARCZYK, *Po co był socrealizm?* (jak w przyp. 8).

<sup>84</sup> I. LUBA, *Rok 1955*, s. 10–11 (jak w przyp. 1). Piotr Piotrowski przytacza takie oto wspomnienie Elżbiety Grabskiej ze spotkania autorki z Piotrem Krakowskim: „Przyjechał i oprowadzał go po «Arsenale». Patrzył na mnie oczami okrągłymi jak spodki i mówił: «Co to jest? To jakbym był w Niemczech na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, albo i wtedy w Warszawie. Co to w ogóle za malarstwo? Wy to uważacie za malarstwo nowoczesne?»”. Cyt. za: P. PIOTROWSKI, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011, s. 47. Dla Bożeny Kowalskiej entuzjastyczne oceny „Arsenału” były „żenującym dowodem zaściankowości”, a pokazane tam malarstwo uważała za „słabe warsztatowo” i „nijakie artystycznie”, o czym zaświadczać ma przyrównanie ich twórczości do takich współczesnych im twórców, jak np. Jean Tinguely, Nicolas Schäfer bądź japońska grupa Gutai (B. KOWALSKA, *Polska awangarda malarska 1945–1970: szanse i mity*, Warszawa 1975, s. 67–68). Niezgoda części środowiska na estetykę „Arsenału” stała się impulsem do założenia anty-arsenałowej Grupy 55 (Marian Bogusz, Zbigniew Dłubak, Kajetan Sosnowski, Andrzej Zaborowski) i zorganizowania w sierpniu odrębnej wystawy na Starym Mieście w Warszawie, będącej kontrpropozycją dla „Arsenału”, który był – jak miał się wyrazić Zbigniew Dłubak – „pokazem oficjalnym” prezentującym „obrazy najlepiej obojętne politycznie”, podczas którego pozwolono jedynie na „trochę malarstwa ekspresyjno-metaforycznego, a zarazem dużo tematyki martyrologicznej”. Za: I. LUBA, *Rok 1955*, s. 11 (jak w przyp. 1).

Najbliższe analogie między poszukiwaniami malarzy „Arsenału” a współczesnymi im twórcami z NRD (gdzie artyści z racji bliskości ideologicznej oraz historycznej stanęli w obliczu bardzo podobnych wyzwań), odnajdujemy w twórczości wschodniobrzeźniarskich malarzy połowy lat 50. To tam, na fali nieznacznego i w znacznej mierze pozorowanego rozluźnienia polityki kulturalnej NRD po 1953 r. (Piotr Piotrowski określa za Martinem Damusem odwilż w NRD mianem „stalinowskiej destalinizacji”<sup>85</sup>), zaobserwować można tendencje pokrewne tym, które uwidoczniły się w Arsenale, cechujące się intencjonalną nieporadnością, nastrojem pesymizmu i smutku uzyskanymi przy pomocy brudnej, błotnistej palety barw, a także ograniczonym doбором tematów takich jak: martwe natury, zastęgle w martwym bezruchu krajobrazy i ziejące pustką wnętrza<sup>86</sup>.

Te obrazy „czarnej melancholii” interpretowane są w niemieckiej historii sztuki – podobnie jak w polskiej odczytuje się obrazy „arsenałowców” – jako „pejzaże duszy” doświadczonego wojną pokolenia, żyjącego w codzienności wydobywającego się z gruzów Berlina, a zarazem pierwsza oznaka kiełkowania na wschodniemieckim gruncie „estetyki oporu”:

Obrazy Böttchera są nade wszystko autentycznymi i wynikającymi z obserwacji przedstawieniami życia w zrujnowanym mieście [...]. Motyw miasta, podobnie jak martwe natury i wnętrza pełnią funkcję metafor wyobcowania [...]. Jednak ta sztuka nie była wycofaniem się do prywatności (co im zarzucano), lecz wczesnym sygnałem oporu wobec wymogów stylistycznych, które postawiły artystów na rozstaju dróg, protestem przeciwko banalności i powierzchowności, alternatywą dla stalinowskiej doktryny realizmu. Elegijny nastrój obrazów młodych malarzy, którzy pracowali przeważnie w Berlinie, był bezpośrednim wyrazem świadomego sprzeciwu wobec realizmu socjalistycznego wraz z jego wymogiem optymizmu<sup>87</sup>.

\* \* \*

Dla artystów, którzy nie chcieli zrezygnować ze swoich ideologicznych przekonań, jednocześnie przeciwnych twardej, doktrynalnej polityce partyjnej, ekspresyjna

<sup>85</sup> P. PIOTROWSKI, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005, s. 69.

<sup>86</sup> Nurt ten reprezentują tacy artyści jak: Ernst Schroeder, Harald Metzkes, Werner Stötzer i Manfred Böttcher. Zob. T.W. BELSCHNER, *Berlin – „Schwarze Melancholie”*, [w:] *Kunst in der DDR, Eine Retrospektive der Nationalgalerie. Ausstellung vom 25. Juli bis 26. Oktober 2003 in der Neuen Nationalgalerie*, katalog wystawy, Berlin 2003, s. 180–85; J. MAKARINUS, *Ernst Schroeder 1928–1989. Leben und Werk*, Berlin 1996; K. KRENZLIN, *Manfred Böttcher. 1933–2001*, Dresden 2002; M. FLÜGGE, *Maler in Berlin*, [w:] *Kunst in der DDR. Künstler. Galerien. Museen. Kulturpolitik. Adressen*, red. E. Gillen, R. Haarmann, Köln 1990.

<sup>87</sup> T.W. BELSCHNER, *Berlin – „Schwarze Melancholie”*, s. 181 (jak w przyp. 86).

figuracja stała się w NRD wentylem wolności, umożliwiającym nadanie odautorskiego rysu nadal mieszczącej się w kanonie sztuce (co, jak widziliśmy, nie odbywało się bez kontrowersji). O ile abstrakcja łatwo dawała się zaklasyfikować jako „czysty formalizm”, o tyle ekspresjonizm wymykał się takim prostym kategoryzacjom i balansował pomiędzy liniami frontów.

W przeciwieństwie do Polski, na co złożyło się wiele czynników<sup>88</sup>, w NRD w zasadzie aż do połowy lat 70. rozmaite wariacje ekspresyjnej figuracji będą dominującą linią ewolucyjną w twórczości artystów poszukujących autonomizacji języka artystycznego. Do najwybitniejszych przedstawicieli tej tendencji należeli m.in. Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheur czy Jan Hartwig Ebersbach<sup>89</sup>. Artyści, którzy nie godzili się na koturnowość wulgarnego, partyjnego realizmu, praktykowali swoisty walenrodzizm, lawirując między wymogami władz a potrzebą wolności wypowiedzi, co z czasem doprowadzało do rozsadzenia w „miękki” sposób narzuconych przez aparat partyjny ram. Ta (oceniana nierzadko jako dwuznaczna moralnie) strategia negocjacji miast negacji<sup>90</sup> przyczyniła się między innymi do narodzin znanego fenomenu, jakim jest tak zwana szkoła lipska<sup>91</sup>.

Ponadto, to głównie artyści tego nurtu przemycali w swoich pracach problematyczną tematykę najbliższej przeszłości i starali się zadawać pytania o los i rolę jednostki wobec historii. O ile w Niemczech Wschodnich ekspresyjna figuracja wchodzi, od połowy lat 60. XX w. nie bez oporów, lecz konsekwentnie do oficjalnego kanonu, a na Zachodzie Niemiec już w połowie lat 60. XX w. zaczyna ona dochodzić głosu za sprawą emigrantów ze Wschodu (przypadek Hansa Georga Kerna *aka* Georg Baselitz), to w Polsce, po latach awangardowych poszukiwań, artyści ponownie zaczynają powoływać się na tradycję „Arsenału” w latach 80.<sup>92</sup>

Pomimo że twórczość artystów niemieckich nie pojawia się w tekstach krytycznych dotyczących „Arsenału” na łamach ówczesnej prasy, część wywołanych przez nią sporów w warstwie retorycznej i semantycznej wykazuje podobieństwa do toczących się w latach 50. w Niemczech (i to zarówno Zachodnich, jak i Wschodnich) dyskusji nad możliwością kontynuacji języka ekspresjonistycznego, a zwłaszcza ekspresjonistyczno-figuratywnego po wojnie. W obu państwach niemieckich, uwikłanych w zimnowojenną politykę, padały odmienne argumenty, lecz trudności, jakie napotykała ta poetyka, były takie same.

Spyry o ekspresjonizm, zintensyfikowane zwłaszcza w powojennych Niemczech, uwięzionych między oczekiwaniami światowej opinii publicznej, szczerą bądź wizerunkową potrzebą ekspiacji, a pragmatyzmem chęci „zapomnienia”, wpisywały się, analogicznie do krytyk poarsenałowych, w szerszy kontekst dyskursów mających na celu ustanowienie konsensusu co do najodpowiedniejszej formy, jaką kultura (w tym wypadku sztuka) miała przyjąć „po katastrofie”, a w bliższych ideologicznie Polsce Niemczech Wschodnich zostały wprzęgnięte dodatkowo w spór o tradycję narodową i socrealizm.

Artyści polscy i niemieccy przemawiali z diametralnie odmiennych pozycji (a co się z tym wiąże – odmiennych powojennych tożsamości symbolicznych), lecz łączyła ich wspólnota doświadczenia pokoleniowego (wojna, socrealizm), a ekspresyjna figuracja w rozmaitych redakcjach była nie tylko, zrazu ostrożną, próbą badania możliwości twórczej autonomii jednostki w granicach określonego systemu kultury<sup>93</sup>, ale także – co równie istotne – próbą badania granic i *modi* reprezentacji napiętnowanego wojną pokolenia dopuszczanej do widzialności w oficjalnym obiegu.

<sup>88</sup> Nie tylko polityka partyjna, ale również nastawienie samych twórców, żyjących w skompromitowanych po wojnie Niemczech w bezalternatywnej rzeczywistości społeczno-politycznej: kontynuacja, głównie na poziomie personalnym, Trzeciej Rzeszy, historyczna zapominawczość i „ucieczka w kapitalizm” Zachodu *versus* niesuwerenność i ograniczenie wolności wypowiedzi na Wschodzie.

<sup>89</sup> Zob. M. PHILIPP, *Individuality and Historicity. Artists in the GDR*, [w:] *Behind the Mask. Artists in the GDR*, katalog wystawy, Munich–London–New York 2018; A.A. EISMAN, *Whose East German Art is this? The Politics of Reception after 1989*, „Imaginations”, 8, 2017, nr 1, s. 1–37.

<sup>90</sup> A.A. EISMAN, *Whose East German Art is this?*, s. 1–37 (jak w przyp. 89).

<sup>91</sup> E. BEAUCAMP, *Zwischen Utopie und Höllenfahrt. Die Ambivalenz des modernen Avantgardismus*, [w:] E. BEAUCAMP, *Im Spiegel der Geschichte: Die Leipziger Schule der Malerei*, red. M. Bormuth, R. Hüttel, M. Triegel, E. Beaucamp, Göttingen 2017, s. 194–211.

<sup>92</sup> O dalszych losach artystów „Arsenału” zob. J.A. ZIELIŃSKI, *Wypowiedź na spotkaniu „Recepcja Arsenau”, czerwiec 2015*, [w:] „Recepcja Arsenau”, s. 7–16 (jak w przyp. 5).

<sup>93</sup> Eduard Beaucamp dekonstruuje pojęcie autonomii artysty problematyzując jego „uwikłanie w fikcję, podważone od dawna idee i negatywne linie rozwoju”. Zob. E. BEAUCAMP, *Der verstrickte Künstler. Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde*, Köln 1998, s. 82. Podobnie o konieczności znuansowania twardego podziału: nowatorstwo formalne („awangarda”) kontra socrealizm pisał w Polsce Wojciech Włodarczyk. Zob. W. WŁODARZYK, *Po co był socrealizm?* (jak w przyp. 8).

## SUMMARY

Justyna Balisz-Schmelz  
(The University of Warsaw, Art History Institute)  
‘THEY EVOKE MONSTERS OF DECAY’:  
THE POLISH NATIONWIDE EXHIBITION  
OF YOUNG ARTISTS: ‘AGAINST WAR –  
AGAINST FASCISM’ IN THE LIGHT  
OF GERMANY’S INTERNAL CONTROVERSY  
OVER EXPRESSIONISM

The article’s point of departure is an exhibition from 1955, popularly known as the ‘Arsenal’, which holds an important place in Polish art historiography. The showing was a forum where discussions reflecting the then current cultural policy of the state’s authorities were intensified and superimposed with individual attitudes of artists towards this cultural policy of the state and with reminiscences of the wartime past. The present analysis focuses mainly on the phenomenon of expressive figuration that has been much discussed in literature dealing with the ‘Arsenal’ and sparked numerous polemics. An aspect rarely examined by scholars dealing with the ‘Arsenal’, namely, a reference to historical, cultural and political conditions that had shaped the reception of expressive figuration in Germany, the ‘homeland of expressionism’ – and a country that at that time had served as an important point of reference for Poland’s identity – allows for viewing the presentation of Polish artists at the ‘Arsenal’ in a broader comparative context of the post-war ‘controversy of images’.

PIOTR KRASNY  
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

RECENZJA

## OBRAZY DYSYDENCKIE. NOWA ROZPRAWA FRANKA MULLERA O WCZESNEJ GRAFICE PROTESTANCKIEJ W STRASBURGU I JEJ ZNACZENIU DLA WYTWORZENIA SPECYFICZNEJ IKONOGRAFII LUTERAŃSKIEJ SZTUKI RELIGIJNEJ

W pierwszym pięćdziesięcioleciu dziejów reformacji nie funkcjonowała z pewnością jednolita wspólnota luterańska, zachowująca tę samą doktrynę, praktyki liturgiczne i organizację instytucji kościelnych. Ogłoszona przez Marcina Lutra zasada wolności chrześcijańskiej, wyrażająca się przede wszystkim w dopuszczeniu indywidualnej interpretacji Pisma Świętego, prowadziła do powstania różnych koncepcji teologicznych, nie dostarczając jednakże narzędzi do rozsądzania o ich prawowierności. Sam Luter nie stworzył systematycznego wykładu zasad wiary i brnął nieraz w sprzeczności w kolejnych tekstach, pisanych i publikowanych bardzo szybko jako reakcja na kolejne wydarzenia i konflikty<sup>1</sup>. Kluczową rolę w przenoszeniu reformacji z luterskiej Wittenbergi do innych ośrodków odegrali ponadto teolodzy i duchowni, którzy musieli opuścić to miasto, poróżniwszy się z Doktorzem Marcinem<sup>2</sup>. Okoliczności, w których przychodziło im działać, były kolejnymi czynnikami wpływającymi na powstawanie różnych odmian „nowej wiary”. Okazało się bowiem, że w wolnych miastach Rzeszy luteranizm tworzył demokratyczne struktury, ograniczając rolę duchownych, zaś w skandynawskich monarchiach zachowywał

hierarchiczną episkopalną strukturę<sup>3</sup>. Taki stan rzeczy sprawił, że próby sformułowania „luterańskiej ortodoksji”, podejmowane od lat 50. XVI w.<sup>4</sup>, wymagały intensywnego wykorzystywania pojęcia adiafory, pozwalającego zepchnąć wiele spornych kwestii poza zakres spraw wymagających bezwzględного uzgodnienia<sup>5</sup>.

Za jedną z takich kwestii uznano – zgodnie z nauczaniem Lutra i Filipa Melanchtona – problem obecności obrazów w kościołach i ich roli w życiu religijnym. Po mocno ożywionej dyskusji zgodzono się wprawdzie, że dzieła te mogą przynieść duże pożytki jako narzędzie

<sup>1</sup> J.A. STEIGER, *Fünf Zentralthemen der Theologie Luthers und seiner Erben: Communicatio – Imago – Figura – Maria – Exempla*, Leiden 2005.

<sup>2</sup> H. LOEWEN, *Luther and Radicals. Another Look at Some Aspects of the Struggle Between Luther and the Radical Reformers*, Waterloo 2010.

<sup>3</sup> B. LOHSE, *Humanismus und Reformation in norddeutschen Städten in der 20er und frühen 30er Jahren des 16. Jahrhunderts*, [w:] *Die dänische Reformation vor ihrem internationalen Hintergrund. The Danish Reformation against its International Background*, red. L. Grane, K. Hørby, Göttingen 1990, s. 11–27; M. SCHWARZ-LAUSTEN, *Weltliche Obrigkeit und Kirche bei König Christian III. von Dänemark (1536–1559). Hintergründe und Folgen*, [w:] *Die dänische Reformation*, s. 91–110; T.A. BRADY, *Communities, Politics and Reformation in Early Modern Europe*, Leiden 1998.

<sup>4</sup> F. NÜSSEL, *Prophet oder Werkzeug Gottes? Zum Luthersbild in der frühen lutherischen Orthodoxie*, [w:] *Martin Luther: Monument, Ketzer, Mensch. Lutherbilder, Lutherprojektionen und ein ökumenischer Luther*, red. A. Holzem, V. Leppin, Freiburg im Breisgau 2017, s. 11–36.

<sup>5</sup> M. FRIEDRICH, *Orthodoxy and Variation. The Role of Adiafhorism in Early Modern Protestantism*, [w:] *Orthodoxies and Heterodoxies in Early Modern German Culture. Order and Creativity*, red. R.C. Head, D. Christensen, Leiden 2007, s. 45–68.





1. Jacob Cammerlander (?), *Papież jako Szawel na drodze do Damaszku*, drzeworyt, około 1535. Wg Frank Muller, *Images polémiques, images dissidentes. Art et Réforme à Strasbourg (1520 – vers 1550)*, Baden-Baden 2017, il. 21

do pouczania wiernych i przypominania im o dobrodziejstwach doświadczonych od Boga. Nie wypracowano jednak wspólnego stanowiska w sprawie środków, za pomocą których należy prowadzić ową obrazową pedagogikę<sup>6</sup>. Przyjmowano wprawdzie powszechnie, że dzieła sztuki mają ilustrować wiernie tekst Pisma Świętego, ale nie uzgodniono, czy należy kondensować jego przekaz w „przedstawieniach dogmatycznych”<sup>7</sup>, czy też rozbijać go na dziesiątki scen, ukazujących wiernie kolejne biblijne wydarzenia w ramach jednej struktury ołtarzowej<sup>8</sup>. Przyznawano rację Lutrowi, że wcielenie Jezusa uprawnia artystów do ukazywania Go w ludzkiej postaci, ale dyskutowano, czy można przedstawiać w taki sposób Boga Ojca, wątpliwości uzasadniając nauczaniem św. Pawła, mówiącym, że Chrystus jest Jego obrazem (Kol 1, 15)<sup>9</sup>. Większość uczniów i kontynuatorów myśli Lutra dopuszczało przedstawianie Marii i niektórych świętych jako wzorców ideowych dla wiernych, ale gubiło się w dyskusjach na temat środków, które winny przypominać, że takie wizerunki nie mogą stać się przedmiotem czci<sup>10</sup>. Wszystkie te kon-

trowersje sprawiły, że nie uformowała się nigdy jednolita luteraska ikonografia.

Liczne prace, ogłaszane także ostatnio z okazji umownej pięćsetnej rocznicy reformacji luteraskiej, sugerują jednak – być może w sposób nieuświadomiony – odmienny stan rzeczy. Autorzy omawiający „reformację obrazu” skupiają się bowiem niemal wyłącznie na działaniach podejmowanych na tym polu w bezpośrednim kręgu Lutra<sup>11</sup>, przede wszystkim przez Lucasa Cranacha<sup>12</sup>, uważanego za przyjaciela i niezwykle wiernego głosiciela koncepcji wielkiego reformatora za pomocą środków malarskich i graficznych<sup>13</sup>. Działania takie, sugerujące zdominowanie protestanckiej ikonografii przez schematy wypracowane w Wittenberdze, wydają się z jednej strony bardzo zasadne, ponieważ nie ulega wątpliwości, że w latach 20., 30. i 40. XVI w. właśnie w luterskim kręgu w tym mieście kształtowano rudymenty rozwiązań artystycznych, odpowiadających charakterowi i potrzebom zreformowanej wiary. Z drugiej strony nie można jednak zapominać, że rozwiązania te nie nabrały nigdy dogmatycznego charakteru i bywały nieraz radykalnie modyfikowane, ignorowane lub wręcz odrzucone w różnych środowiskach<sup>14</sup>. Konwencje nowego religijnego obrazowania, ukształtowane przez owe działania, przyciągają jednak w znacznie mniejszym stopniu uwagę badaczy niż jego wittenberska formuła. Badania nad tymi konwencjami wymagają bowiem znajomości specyfiki lokalnej reformacji i jej doktryny, które są znacznie słabiej rozpoznane niż czynniki określające tożsamość „nowej wiary” w środowisku, w którym działali Luter i Melancton. W innych ośrodkach mniej czytelne są też relacje łączące propagatorów protestantyzmu z artystami, którzy przyjmowali często wobec reform o wiele bardziej chwiejną postawę niż Cranach<sup>15</sup>. Znacznie trudniej jest więc dojść w badaniach nad sztuką tych ośrodków do równie efektywnych i jednoznacznych ustaleń, jak te czynione w odniesieniu do Wittenbergi. Nie zmienia to jednak przekonania, że uzyskanie kompletniejszego obrazu sztuki luteraskiej wymaga

<sup>6</sup> G. SCAVIZZI, *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500–1550)*, Roma 1982, s. 43–129; C.M.N. EIRE, *War Against Idols, The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge 1986, s. 54–165.

<sup>7</sup> S. WEGMANN, *Der sichtbare Glaube. Das Bild in der lutherischen Kirchen des 16. Jahrhunderts*, Tübingen 2016, s. 27–98.

<sup>8</sup> T. TRÜMPER, *Der Gothaer Tafelaltar. Ein monumentales Bilderbuch der Reformationszeit*, Petersberg 2018.

<sup>9</sup> L.P. WANDEL, *Incarnation, Image and Sign. John Calvin's "Institutes of the Christian Religion" and Late Medieval Visual Culture*, [w:] *Image and Incarnation. The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, red. W.S. Melion, L.P. Wandel, Leiden 2015, s. 187–202.

<sup>10</sup> A. ANGENENDT, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes von frühen Christentum bis zur Gegenwart*, Hamburg 2007,

s. 257–260; M. CRĂCIUN, *Marian Imagery and Its Function in the Lutheran Churches of Early Modern Transylvania*, [w:] *Lutheran Churches in Early Modern Europe*, red. A. Spicer, Farnham 2012, s. 133–164.

<sup>11</sup> Zob. zwłaszcza J.L. KOERNER, *Die Reformation des Bildes*, tłum. R. Seuss, München 2017.

<sup>12</sup> H. LÜDECKE, *Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten*, Berlin 1953; S. OZMENT, *Serpent and Lamb. How Lucas Cranach and Martin Luther Changed Their World and Ours*, New Haven 2012.

<sup>13</sup> Zob. zwłaszcza A.O. ILG, *Zur Vorstellung Lucas Cranachs des Älteren als Lutheri Herzensfreund*, [w:] *Martin Luther: Monument, Ketzer, Mensch*, s. 161–198 (jak w przyp. 4).

<sup>14</sup> Zob. zwłaszcza R. BOTHE, *Kirche, Kunst und Kanzel. Luther und die Folgen der Reformation*, Köln 2017, s. 129–161.

<sup>15</sup> A. PETTEGREE, *Art*, [w:] *The Reformation World*, red. idem, London 2000, s. 461–470, 477–483.





2. Jacob Cammerlander (?), Św. Paweł przebijający papieża i biskupów mieczem Słowa Bożego, drzeworyt, około 1535. Wg F. Muller, *Images polémiques*, il. 108

podejmowania takich studiów i szerokiego upowszechniania ich wyników.

Jednym z badaczy najbardziej zasłużonych na tym polu jest Frank Muller, który poświęcił się zgłębianiu dziejów sztuki tworzonej w Strasburgu w celu propagowania idei reformacyjnych. Po opracowaniu ich obszernej kompleksowej syntezy (*Art et Réforme à Strasbourg au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2002)<sup>16</sup>, poświęcił wiele lat na zidentyfikowanie specyficznych rozwiązań ikonograficznych stosowanych w strasburskich drukach i rysunkach protestanckich oraz na wyjaśnienie ich teologicznej wymowy i funkcji duszpasterskiej, apologetycznej i polemicznej. Wyniki tych badań opublikował w książce *Images polémiques, images dissidentes*, wydanej przez Verlag Valentin Koerner w Baden-Baden w serii „Studien zur Deutschen Kunstgeschichte”<sup>17</sup>, co przypomina o szczególnym znaczeniu Strasburga w dziejach niemieckiej reformacji.

Miasto to prędko opowiedziało się po stronie nauk Lutera, ale też bardzo szybko stało się miejscem ich zdecydowanej modyfikacji. Działo się to w znacznym stopniu za sprawą współpracowników tego reformatora, którzy – tak jak Marcin Butzer – zraziwszy się jego zachowawczą postawą wobec katolickiej tradycji, przybyli do Strasburga, aby swobodnie zwalczać „papistowskie zabobony”. Tamtejsi protestanci skłaniali się do negowania realnej obecności Chrystusa w Eucharystii, podchodzili z wielką rezerwą do wspominania świętych, a nawet podnosili potrzebę nowego sformułowania dogmatu o Trójcy Świętej. Zdarzały się jednak głosy ostrzegające przed

nieodpowiedzialnym propagowaniem „nowinek”. Dysputy toczone w Strasburgu oddziaływały silnie na różne ośrodki reformacji, ponieważ to wielkie miasto – w odróżnieniu od prowincjonalnej Wittenbergi – leżało na skrzyżowaniu ważnych szlaków łączących Niemcy, Francję, Niderlandy i Konfederację Szwajcarską. Strasburg był także wielkim ośrodkiem drukarskim, co pozwalało tamtejszym ewangelikom szybko i bardzo szeroko rozpowszechnić swoje poglądy. Wszystko to sprawiło, że choć w samym Strasburgu ugruntował się ostatecznie w miarę ortodoksyjny luteranizm, to formułowane w tym mieście mniej zachowawcze koncepcje odegrały istotną rolę w kształtowaniu doktryny protestanckiej, przeobrażającej radykalnie sposób postrzegania i zachowywania katolickiej tradycji<sup>18</sup>.

Książka Mullera pokazuje znakomicie oddziaływanie różnych koncepcji reformy chrześcijaństwa na kształtowanie wczesnej ikonografii protestanckiej w Strasburgu. Zwolenników wszystkich jej nurtów łączyło głębokie przekonanie, że papież i rządony przez niego Kościół katolicki sprzeniewierzyli się prawdziwej nauce Chrystusa, toteż należy jak najszybciej uwolnić wiernych spod wpływu tej odszczepieńczej instytucji. Przypomnieniu reformacyjnej nauki o papieżu służyły więc liczne ryciny propagandowe, przedstawiające papieża strącanego do piekła w szatach pontyfikalnych lub Nierządnicę Babilon

<sup>16</sup> F. MULLER, *Art et Réforme à Strasbourg au XVI<sup>e</sup> siècle*, Strasbourg 2002.

<sup>17</sup> Idem, *Images polémiques, images dissidentes. Art et Réforme à Strasbourg (1520 – vers 1550)*, Baden-Baden 2017.

<sup>18</sup> T.A. BRADY, *Ruling Class, Regime and Reformation in Strasbourg 1520–1555*, Leiden 1971; idem, *Communities*, s. 51–274 (jak w przyp. 3); M.U. CHRISMAN, *Printing and the Revolution of Lay Culture in Strasbourg*, [w:] *The German People and the Reformation*, red. R. Po-Chia Hsia, Ithaca 1988, s. 74–102; L.A. ABRAY, *The Laity's Reformation. Lutheranism in Sixteenth-Century Strasbourg*, [w:] ibidem, s. 216–233.



3. Henrich Vogtherr (?), *Izaak błogosławiący Jakuba*, drzeworyt, 1546. Wg F. Muller, *Images polémiques*, il. 40

w papieskiej tiarze. Wyobrażenia te przejmowano ewidentnie z wittenberskich rycin propagandowych, zachowując równocześnie dystans do niektórych rozpowszechnionych w nich koncepcji<sup>19</sup>. Zdecydowanie unikano bowiem wszystkich rozpowszechnionych w nich wulgarnych motywów (takich jak diabeł-smok wypróżniający się na głowę papieża lub chłop robiący to samo do wnętrza tiary papieskiej), a także wyobrażeń sugerujących, że papież jest Antychrystem<sup>20</sup>. Działanie takie nie wynikało bynajmniej z resztek sympatii do biskupa rzymskiego, ale miało zapobiec przesadnemu podkreślaniu jego znaczenia jako głównej przeszkody do oczyszczenia chrześcijaństwa. Reformatorzy strasburscy głosili bowiem zdecydowanie, że człowiek powinien walczyć przede wszystkim z podszeptami diabelskimi w swojej duszy, a dopiero później zmagać się z przejawami działania szatana w otaczającym go świecie. Rycina propagandowa, przypisana przez Mullera Jacobowi Cammerlanderowi, sugerowała wręcz, że wezwanie do nawrócenia jest skierowane także do papieża, ponieważ ukazywała go na podobieństwo Pawła spadającego z konia na drodze do Damaszku pod wpływem wizji Chrystusa i pytania „Dlaczego mnie przesładujesz?” (Dz 9, 4; il. 1)<sup>21</sup>. Inny, wykonany w tym samym warsztacie drzeworyt, świadczył jednak, iż strasburscy protestanci nie liczyli raczej na to, że papież, uważający się za następcę tego apostoła, zawróci ze złej drogi i zacznie głosić prawdziwą Ewangelię i umacniać prawdziwy

<sup>19</sup> F. MULLER, *Images polémiques*, s. 109–115, 316–322 (jak w przyp. 17).

<sup>20</sup> O dosadności w przekazie propagandowych rycin wittenberskich zob. zwłaszcza R.W. SCRIBNER, *For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for German Reformation*, Cambridge 1981, passim.

<sup>21</sup> F. MULLER, *Images polémiques*, s. 111, il. 21 (jak w przyp. 17).



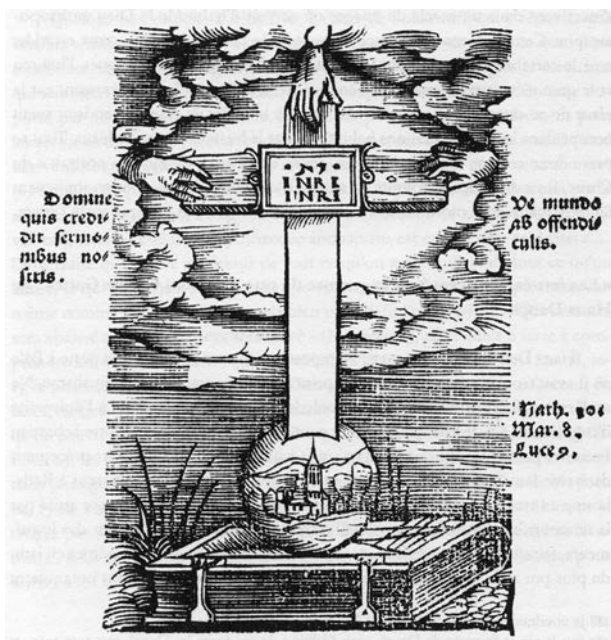
4. Hans Weiditz, *Alegoria trynitarna*, drzeworyt, 1529. Wg F. Muller, *Images polémiques*, il. 38

Kościół. Dzieło to ukazywało bowiem Pawła przebijającego papieża i biskupów mieczem [il. 2], wyobrażającym Słowo Boże, które zgodnie z *Listem do Hebrajczyków* „jest skuteczne i ostrzejsze niż wszelki miecz obosieczny, przenikające aż do rozdzielenia duszy i ducha, stawów i szpiku, zdolne osądzić pragnienia i myśli serca” (Hbr 4, 12). Działanie Pawłowego miecza obala katolickich hierarchów, co świadczy, że osąd ów obnaża ich złe zamiary<sup>22</sup>.

Jednocząc się wobec rozważnego antypapizmu, strasburscy protestanci nie potrafili zająć równie jednolitego stanowiska w sprawie roli obrazów w życiu Kościoła. Akty ikonoklastyczne, do których zaczęło dochodzić w tym mieście od 1524 r., nie spotkały się z tak zdecydowaną odpowiedzią kościelnej elity, jak stało się to dwa lata wcześniej w Wittenberdze<sup>23</sup>. Potępiano wprawdzie powszechnie ich gwałtowność i towarzyszące im zaburzenie porządku społecznego, ale wielu uznało je za pretekst do podjęcia dyskusji zmierzającej do zidentyfikowania i zniszczenia bądź ukrycia dzieł, które mogłyby spowodować wiernych do bałwochwalstwa. Pomiedzy pełnym rezerwy stwierdzeniem Butzera, że nie należy przywiązywać zbytnej wagi do przedstawień religijnych, „które nie są niczym innym, jak tylko wytworem ludzkich rąk”, a wezwaniami Diebolda Swartza do niszczenia wszystkich wizerunków sakralnych jako twórców diabła popychających

<sup>22</sup> Ibidem, s. 319–322, il. 108.

<sup>23</sup> Zob. A. GALLAS, *Introduzione*, [w:] M. LUTERO, *Contro i profeti celesti sulle immagini e sul sacramento* (1525), Torino 1999, s. 7–110; W. SIMON, *Karlstadt neben Luther. Ihre Theologische Differenz im Kontext der „Wittenberger Unruhen“ 1521/1522*, [w:] *Frömmigkeit – Theologie – Frömmigkeitstheologie. Contribution to European Church History*, red. G. Litz, H. Munzert, R. Liebenberg, Leiden 2005, s. 318–334.



5. Hans Weiditz, *Alegoria panowania Krzyża nad światem*, drzeworyt, 1525. Wg F. Muller, *Images polémiques*, il. 23

wiernych w otchłanie piekła, pojawiały się głosy nawołujące do szukania kryteriów pozwalających rozróżnić dobre i złe obrazy<sup>24</sup>.

Jak zauważył Muller, główną przesłanką do tej dyskusji była interpretacja drugiego przykazania, które Luter skracał na katolicką modłę<sup>25</sup>, zaś protestanci w Strasburgu przyjmowali jego pełne antyikoniczne brzmienie (Wj 20, 4–5; Pwt, 4, 15–19), o czym świadczy między innymi opublikowana w tym mieście rycina Hansa Holbeina mł. ukazująca tablice Mojżeszowe<sup>26</sup>. Reformatorzy, odczytujący drugie przykazanie w literalny sposób, krytykowali więc ukazywanie Boga Ojca pod postacią ludzką, co było stosowane głównie przy ilustrowaniu scen biblijnych dla zmanifestowania Jego obecności i działania Bożej Opatrzności.

Dwa sposoby wyrażania tych idei, unikające cielesnego ukazywania Boga, pojawiły się w rycinach wychodzących pod koniec lat 20. XVI w. z pracowni Hansa Weiditza. W ślad za sztuką wczesnochrześcijańską i średniowieczną artysta ów wyrażał Bożą obecność poprzez przedstawienie *manus Dei* lub też przez wkomponowanie w scenę Imienia Bożego. Przybierało ono w jego dziełach kształt hebrajskiego tetragramu יהוה, ukazanego w kolistym nimbie, otaczanym czasem obłokami. Takie rozwiązanie znakomicie odpowiadało duchowi reformacji, ponieważ przywoływało Boga w znaku objawionym w Biblii, a ponadto doskonale



6. Clemens Ziegler, *Walka wewnętrzna człowieka*, rysunek pomalowany akwarelą, 1532. Wg F. Muller, *Images polémiques*, il. 47

współbrzmiało z powtarzaną przez protestantów nauką, że chrześcijaństwo nie jest religią obrazów tylko religią Słowa<sup>27</sup>. W środowisku strasburskim rozwinęła się prędko niezwykła fascynacja tetragramem [il. 3], wokół którego zaczęto komponować wymyślne przedstawienia alegoryczne, eksponujące na przykład spostrzeżenie, że wiele „świętych słów” w języku łacińskim i niemieckim składa się – tak jak hebrajskie Imię Boga – z czterech liter (*Unus Deus, Eius Gott, Herr, Crux*)<sup>28</sup>. Tetragram bywał też wprowadzany przez Weiditza do rycin wyjaśniających i utwierdzających ortodoksyjną (to znaczy zgodną z nicejsko-konstantynopolitańskim Symbolem Wia-ry) naukę o Trójcy Świętej [il. 4]<sup>29</sup>. W tego rodzaju przedstawieniach artysta ów stosował również motyw *manus Dei*, czego przykładem może być rycina przedstawiająca trzy dłonie Osób Boskich, podtrzymujące krzyż wsparty na Globie Ziemi [il. 5]<sup>30</sup>. Niedostatek źródeł nie pozwala stwierdzić, czy wymyślne kompozycje z tetragramem były koncipowane przez teologów, czy też stanowiły samodzielny wytwór Weiditza, który – podobnie

<sup>24</sup> F. MULLER, *Images polémiques*, s. 73–91 (jak w przyp. 17).

<sup>25</sup> T.S. PRICE, *A Comparative Analysis of John Calvin and Martin Luther Concerning the First and Second Commandments*, „Ashland Theological Journal”, 40, 2008, s. 61–64.

<sup>26</sup> F. MULLER, *Images polémiques*, s. 193–197, il. 37 (jak w przyp. 17).

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 175–203, 207–212.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 175, 177, il. 174.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 203–207, il. 38.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 115, il. 23.



7. Hans Baldung Grien, *Portret Marcina Lutra oświecanego przez Ducha Świętego*, drzeworyt, 1521. Wg F. Muller, *Images polémiques*, il. 12

jak wielu niemieckich malarzy i grafików na początku XVI w.<sup>31</sup> – pogłębiał swoją wiedzę literacką i teologiczną, starając się uchodzić za malarza humanistę<sup>32</sup>. Należy jednak podkreślić, że Imię Boga, ukazywane jako zamiennik Jego wizerunku, stało się najbardziej rozpowszechnionym konceptem ikonograficznym reformacyjnej sztuki Strasburga, znajdując zarówno uznanie u różnych wyznań protestanckich, jak i u katolików<sup>33</sup>.

Ciekawym elementem życia religijnego Strasburga były wystąpienia proroków, zapowiadających z reguły nadejście dramatycznych wydarzeń o apokaliptycznym wymiarze. Do wypowiedzi tych podchodzono ze znacznie większą wyrozumiałością niż w Wittenberdze, w której Luter odebrał bardzo szybko głos „niebiańskim prorokom” i zmusił ich do opuszczenia tego miasta<sup>34</sup>. Publikowano więc czasem drzeworyty-prognostyki, oparte na proroczych wizjach, których doświadczyła między innymi Ursula Jost<sup>35</sup>, a także podjęto próby wzbogacenia

ikonografii chrześcijańskiej o motywy ukazujące w obrazowy sposób mistyczną relację duszy ludzkiej z Bogiem. Szczególną inwencję na tym polu wykazał ogrodnik Clemens Ziegler, który odkrył w sobie zarówno ducha proroczego, jak i umiejętności rysunkowe. Na szkicach z 1532 r. ukazał on duszę ludzką w postaci dziecka „osadzonego” w sercu człowieka i trwającego w adoracji Boga, przedstawionego w ludzkiej postaci ponad tym organem [il. 6]<sup>36</sup>. Rysunki Zieglera nie zostały nigdy rozpowszechnione za pomocą rycin, a sam ich autor był wyszydzany jako prostak, który poznał sekrety teologii podczas zbierania warzyw<sup>37</sup>. Nie sposób jednak nie zauważyć, że jego koncept ikonograficzny zapowiada sposób ukazywania duszy, stosowany przez antwerpskich grafików około 1600 r. i rozpowszechniony przez ilustracje do *Pia desideria* Hermana Hugona, wydanej w 1624 r.<sup>38</sup> Pojawiają się zatem pytania, czy rysunki Zieglera mogły zainspirować dzieła Flamandów, albo też przyczynić się do szerokiej akceptacji tych katolickich rycin jako wzorca ikonograficznego w sztuce luteranckiej<sup>39</sup>.

Zjawiskiem zaledwie zasygnalizowanym w książce Mullera jest wydawanie w Strasburgu bardzo licznych portretów reformatorów, opartych często na rysunkach wybitnych artystów, takich jak Hans Baldung Grien, który między innymi ukazał Lutra jako proroka oświecanego przez Ducha Świętego blaskiem tworzącym nimb wokół głowy tego reformatora [il. 7]. Muller stwierdził, że takie dzieła odgrywały istotną rolę w propagowaniu idei reformacyjnych, ale nie podjął próby opisu mechanizmu ich oddziaływania<sup>40</sup>. Problematyczny charakter ich rozpowszechniania podnosili zaś już kontrreformacyjni polemici, którzy zarzucali protestantom, że krytykują czczone obrazy Chrystusa, Marii i świętych, a nie widzą nic zdrożnego w rozpowszechnianiu własnych portretów, mimo że stają się one nieraz przedmiotem spontanicznego nabożeństwa<sup>41</sup>. To ostatecznie oskarżenie było chyba znacznie przesadzone, wydaje się bowiem, że posiadanie wizerunków reformatorów traktowano przede wszystkim jako deklarację przyjęcia ich poglądów na temat reformy Kościoła<sup>42</sup>. Nie można jednak wykluczyć, że niektórzy

<sup>31</sup> Zob. zwłaszcza J.L. KOERNER, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993.

<sup>32</sup> W.M. IVINS Jr., *Hans Weiditz. A Study in Personality*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, 17, 1922, nr 7, s. 156–161.

<sup>33</sup> M.P. DRISKEL, *By the Light of Providence. The Glory Altarpiece of St. Paul's Chapel, New York City*, „The Art Bulletin”, 89, 2007, nr 4, s. 715–737.

<sup>34</sup> A. GALLAS, *Introduzione*, s. 42–46 (jak w przyp. 23).

<sup>35</sup> F. MULLER, *Images polémiques*, s. 222–237 (jak w przyp. 17).

<sup>36</sup> Ibidem, s. 237–244, il. 47, 49.

<sup>37</sup> M. ARNOLD, *Handwerker als theologische Schriftsteller. Studien zu Flugschriften der frühen Reformation (1523–1525)*, Göttingen 1990, s. 106–145.

<sup>38</sup> E. STONKS, *Negotiating Differences. Word, Image and Religion in the Dutch Republic*, Leiden 2011, s. 54–64.

<sup>39</sup> J. HARASIMOWICZ, *Mistyka oblubieńcza w nowożytnej kulturze i sztuce Europy Środkowej*, [w:] *Fides imaginem quaerens. Studia ofiarowane Księdzu Profesorowi Ryszardowi Knapińskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. A. Kramiszewska, Lublin 2011, s. 146–149.

<sup>40</sup> F. MULLER, *Images polémiques*, s. 41–55, 335–345 (jak w przyp. 17).

<sup>41</sup> P.A. PIERCE, *Pier Paolo Vergerio the Propagandist*, Rome 2003, s. 193–194.

<sup>42</sup> M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma 2011, s. 3–4.

protestanci ulegali humanistycznej modzie na studia fizjonomiczne i starali się z prawdziwych wizerunków największych osobowości ewangelickiej wspólnoty wyczytać ich przymioty duchowe, a nawet „nasiąknąć” ich cnotami<sup>43</sup>. Badania nad rolą portretów wybitnych reformatorów w protestanckiej ikonografii rozwijają się dość intensywnie, o czym świadczy zdominowanie przez tę problematykę wydanego ostatnio obszernego tomu studiów o „reformacji i wizerunku” w XVI w.<sup>44</sup> Liczne strasburskie portrety mogą stać się ważnym materiałem do owych badań, zwłaszcza gdyby udało się odnaleźć przekazy źródłowe na temat okoliczności powstania tych dzieł lub ich recepcji.

Książka Mullera jest summą jego długoletnich badań nad wczesną sztuką reformacji w Strasburgu. Dzięki temu cechuje się ona znakomitą znajomością dzieł sztuki i okoliczności ich powstania. Autor wykazał się w niej wielką erudycją w prezentacji złożonych dziejów strasburskiej reformacji, a zwłaszcza jej doktrynalnych powikłań. Niezwykle skomplikowane kwestie oddziaływania tych wahań i sporów na ikonografię rycin oraz rysunków zostały wyłożone w książce w sposób bardzo jasny, co sprawia, że wydawnictwo to powinno być powszechnie przyjmowane za wzór przy pisaniu prac o luterzańskich inwencjach

ikonograficznych, pojawiających się w różnych reformacyjnych ośrodkach.

Analizowanie wczesnoreformacyjnej ikonografii w bardzo szeroko ujętym kontekście historycznym, kładącym nacisk na specyfikę funkcjonowania i myślenia teologicznego gmin protestanckich w różnych miastach, może pomóc zarówno w dostrzeżeniu, jak i w rozstrzygnięciu wielu ważnych kwestii. Po lekturze książki Mullera można na przykład odczytać prawie zupełny brak motywów figuralnych w drukach ogłaszanych przez luteranów w Wiedniu<sup>45</sup> jako ważną *differentiam specificam* ich kultury wydawniczej. Podążanie za tokiem myślenia strasburskiego badacza uprawnia też do postawienia pytania, czy takie podejście wiedeńskich ewangelików do obrazu wynikało z ich stosunku do drugiego przykazania (radykałizowanego być może przez funkcjonowanie w środowisku zdominowanych przez „papistowskich bałwochwalców”), czy też z trudności związanych z nielegalnym drukowaniem „heretyckich” książek w stolicy katolickich Habsburgów. Praca Mullera domyka zatem badania nad luterzańską ikonografią w Strasburgu, ale sugeruje też otwarcie nowych dróg w studiach nad przekazem ideowym protestanckich dzieł sztuki, tworzonych w innych miastach. I właśnie ze względu na tę sugestię zasługuje ona na szczególną uwagę badaczy sztuki nowożytnej w poróżnionej niegdyś w wie-rze Europie Środkowej.

<sup>43</sup> M. TREU, *Luther zwischen Kunst und Krempel. Wie populär war und ist ein populäres Lutherbild*, [w:] *Martin Luther: Monument, Ketzer, Mensch*, s. 409–411 (jak w przyp. 4).

<sup>44</sup> *Reformation und Bildnis. Bildpropaganda im Zeitalter der Glaubensstreitigkeiten*, red. G. Frank, M.L. Weigel, Regensburg 2018.

<sup>45</sup> H.W. LANG, *Idealist? Opportunist? Illegale Reformationsdrucke aus der Druckerei Johann Singrieners d. Ä. in Wien*, [w:] *Brennen für den Glauben. Wien nach Luther*, red. R. Leeb, W. Öhlinger, K. Vocelka, Wien 2017, s. 128–149.



MAGDALENA ŁANUSZKA  
Międzynarodowe Centrum Kultury

RECENZJA

PENNY HOWELL JOLLY,  
*PICTURING THE 'PREGNANT' MAGDALENE  
IN NORTHERN ART, 1430–1550: ADDRESSING  
AND UNDESSING THE SINNER-SAINT*

FARNHAM AND BURLINGTON, ASHGATE, 2014; ISBN: 978-1-4724-1495-3

Książka Penny Jolly (prof. Skidmore College, Saratoga Springs, New York): *Picturing the 'Pregnant' Magdalene in Northern Art, 1430–1550: Addressing and Undressing the Sinner-Saint*, pierwotnie wydana w 2014 r., a wznowiona dwa lata później (Routledge 2016) jest efektem wieloletnich badań autorki. Początkowo badaczka skupiła się na piętnastowiecznych przedstawieniach Marii Magdaleny jako kobiety ciężarnej, czego efektem była wcześniejsza publikacja: *Rogier van der Weyden's "Pregnant" Magdalene: On the Rhetoric of Dress in the Descent from the Cross* („Studies in Iconography”, 28, 2007, s. 1–72). Książka rozwija te badania, nadal koncentrując się głównie na malarstwie niderlandzkim. Wychodząc od dzieł van der Weydena, badaczka doszła do masowo produkowanych wizerunków przeznaczonych na północnoeuropejskie rynki sztuki, zwłaszcza w Brugii i Antwerpii, aż do połowy XVI stulecia. Publikacja jest bogato ilustrowana (ponad 70 reprodukcji).

Analizę ewentualnych przedstawień ciężarnej Marii Magdaleny trzeba zacząć od postawienia sobie pytania, na jakiej podstawie można uznać, iż dany obraz ukazuje kobietę przy nadziei. Jak słusznie zauważa badaczka, przedstawienia ciężarnych kobiet w piętnastowiecznej sztuce północnoeuropejskiej charakteryzują się przede wszystkim detalami strojów. Nie należy interpretować ewentualnego stanu błogosławionego na podstawie sylwetki, ponieważ wypukłe podbrzusza były elementem późnogotyckiego kanonu urody kobiecej i sylwetka pozornie ciężarowa występowała nawet w przypadkach przedstawień świętych dziewic. Jednakże późnogotyckie malarstwo,

szczególnie niderlandzkie, charakteryzowało się niezwykle precyzją w oddawaniu detali, co również dotyczy strojów postaci ukazywanych na obrazach. Suknie piętnastowieczne miały sznurowane rozcięcia – na bokach lub z przodu – a ciężarne kobiety dostosowywały je do zmieniającej się sylwetki poprzez rozsznurowywanie.

Punktem wyjścia dla rozważań autorki są różne przedstawienia ciężarnej Matki Boskiej i św. Elżbiety w sztuce północnoeuropejskiej XV w. – w niektórych przypadkach to właśnie poluzowane sznurówki i otwarte rozcięcia sukni ukazujące tkaninę spodniej szaty bywały przez artystów wykorzystywane jako sposób ukazania stanu błogosławionego. Najsłynniejszymi (choć nie jedynymi) przykładami są niewątpliwie *Nawiedzenia* Rogiera van der Weydena (np. w Galeria Sabauda w Turynie oraz w Museum der Bildenden Künste w Lipsku). Interesującym przykładem jest także przywołana przez autorkę miniatura *Wątpliwości Józefa* w rękopisie *Godzinek* z pierwszej połowy XV w. (Paryż BnF, Ms. Lat. 1174, fol. 69r). Dodatkowo, autorka analizuje motyw luźnego, opadającego na biodra paska w średniowiecznych przedstawieniach ciężarnych kobiet, zauważając przy tym powiązania językowe (zwłaszcza w języku francuskim) między pojęciami „zamknięcia” czy „opasania” w kontekście ciąży, a „uwolnienia” w kontekście porodu.

Nie da się ukryć, że ten niezwykle charakterystyczny detal stroju w formie rozsznurowania sukni rzeczywiście występuje również w niektórych przedstawieniach Marii Magdaleny. Dotyczy to niderlandzkiego malarstwa XV w.: wydaje się wpływać z twórczości Rogiera van der



Weydena (*Zdjęcie z krzyża, Tryptyk Braque*), a następnie pojawia się w twórczości innych artystów (m.in. w *Zdjęciu z Krzyża* Dirka Boutsy w ołtarzu pasyjnym, ok. 1455, Museo de la Capilla Real, Granada, lub w *Oplakiwaniu*, związanym z Petrussem Christusem, ok. 1455–1460, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruksela). Jak zauważyła autorka, aspekt ten był dotąd pomijany przez większość badaczy. Jednocześnie Penny Jolly od razu kategorycznie odcina się od spekulacji na temat ewentualnej rzeczywistej ciąży Marii Magdaleny. Badaczka podkreśla, że wielu badaczy udowodniło już bezpodstawność funkcjonujących we współczesnej popkulturze spekulacji związanych z ewentualnym potomstwem Chrystusa i Magdaleny. Legendy dotyczące tych dzieci jako przodków dynastii merowińskiej autorka określa współczesną fikcją, a nawet fałszerstwem. Penny Jolly uważa, że przedstawienia ciężarnej Marii Magdaleny wpisują się w późnośredniowieczny kult tej postaci w jej wyjątkowym dualizmie świętej grzeszniczcy, i że należy rozpatrywać je jedynie w kategoriach metafory. Interesującym kontekstem dla takiej interpretacji są przedstawienia *Muz Cosima Tury* (ok. 1455–1460, do studiolo Pałacu Belfiore Leonella d'Este w Ferrarze). Ukazane jako ciężarne (łącznie z motywem rozsznurowania sukni), muzy te były interpretowane przez badaczy zarówno w kontekście erotyzmu, jak i jako symboliczne przedstawienia „matek sztuki”. W tym przypadku można zatem mówić o ciąży metaforycznej, nie zaś rzeczywistym przedstawieniu muz jako kobiet oczekujących narodzin dzieci.

W pierwszym rozdziale swojej książki Penny Jolly uznaje, że najstarszym dziełem ukazującym Marię Magdalenę jako ciężarną jest *Zdjęcie z Krzyża* Rogiera van der Weydena (przed 1443, Madryt, Prado). Jej suknia jest rozsznurowana na podbrzuszu, a dodatkowo ujmuje ją luźny pasek z inskrypcją „IHESUS MARIA”. Autorka uważa, że jest to dowód na ukazanie Marii Magdaleny jako Oblubienicy Chrystusa. Analizuje ona ciążę w tym przedstawieniu jako symbolizującą odrodzenie samej Marii Magdaleny, jej duchową transformację. Brzemienność Magdaleny jednocześnie symbolizuje odkupienie, jak i podkreśla cielesny aspekt jej grzechów.

W drugim rozdziale badaczka skupia się na przedstawieniu z *Tryptyku Braque* (ok. 1452, Luwr, Paryż), gdzie Maria Magdalena znów interpretowana jest w dualistycznym kontekście świętej i grzeszniczcy. Według autorki, fundatorka Catherine de Brabant (która zamówiła tryptyk po śmierci męża) miałaby identyfikować się z Magdaleną jako Oblubienicą oplakującą Oblubieńca. Jednocześnie jednak Jolly zwraca uwagę na inny aspekt przedstawień Magdaleny: jej elegancki strój jest odniesieniem do grzesznej przeszłości, ma podtekst wanitatywny. W tym kontekście autorka uznaje, że Maria Magdalena może występować jako uosobienie przypowieści o Pannach Mądrych i Głupich, reprezentując w pewnym sensie obie strony. Jej grzeszna przeszłość sprawia, że staje się Panną Głupią, choć jednocześnie rozsznurowana suknia ukazuje ostateczny status Oblubienicy Chrystusa – Ecclesii, która

przewodzi Pannom Mądrym. Według badaczki ołtarz w Tiefenbronn (Lucas Moser, 1432) jest dziełem, w którym po raz pierwszy Maria Magdalena miałaby wystąpić jednocześnie jako Panna Głupia (w predelli) i Panna Mądra (w części głównej ołtarza, może nie w przedstawieniu bezpośrednim, ale ogólnie jako bohaterka, która osiągnęła Zbawienie).

W kolejnych rozdziałach Penny Jolly przechodzi do analizy wizerunków z XVI w., zaznaczając przy tym, że zmiany w modzie i kanonach urody doprowadziły do zaniknięcia przedstawień rozsznurowanych sukien jako oznaki brzemienności. Autorka jednak nadal interpretuje przedstawienia Marii Magdaleny w nawiązaniu do metaforycznej ciąży. W trzecim rozdziale badaczka analizuje rynek sztuki i popularność przedstawień Marii Magdaleny na tle zmian kulturowych i społecznych. Omawiając m.in. Magdalenę otwierającą słoiczek wonności Quentina Massysa, Jolly wychodzi z założenia, że uchylany pojemnik staje się symbolicznym substytutem łona Magdaleny. Jednocześnie porównuje Marię Magdalenę z Pandorą, co jest o tyle interesujące, że z kolei Pandora mogła być kojarzona z postacią biblijnej Ewy. W czwartym rozdziale Jolly analizuje przedstawienia Marii Magdaleny (np. pędzla Jana van Hemessena) w odniesieniu do miłości zmysłowej: święta choruje z miłości do Chrystusa, rozpalenia miłością. Późnośredniowieczne teksty religijne, opisując Magdalenę oplakującą Chrystusa, posługują się językiem charakterystycznym dla świeckich romansów. Badaczka następnie analizuje w kontekście miłosnym przedstawienia Marii Magdaleny z lutnią: muzyka sublimuje jej pożądanie w miłość do Boga, a jednocześnie sama Magdalena znów jest w nich cielesno-duchową świętą grzesznicą. Ostatecznie jednak Jolly uznaje, że nawet lutnia symbolizować może łono Magdaleny.

Ostatni rozdział książki poświęcony jest całopostaciowym przedstawieniom Marii Magdaleny medytującej na pustkowiu: w tych dziełach podkreślona jest seksualność ciała Marii Magdaleny, ale pojawia się również poza melancholijna. Jak zauważa autorka, wiązana z Saturnem melancholia w sztuce XVI w. nie musi być rozpatrywana negatywnie: Saturn inspirować miał intelektualistów i proroków. Jolly widzi jednak w melancholijnej Magdalenie głównie kobietę cierpiącą na miłosną chorobę, oplakującą nieobecnego fizycznie ukochanego. Interesujące jest porównanie ikonografii pokutującej Marii Magdaleny do obrazu Jeana Cousina *Eva Prima Pandora* (ok. 1550, Luwr, Paryż), który z kolei nasuwa skojarzenia z renesansowymi przedstawieniami Wenus. Jednakże nawet eremicka grota w przypadku obrazów z Marią Magdaleną jest według Jolly symbolicznym odniesieniem do metaforycznej ciąży łona świętej. Ta hipoteza wydaje się nadinterpretacją, podobnie jak założenia, że słoiczek



wonności i lutnia również symbolizują łono Marii Magdaleny. Niewątpliwie najbardziej przekonujące są konkluzje autorki w zakresie interpretacji przedstawień piętnastowiecznych – czytelnik może odnieść wrażenie, że nieco na siłę ich symbolika jest przez badaczkę przypisywana również dziełom z następnego stulecia, które chyba jednak mają już nieco inny charakter. Ogólnie jednak opracowanie Jolly zawiera wiele bardzo cennych spostrzeżeń.

Niewątpliwie Maria Magdalena jest świętą wyjątkową, dualistyczną w swej skrajnej cielesnej grzeszności oraz wielkiej bliskości ze Zbawicielem. Wydaje się rzeczywiście prawdą, że przynajmniej w niektórych niderlandzkich dziełach z XV stulecia Maria Magdalena ukazywana była jako ciężarna. Zrozumiała jest niechęć autorki do spekulacji na temat ewentualnej rzeczywistej ciąży w kontekście Marii Magdaleny, choć Jolly zauważyła, że już w średnio-wiecznych źródłach można odnaleźć pytania podnoszące naturę bliskiej relacji Magdaleny z Chrystusem. Odniesienia do źródeł tekstowych są zresztą mocną stroną opracowania badaczki; swoją teorię o symbolicznym znaczeniu ciąży Magdaleny popiera ona m.in. odwołaniami do późnośredniowiecznych sztuk poświęconych Marii Magdalenie, gdzie pojawia się metafora płodności (wraz z jednoznacznymi określeniami: poczęcie, wypełnienie, narodziny) w kontekście nawrócenia bohaterki. Autorka zauważa, że również teksty powiązane ze spotkaniem Zmartwychwstałego Chrystusa z Magdaleną posługują się metaforą jałowej i bezpłodnej ziemi w opisie jej grzesznego życia, zaś odrodzenia i rozkwitu jako symboli nawrócenia.

Analizując różne przedstawienia Marii Magdaleny, badaczka koncentruje się w dużej mierze na aspektach cielesności świętej, wielokrotnie jednocześnie interpretując ją jako Oblubienicę Chrystusa. Wydaje się to bardzo interesującym tropem – jako Oblubienica-Ecclesia, a ponadto jako Nowa Ewa, Maria Magdalena zajmowałaby miejsce Matki Boskiej, której postać powszechnie jest interpretowana w ten właśnie sposób. W tym zresztą zakresie analiza przeprowadzona przez Jolly pozostawia pewien niedosyt: jakkolwiek badaczka zauważa powyższe aspekty, to jednak poświęca im nieco mniej uwagi. Być może można byłoby jeszcze głębiej zastanowić się nad możliwością interpretowania Marii Magdaleny jako personifikacji Kościoła? Niewątpliwie jest ona w tej roli (tzn. Ecclesii: Oblubienicy Chrystusa) bardziej na miejscu niż Matka Jezusa – to Magdalenie Chrystus ukazał się po Zmartwychwstaniu, to ona także zanosła dalej tę wieść, stając się Apostołą Apostołów. Może warto byłoby zauważyć, że ta właśnie rola Marii Magdaleny funkcjonowała w sztuce średniowiecznej, aczkolwiek w dość ograniczonym zakresie – najsłynniejszym przykładem niewątpliwie jest miniatura z Psalterza z St Albans (pierwsza połowa XII w., Biblioteka Katedralna w Hildesheim, s. 51: *Maria Magdalena przynosząca Apostołom wieść o Zmartwychwstaniu*). Przy tej okazji nasuwa się także myśl, że być może w opracowaniu Penny Howell Jolly przydałoby się chociaż ogólne podsumowanie wcześniejszej ikonografii Marii Magdaleny w sztuce zachodnioeuropejskiej – aby osadzić

niewątpliwie nieco kontrowersyjne przedstawienia „ciężarnej” świętej na szerszym tle wizerunków związanych z jej kultem na przestrzeni wcześniejszych stuleci.

Nie tylko funkcja Apostoły Apostołów predestynuje Marię Magdalenę do roli personifikacji Ecclesii; jako grzesznica, święta ta może być przeciwieństwem identyfikowana z ludzkością, która, stając się częścią Kościoła poprzez łaskę od Chrystusa, uzyskuje zbawienie i ostatecznie wydaje dobre owoce. Być może w tym kontekście warto przyrzeć się bliżej wspomnianemu już *Oplakiwaniu* w Brukseli, związanemu z Petrusem Christusem – Maria Magdalena została w nim ukazana nie tylko jako brzemienna, ale także ubrana w identyczne szaty jak Matka Boska. Maryjne błękity zamiast tradycyjnych w ikonografii Magdaleny czerwieni z pewnością nie pojawiły się tu przypadkiem; można odnieść wrażenie, że Magdalena w tym *Oplakiwaniu* jest *alter ego* Marii – być może zastępuje ją lub dopełnia w roli personifikacji Kościoła. Jeżeli Oblubienica-Ecclesia ma być uosobieniem grzesznej ludzkości uświęconej miłością Chrystusa, to w XV w. Matka Boska przestaje „pasować” do takiej roli, bowiem w tym stuleciu rozwija się wiara w jej zupełną bezgrzeszność w związku z koncepcją Niepokalanego Poczęcia, którego kult został oficjalnie ogłoszony przez Sobór Bazylejski dekretem z 1439 r., a potem przez Sykstusa IV konstytucjami w latach 1476 i 1480. Taki kontekst interpretacyjny nie pojawia się jednak w omawianej książce, choć autorka kilkakrotnie odnosi się do postanowień soboru z 1439 r., m.in. w zakresie nauk o sakramentach i czyścisku.

Szkoda, że publikacja Penny Howell Jolly nie zawiera także bardziej kompleksowej analizy północnoeuropejskiej ikonografii Marii Magdaleny – badaczka niemalże pominęła zagadnienie środkowoeuropejskich przedstawień tej świętej jako doznającej ekstazy, z ciałem w całości porośniętym włosami. Motyw ten został przez nią jedynie wspomniany, przy czym autorka określiła go jako występujący w sztuce „niemieckiej” (jako najsłynniejszy przykład przywołując, późny zresztą, ołtarz z Műnnerstadt Tilmana Riemenschneidera), co jest nieprecyzyjnym i bardzo uogólnionym określeniem w przypadku środowisk europejskich środowisk artystycznych XV w. Przypuszczam, że autorka mogła nie dotrzeć do takich dzieł, jak małopolski tryptyk z Moszczenicy Niżnej (ok. 1480, Muzeum Narodowe w Krakowie), lecz zapewne zdołałaby trafić na obecny od wielu lat w Internecie ołtarz z katedry św. Janów w Toruniu (pocz. XV w.) czy też na przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie dyptyk Winterfeldów (ok. 1430, Gdańsk). Tymczasem to właśnie owłosiona Maria Magdalena mogłaby być w bardzo interesujący sposób szerzej zanalizowana jako święta grzesznica w odniesieniu do seksualności i płodności – w zestawieniu ze średniowiecznymi wizerunkami *Dzikich Ludzi*, szczególnie *Dzikich Kobiet*, ukazywanych m.in. na marginesach średniowiecznych rękopisów w kontekście popędów cielesnych i macierzyństwa (zwłaszcza w *Godzinkach* na przestrzeni niemal całego XV w.; przykładami mogą być *Godzinki* z kolekcji Morgan Library and Museum: francuskie ok. 1420–1425

[MS M.1004 fol. 90r] lub flamandzkie ok. 1490 [MS S.7 fol. 30r]). Paradoksalne połączenie grzesznej żądz i świętej czystości występowało przecież w popularnym w późnym średniowieczu motywie Dzikiej Kobiety z Jednorożcem, m.in. w grafikach czy tapiseriach (czego najsłynniejsze przykłady mogą stanowić chociażby piętnastowieczna grafika L.229 Mistrza E.S. albo tapiseria ok. 1500 r. z kolekcji Historisches Museum w Bazylei). Interpretacja tego motywu wciąż zresztą podlega dyskusjom, lecz w tym wypadku może on stanowić bardzo cenny przykład w kontekście badań nad średniowiecznym odczytywaniem przedstawień Marii Magdaleny i postrzeganiem jej postaci przez ówczesnych odbiorców dzieł sztuki.

Warto zauważyć, że popularne również w sztuce włoskiej przedstawienia ekstazy Marii Magdaleny w większości przypadków różnią się jednak od wersji północnoeuropejskich, preferując wizerunki świętej okrytej długimi włosami, niekoniecznie zaś porośniętej nimi na całym ciele. Penny Jolly przywołała, bardzo interesujący swoją drogą, przykład ołtarza autorstwa Paola Veneziana (ok. 1349, Worcester Art Museum), gdzie święta w ekstazie

„prezentuje” medalion z głową Chrystusa niczym Matka Boska z ikon w typie Znamienie. Ten przykład pojawia się w ostatnim, piątym rozdziale książki, gdy autorka odnosi się do przedstawień melancholijnej Magdaleny na pustkowiu, doznającej duchowego odrodzenia i ekstazy poprzez kontemplację.

Książka Penny Jolly jest niewątpliwie interesującą pozycją, ukazującą niejednoznaczność i skomplikowanie postaci Marii Magdaleny i jej kultu u progu nowożytności. Jak twierdzi autorka, kult Marii Magdaleny przetrwał nawet w dobie Reformacji właśnie ze względu na to, że postać ta mogła być rozumiana jako obejmująca wiele aspektów ludzkiej egzystencji. Dla humanistów, jak pisze Jolly, Maria Magdalena mogła mieć znaczenie w wielu kontekstach: miłości i muzyki, melancholii czy nawet jako nawiązanie do mitologicznej Pandory. Mimo tego, że część konkluzji badaczki może budzić wątpliwości, zaś ujęcie niektórych zagadnień pozostawia niedosyt, to książka jej całościowo wydaje się cenną publikacją, wartą zauważenia przez badaczy późnośredniowiecznej i nowożytnej sztuki północnoeuropejskiej.

RAFAŁ OCHEŃDUSZKO  
Zamek Królewski na Wawelu

RECENZJA

## UWAGI NA MARGINESIE WYSTAWY „LWÓW, 24 CZERWCA 1937. MIASTO, ARCHITEKTURA, MODERNIZM”

(MIĘDZYNARODOWE CENTRUM KULTURY, 1.12.2017–8.04.2018,  
KURATORZY: ŻANNA KOMAR I ANDRZEJ SZCZERSKI)

W dniach 1.12.2017–8.04.2018 w galerii Międzynarodowego Centrum Kultury można było zwiedzać wystawę „Lwów, 24 czerwca. Miasto, architektura modernizm” zorganizowaną we współpracy z wrocławskim Muzeum Architektury, której kuratorami byli Żanna Komar i Andrzej Szczerski. Była to druga odsłona tej ekspozycji – po raz pierwszy została ona pokazana we Wrocławiu (29.09.2016–26.02.2017) w ramach programu Europejskiej Stolicy Kultury 2016<sup>1</sup>. Wystawie krakowskiej towarzyszyły dwie książki, przy czym należy zauważyć, że żadna z nich nie pełniła roli klasycznego katalogu, a jedynie współtworzyły z nią pewną narrację na temat kondycji modernizmu lwowskiego końca lat 30. XX w. Pierwszą z nich stanowił wydany przez Muzeum Architektury we Wrocławiu zbiór esejów *Lwów: miasto, architektura, modernizm* pod redakcją Bohdana Cherkesa i Andrzeja Szczerskiego, który dedykowany został pamięci prof. Romany Cielątkowskiej. Zawiera on szereg studiów, typowych *case studies* autorstwa zarówno badaczy polskich, jak i ukraińskich, które składają się na pogłębioną analizę ówczesnego życia artystycznego miasta nad Pełtwią. Szczególny akcent został oczywiście położony na kwestie związane z architekturą, jednak uzupełniały je tematy obejmujące także rzeźbę architektoniczną, szeroko pojęte sztuki plastyczne, w tym plakat, czy wreszcie fotografię. Z okazji krakowskiej wystawy przygotowano natomiast specjalnie dwujęzyczny album *Lwów nowoczesny. Lviv and Modernity* pod redakcją naukową Jacka Purchli i Łukasza Galuska,

który poświęcony został niemal wyłącznie kwestiom architektury. Zamieszczono w nim trzy eseje. Otwierając całość artykuł *Lwów – przestrzeń znacjonalizowanych pamięci* autorstwa Jacka Purchli stanowi refleksję na temat złożonych problemów historiografii Lwowa, gdzie wielość tworzonych dyskursów wynikała przede wszystkim ze zróżnicowania etnicznego mieszkańców miasta i prób zbudowania przez jego poszczególne grupy własnej tożsamości w oparciu o tę samą „lwowskość”<sup>2</sup>. Następne dwa teksty są przedrukami artykułów Andrzeja Szczerskiego i Bohdana Cherkesa z wrocławskiej publikacji. *Lwów i mapa modernistycznej Europy Środkowo-Wschodniej* Szczerskiego jest próbą ujęcia szeroko pojętego fenomenu nowoczesności Lwowa międzywojennego w kontekście przemian kulturowych zachodzących w szerszej skali regionu. Jest to swego rodzaju kontynuacja wcześniejszych dociekań badacza, których podsumowanie zostało zawarte w książce *Modernizacja. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939*, wydanej pod auspicjami Muzeum Sztuki w Łodzi w 2010 r.<sup>3</sup> Z kolei Cherkes w swoim artykule *Metropolitalne marzenia – rozwój urbanistyczny Lwowa w okresie międzywojennym* podjął się analizy koncepcji „Wielkiego Lwowa” stworzonej przez Ignacego Drexlera w 1920 r., a także prób jej realizacji, ponadto przemian urbanistycznych i architektonicznych wynikających z możliwości, jakie stwarzało przyłączanie kolejnych dzielnic

<sup>1</sup> Należy jednak nadmienić, że krakowski pokaz został zmodyfikowany i poszerzony o dodatkowe działy i eksponaty, por. <http://mck.krakow.pl/wystawy/lwow-24-czerwca-1937-miasto-architektura-modernizm> [dostęp: 27.08.2018].

<sup>2</sup> J. PURCHLA, *Lwów – przestrzeń znacjonalizowanych pamięci*, [w:] *Lwów nowoczesny. Lviv and modernity*, Kraków 2017, s. 6–13.

<sup>3</sup> A. SZCZERSKI, *Lwów i mapa modernistycznej Europy Środkowo-Wschodniej*, [w:] *Lwów nowoczesny*, s. 20–28 (jak w przyp. 2).



do dynamicznie rozwijającego się ośrodka miejskiego<sup>4</sup>. Główną część albumu stanowi katalog modernistycznej architektury Lwowa opatrzone tekstami Julii Bohdanowej i Żanny Komar, które ilustrowane są świetnymi zdjęciami Pawła Mazura. Zastosowany w nim przejrzysty podział materiału, do pewnego stopnia spójny też z ekspozycją pokazaną w MCK-u, pozwala w atrakcyjny dla czytelnika sposób zapoznać się nie tylko z międzywojennym dziedzictwem miasta, ale także z jego obecnym stanem zachowania<sup>5</sup>. Całość dopełnia wyłączona na koniec książki przeszło trzydziestostronicowa galeria reprodukcji historycznych fotosów, projektów, druków i plakatów, *de facto* stanowiących część ekspozycji, tutaj zaś potraktowanych jedynie jako kontekst dla poszczególnych rozdziałów albumu<sup>6</sup>.

Zamierzeniem twórców wystawy było pokazanie Lwowa, jego kondycji i architektury w momencie, w którym – jak podkreślał podczas wernisażu kurator Andrzej Szczerski – nie wydarzyło się nic, co w sposób znaczący odbiło się w podręcznikach historii. Jednocześnie 24 czerwca, jak każdy zwyczajny dzień, pełen był chwil istotnych dla przeciętnych mieszkańców miasta. Wprowadzenie do wystawy stanowiła druga strona wydanej następnego dnia „Gazety Lwowskiej”. Zamieszczona tam kronika miejska odtwarza zwykły rytm życia, repertuar kin i teatrów, a także drobnych wydarzeń stanowiących o codzienności dużego miasta w okresie – co wtedy wydawało się jeszcze nie do pomyślenia – powolnego schyłku II Rzeczypospolitej. Już samo wykorzystanie jako impulsu otwierającego ekspozycję drugiej strony gazety wydaje się dodatkowo podkreślać powszedniość momentu historycznego, w którego realia ma nas ona wprowadzić. Widz pozostaje ambiwalentny wobec zamieszczonych na niej newsów o ostatnim znaczeniu. Z obecnej perspektywy jest bowiem trudno jednoznacznie ocenić, czy ulice Leopolda bardziej żyły doniesieniami na temat ruchów wojsk w rejonie Bilbao podczas przedłużającej się wojny domowej w Hiszpanii, narastającego napięcia pomiędzy Paragwajem i Boliwią, będącego konsekwencją nierozstrzygniętego zatargu o terytorium Chaco, czy też zmiany w przyznawaniu koncesji gastronomicznych w Niemczech po dojściu Hitlera do władzy, a może zorganizowanym przez Ministerstwo Poczty i Telegrafów konkursem na projekt znaczków pocztowych z okazji dwudziestolecia odzyskania niepodległości. Jedyną informacją bezpośrednio ingerującą w ich funkcjonowanie wydaje się bowiem komunikat o rosnącej ilości przypadków wścieklizny wśród psów i wynikających stąd regulacji dla opiekunów zwierząt domowych. Ten brak wyraźnego dominującego zdarzenia

dał organizatorom możliwość rozwinięcia refleksji nad doświadczeniem modernistycznej codzienności trzeciego co do wielkości organizmu miejskiego przedwojennej Polski, który do wybuchu wojny liczył ok. 330 tysięcy stałych mieszkańców<sup>7</sup>.

Lwów jest jednak miastem szczególnym, którego burzliwa dwudziestowieczna historia oraz wielość narracji stworzonych wokół niej wydają się uniemożliwiać pozbawione etnocentrycznego zabarwienia, obiektywne spojrzenie na lata 1918–1939. Jak zauważył Jacek Purchla, nie należy jednak patrzeć na to nawarstwienie jedynie jak na negatywny skutek ciągłych zmian kontekstu politycznego, ekonomicznego czy kulturowego, który definiował realia życia w mieście, ale przede wszystkim dostrzec w tym emanację tej szczególnej „mozaikowości” Lwowa. Wystawa stworzona dzięki pracy polsko-ukraińskiego zespołu badawczego pod kierunkiem Szczerskiego i Cherkesa była próbą przyjrzenia się miastu nad Pełtwią jako zwierciadłu cywilizacji, której materialnym wyrazem miała być architektura. Miało to jej twórcom dać szansę na ucieczkę od sentymentalno-nostalgicznych narracji o rajach utraczonych czy też od rozpamiętywania końca „idylli” pokojowej koabitacji jego mieszkańców<sup>8</sup>. Bowiemy to właśnie architektura na tym tle, zdaniem Cherkesa, stanowiła najtrwalszy czynnik pozwalający zachować miastu jego wyjątkową tożsamość: „Lwów po drugiej wojnie światowej utracił rdzenną ludność, ale architektoniczna obudowa, struktura miasta i ukształtowane przez nie urbanistyczne idee okazały się tak silne, że zintegrowały przybyszów. Na tym polega sens i znaczenie urbanistycznej kultury Lwowa okresu międzywojennego”<sup>9</sup>.

Podstaw tego fenomenowi należy się w pierwszej kolejności doszukiwać w prężnie działającym lokalnym środowisku architektonicznym, którego zaplecze stanowiła Politechnika Lwowska, przed I wojną światową jedyna wyższa uczelnia techniczna z językiem polskim jako wykładowym. Tradycjom edukacji architektonicznej, sięgającym we Lwowie jeszcze pierwszej połowy XVIII w., został poświęcony we wrocławskiej publikacji artykuł *Źródła modernizmów – edukacja architektoniczna na Politechnice Lwowskiej* autorstwa Julii Bohdanowej, Bohdana Cherkesa i Svitlany Lindy<sup>10</sup>. Na wystawie przypomniana została historia uczelni od momentu otwarcia Akademii Politechnicznej w 1844 r., do której została przeniesiona działająca wcześniej przy Uniwersytecie Lwowskim Katedra Budownictwa. W dobie autonomii Galicji, kiedy w 1871 r. uzyskała status wyższej uczelni, jedną z najważniejszych jej postaci był profesor Julian Zachariewicz, architekt i dwukrotny rektor uczelni w latach 1878–1879 i 1881–1882. Był

<sup>4</sup> B. CHERKES, *Metropolitalne marzenia – rozwój urbanistyczny Lwowa w okresie międzywojennym*, [w:] *Lwów nowoczesny*, s. 34–49 (jak w przyp. 2).

<sup>5</sup> J. BOHDANOVA, Ż. KOMAR, *Lwów nowoczesny/Lviv and modernity*, [w:] *Lwów nowoczesny*, s. 61–319 (jak w przyp. 2).

<sup>6</sup> *Konteksty/Contexts*, [w:] *Lwów nowoczesny*, s. 321–357 (jak w przyp. 2).

<sup>7</sup> A. SZCZERSKI, *Lwów i mapa*, s. 21 (jak w przyp. 3).

<sup>8</sup> J. PURCHLA, *Lwów – przestrzeń*, s. 12 (jak w przyp. 2).

<sup>9</sup> B. CHERKES, *Metropolitalne marzenia*, s. 49 (jak w przyp. 4).

<sup>10</sup> Por. J. BOHDANOVA, B. CHERKES, S. LINDA, *Źródła modernizmów – edukacja architektoniczna na Politechnice Lwowskiej*, [w:] *Lwów: miasto, architektura, modernizm*, red. B. Cherkes, A. Szczerski, Wrocław 2016, s. 371–403.

on odpowiedzialny nie tylko za wzniesienie głównego gmachu szkoły według własnego projektu (1874–1877), ale też za ukształtowanie działającego od 1877 r. Wydziału Budownictwa, przemianowanego w 1884 r. na Wydział Architektury. Uczelnia spełniała w tym czasie z jednej strony rolę dydaktyczną, a z drugiej konsolidującą środowisko wykładowców i absolwentów. W 1876 r. powołano do życia Towarzystwo Ukończonych Techników, w 1878 r. przemianowane na Polskie Towarzystwo Politechniczne we Lwowie, do którego głównych osiągnięć należy zaliczyć wydawane czasopismo „Dźwignia”. Od 1883 r. ukazywało się ono pod nazwą „Czasopismo Techniczne”, będąc również w okresie międzywojennym jednym z najważniejszych miejsc wymiany podglądów i nowinek z zakresu budownictwa, architektury i urbanistyki. W nowych realiach odrodzonej Polski uczelnie podporządkowano Ministerstwu Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, które w 1921 r. zmieniło jej oficjalnie nazwę na Politechnikę Lwowską. Czasy II Rzeczypospolitej przyniosły dla Wydziału Architektury nowe wyzwania, ale też szanse na dynamiczny rozwój. Do 1939 r. zwiększono liczbę studentów na roku ze 103 do 276, a dyplom inżyniera przyznano 2277 absolwentom, w tym 63 kobietom. Wśród zdjęć pokazujących życie uczelni, projektów seminaryjnych, szkicowników czy plakatów z wystawy prac Związku Studentów Architektury, elementem nadającym dynamikę tej części ekspozycji jest efektowna makieta żelbetowej kładki zbudowanej przez Franciszka Zagórskiego według projektu wybitnego konstruktora mostów Maksymiliana Thulliego, która w 1892 r. stanowiła ozdobę Wystawy Budowniczej zorganizowanej na terenach wokół ogrodu Politechniki. Ze względu na niezwykłą lekkość przez współczesnych określana „zastygłą w powietrzu wstęgą”, była *de facto* pierwszą na terenach polskich tego typu konstrukcją<sup>11</sup>, co samo w sobie świadczy o nowatorskim potencjale miejscowego środowiska. Używając słów Geорга Simmla, można zaryzykować stwierdzenie, że linia tego mostu nadawała bezwzględnie pewny kierunek ekspozycji<sup>12</sup>. Można ją metaforycznie odczytać jako z jednej strony próbę zniwelowania pozornie niewielkiego dystansu dzielącego współczesnego widza od rzeczywistości przedstawionej w ramach wystawy, z drugiej natomiast jako perswazyjny zabieg narzucający pewną interpretację podległą, na którym wyrósł lwowski modernizm.

Osobą bezpośrednio związaną z Politechniką był także Ignacy Drexler, który w latach 1913–1925 wykładał na pierwszej polskiej Katedrze Urbanistyki<sup>13</sup>. Poza fundamentalnym opracowaniem *Wielki Lwów. Le Grand Léopol* z 1920 r., powstałym pod wpływem najmodniejszych wówczas teorii Ebenezerza Howarda i Camilla Sittego oraz

doświadczeń zdobytych przez Drexlera podczas konkursu na „Wielki Kraków” (1909–1910), zostały na wystawie przypomniane pochodzące z lat 1923–1924 projekty rozbudowy miasta tworzone przez niego oraz Tadeusza Tołwińskiego. Ten pochodzący z Odessy profesor Politechniki Warszawskiej po studiach architektonicznych w Karlsruhe odbył szereg podróży kształceniowych, m.in. do Anglii, gdzie uległ fascynacji koncepcją miast ogrodów, co bardzo zbliżyło go do sposobu myślenia lwowskiego adwersarza i pozwoliło wytworzyć kierunek rozwoju języka urbanistycznego, widoczny też chociażby w planach stworzonych przez niego po 1945 r., kiedy zaangażował się w działania Biura Odbudowy Stolicy.

Dla kuratorów wystawy ważnym przejawem nowoczesności Lwowa, miasta otwartego na świat, były organizowane w latach 1921–1939 Międzynarodowe Targi Wschodnie, spośród których za najbardziej udaną uważa się ich siódmą edycję z 1927 r. Przedsięwzięcie było organizowane pod egidą Ministerstwa Przemysłu i Handlu oraz Ministerstwa Spraw Zagranicznych i przez oba organy było postrzegane jako skuteczne narzędzie polityczne. Celem miało być przede wszystkim stworzenie w odrodzonym kraju platformy dla rozwoju i poszerzenia przez przedsiębiorców kontaktów handlowych, zarówno rodzimych, jak i zagranicznych, przede wszystkim z krajami leżącymi na południe i wschód od Polski. Pod koniec lat 30. stopniowo rozwijająca się impreza liczyła już ponad tysiąc wystawców i 200 tysięcy zwiedzających. Prezentowany zakres branż był szeroki, począwszy od włókiennictwa, przez transport, na przemyśle naftowym skończywszy. Targi organizowano w Parku Stryjskim, na terenach pamiętających Powszechną Wystawę Krajową z 1894 r. Przeznaczono na nie 22 tysiące metrów kwadratowych powierzchni, na których stopniowo rozwijana była architektura pawilonów, a czuwalu nad nią czołowi lwowscy architekci, tacy jak m.in. Eugeniusz Czerwiński i Alfred Zachariewicz. Z czasem też zapraszani byli do współpracy twórcy związani z młodym środowiskiem modernistów, tacy jak Barbara i Stanisław Brukalscy, którzy w 1927 r. zaprojektowali Pawilon Monopoli Państwowego<sup>14</sup>.

Tradycja Targów Wschodnich wydaje się doskonale pasować do koncepcji nowoczesności przedstawionej na wystawie. W kontekście lwowskiego modernizmu, szczególnie w początkowej fazie, według kuratorów należy wskazać trzy podstawowe czynniki, które wpłynęły na jego rozwój: handel, kapitał i postęp technologiczny. Egzemplifikacją splotu tych trzech sił napędowych był pierwszy w mieście wielopiętrowy dom towarowy „Magnus”, wybudowany w latach 1912–1913 według projektu Romana Felińskiego<sup>15</sup>. W okresie międzywojennym do rangi nowego symbolu luksusu urosła też cukiernia Ludwika Zalewskiego przy ul. Akademickiej (ob. Prospekt Tarasa Szewczenki), której

<sup>11</sup> J. LEWICKI, *Między tradycją a nowoczesnością. Architektura Lwowa lat 1893–1918*, Warszawa 2005, s. 105–106.

<sup>12</sup> G. SIMMEL, *Most i drzwi. Wybór esejów*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 250–251.

<sup>13</sup> J. BOHDANOVA, B. CHERKES, S. LINDA, *Źródła modernizmów*, s. 388 (jak w przyp. 10).

<sup>14</sup> J. BOHDANOVA, *Budynki publiczne i Targi Wschodnie*, [w:] *Lwów: miasto, architektura*, s. 208–215 (jak w przyp. 10).

<sup>15</sup> J. LEWICKI, *Roman Feliński – architekt i urbanista. Pionier nowoczesnej architektury*, Warszawa 2007, s. 62–66.

witrynę zdołała wykonana w 1928 r. kuta w metalu konstrukcja z charakterystycznym stylizowanym ornamentem roślinnym, przedstawiającym łodygi i strąki ziaren kakaowca<sup>16</sup>. Wysmakowany wizerunek firma Zalewskiego zawdzięczała w latach 30. XX w. współpracy z Janiną Petry-Przybylską. Artystka, posługując się estetyką *art déco*, kompleksowo opracowywała wystrój lokalu, czego przykładem może być utrwalona na zdjęciach z rodzinnej kolekcji wystawa bożonarodzeniowa. Dbała też o wzornictwo opakowań sprzedawanych produktów, projektując chociażby papier, w który była zawijana czekolada.

Główna część ekspozycji, skupiona wokół zagadnień związanych z architekturą, została rozlokowana w jednej obszernej sali. Na jej środku poustawiane zostały makieety kilku wybranych modernistycznych budynków, które pod koniec okresu międzywojennego w istotny sposób współtworzyły zmodernizowany fragment pejzażu miejskiego. Nie zabrakło wśród nich ufundowanego przez magnata finansowego Jonasza Sprechera biurowca według projektów Ferdynanda Kasslera, który w latach 1928–1929 stanął przy ulicy Akademickiej. Ten, zważywszy na skalę otaczającej architektury i bezkompromisową modernistyczną formę, „drapacz chmur”, jak nazywali go lwowianie, był najbardziej radykalną ingerencją w zabytkową tkankę miejską w okresie międzywojennym. Na reprezentanta najpopularniejszego typu zabudowy dużego miasta w tamtym okresie – czynszówki – została wybrana kamienica Fallów zaprojektowana przez Jakuba Mankera i Salomona Keila, co wydaje się o tyle zaskakujące, że budowała ta nie doczekała się żadnego omówienia w publikacjach towarzyszących wystawie. Z kolei przykładem architektury wpisującej się w politykę społeczną państwa był zaprojektowany przez Jana Bagieńskiego budynek ZUS-u (1937–1939). Do pozostałych wyróżnionych przez twórców wystawy obiektów należały m.in. dwie realizacje Tadeusza Wróbla i Leopolda Karasińskiego: Szkoła Sióstr Urszulanek (1932–1934) oraz budynek Miejskich Zakładów Elektrycznych (1935–1936). Co można poczytywać jedynie za siłę lokalnego środowiska, to pozostawało ono niemal samowystarczalne w obliczu wyzwań stawianych mu przez rozwijające się miasto. Realizacje zaprojektowane przez architektów obcych pozostawały we Lwowie nieliczne. Jedynym budynkiem w tej części ekspozycji, który powstał dzięki zaproszeniu architekta z Warszawy, był Dom Związku Zawodowego Pracowników Kolejowych Miasta Lwowa (1930–1937) autorstwa Romualda Millera, jednego z najbardziej wziętych projektantów budynków użyteczności publicznej II Rzeczypospolitej, w tym w szczególności dworców i innej infrastruktury należących do Polskich Kolei Państwowych.

Przestrzeń ścian wokół zgromadzonych makiet została podzielona na odrębne sektory, w których głównie na przykładzie projektów, ale też zdjęć i plansz informacyjnych, zostały omówione poszczególne zagadnienia

związane z rozwojem architektury międzywojennej miasta. Podzielono ją na dwie główne części. Pierwsza z nich dotyczy szeroko pojętego „Lwowa sakralnego”, który przez kuratorów wystawy był rozpatrywany, używając podziału zastosowanego przez Julię Bohdanową i Svitlanę Lindę, zarówno pod kątem sakralizacji czasu („Pro memoria”), jak i sakralizacji przestrzeni („Sacrum”)<sup>17</sup>. „Pro memoria” dotyczy upamiętnienia poległych bohaterów, którzy zginęli w walkach o Lwów podczas wojny polsko-ukraińskiej w latach 1918–1919 i obrony miasta podczas wojny polsko-bolszewickiej w 1920 r. Oczywistym wyborem ekspozycyjnym jest tutaj Cmentarz Orłąt Lwowskich na Łyczakowie, budowany w latach 1922–1934 z inicjatywy stowarzyszenia Straży Mogił Polskich Bohaterów. Autorem projektu był Rudolf Indruch, weteran walk w obu konfliktach, który w momencie rozstrzygnięcia konkursu (1921) był jeszcze studentem architektury na Politechnice Lwowskiej. W umiejętny sposób wykorzystał on ukształtowanie terenu dla stworzenia monumentalnego *campo santo*. Jego dominantę stanowi kaplica w formie rotundy, poniżej której symetrycznie rozkładają się arkady kolumbowe i pola z kwaterami poległych Orłąt, a także groby upamiętnionych pomnikami lotników amerykańskich i piechurów francuskich, którymi udzielili im wsparcia. Dla ludności ukraińskiej zamieszkującej miasto miejscem o podobnym znaczeniu symbolicznym był Cmentarz Wojskowy Strzelców Siczowych, zrealizowany w latach 1928–1934, którego oprawa architektoniczna, będąca dziełem Jewhena Nahirnyja pozostaje jednak dużo skromniejsza. Stanowi on wydzielone pole Cmentarza Janowskiego, gdzie zostali pochowani internowani żołnierze ukraińscy, zmarli od ran w trakcie pobytu w więzieniach w latach 1919–1920. Poszczególne mogiły zdobią betonowe krzyże nawiązujące do dawnych drewnianych krzyży kozackich. Motyw ten powtarza się też w prostym ogrodzeniu otaczającym teren.

*Sacrum* przestrzeni tworzone było głównie przez wznoszenie budynków kultu, przede wszystkim kościołów. Jeżeli w części „Pro memoria” kuratorzy zdecydowali się na pewną równowagę zjawisk reprezentowanych przez różne grupy etniczne, to w przypadku architektury sakralnej okazało się to już niemożliwością. Było to zapewne spowodowane głównie specyfiką samego materiału. W międzywojennym Lwowie przeszło połowę mieszkańców stanowili Polacy, co wiązało się ze znaczącą dominacją katolicyzmu<sup>18</sup>. Sztandarową i co istotne ukończoną realizacją stanowi kościół pw. Matki Boskiej Ostrobramskiej (1931–1934) według projektu Tadeusza Obmińskiego. Ta nawiązująca do architektury wczesnochrześcijańskiej świątynia była jedną z najważniejszych kreacji narodowo-patriotycznych tamtego okresu i stanowiła wotum za włączenie Lwowa i Małopolski Wschodniej w obręb

<sup>16</sup> J. BIRIULOW, *Rzeźba lwowska w architekturze modernistycznej*, [w:] *Lwów: miasto, architektura*, s. 285 (jak w przyp. 10).

<sup>17</sup> Por. J. BOHDANOVA, S. LINDA, *Lwów sakralny*, [w:] *Lwów: miasto, architektura*, s. 218–225 (jak w przyp. 10).

<sup>18</sup> Ibidem, s. 225–226.

odradzającej się Rzeczypospolitej<sup>19</sup>. Nasilający się ruch budownictwa kościelnego został jednak brutalnie przerwany wybuchem II wojny światowej i – co oczywiste – nie mógł już liczyć na kontynuację w zmienionych warunkach politycznych po jej zakończeniu. Przez to wiele projektów nie doczekało się pełnej realizacji, czego przykładem może być radykalnie modernistyczny kościół Misionarzy projektu Tadeusza Teodorowicza-Todorowskiego (1938), który, niedokończony w okresie międzywojennym, został następnie w latach 70. XX w. nadbudowany i zaadaptowany na pałac sportu „Trudowi Rezerwy” – urządzono w nim m.in. basen<sup>20</sup>.

Poza kościołami katolickimi, pokazany został skromny wybór świątyni grekokatolickich, czego przykładem może być stworzony przez Wasyla Ryżewskiego projekt cerkwi na lwowskim Kleparowie (1925) oraz modernistyczna cerkiew Bazylianek według projektu Romana Hrycaja z 1937 r. Umieszczono też zaledwie kilka publikowanych w „Almanachu Żydowskim” projektów typowych, stworzonych przez Józefa Awina dla gminy żydowskiej, która w okresie międzywojennym wzniosła we Lwowie tylko jedną, wzorowaną na renesansowych synagogach Galicji, bożnicę towarzystwa dobroczynnego Cori Gilod (1925–1925), której autorem był Albert Kornblüth.

Druga część sali nie miała już tak jednorodnego programu, prezentując kilka niezwiązanych ze sobą zagadnień. Pierwszym z nich jest sport, który zajmował szczególnie miejsce w programach modernizacyjnych. Panowała opinia, że w sytuacji odbudowy państwa, którego suwerenność wciąż pozostaje zagrożona, konieczne jest budowanie silnego i zdrowego społeczeństwa, zdolnego go bronić i rozwijać<sup>21</sup>. Rozwijano modę na aktywny tryb życia. We Lwowie do 1939 r. była stopniowo tworzona odpowiednia infrastruktura. Funkcjonowały stadiony, korty tenisowe i cztery baseny, w tym kąpielisko Żelazna Woda (1933–1938), zaprojektowane przez Adama Kozakiewicza i Leopolda Karasińskiego. Działało też kilka klubów sportowych polskich (Czarni, Lechia, Pogoń), ukraińskich (Dnipro i Ukraina) oraz żydowskich (Hasmonea i Dror). Ich obiekty stały się też polem twórczej inwencji architektów, czego przykładem mogą być szkice trybun wykonane przez Wawrzyńca Dayczaka w latach 30. ubiegłego wieku. Ciekawym przykładem inspirowania się światem sportu przez artystów była też prezentowana na wystawie litografia *Stadion* (1930) Aleksandra Krzywobłódzkiego.

„Nowy Świat” stanowiły tereny na południowym zachodzie Lwowa, które od lat 60. XIX w. stopniowo były włączane w obręb miasta. Do ich szczególnego rozwoju przyczyniły się mieszczące tu dworce kolejowe Karola

Ludwika i Czerniowiecki, a także znajdująca się w tym rejonie Politechnika. W 1894 r. powstała linia tramwaju elektrycznego wraz z zajezdnią oraz elektrownia. Nowy Świat jeszcze przed I wojną światową stał się jedną z bardziej prestiżowych dzielnic, w której pojawiała się coraz wyższa i gęstsza zabudowa czynszowa. To w niej osiedlali się wykładowcy akademicki i architekci<sup>22</sup>. Dzielnica ta w okresie międzywojennym w dalszym ciągu stanowiła symbol dynamicznych przemian miasta. Nowe zespoły mieszkaniowe budowane przez Witolda Minkiewicza, Zbigniewa Rzepeckiego czy Ferdynanda Kasslera, którym towarzyszyły programy wsparcia socjalnego, stanowiły odpowiedź na zapotrzebowania wzrastającej liczby ludności.

Fragment ekspozycji dotyczący Nowego Świata należy zestawić z kolejnym, który dotyczy ulicy Akademickiej. Arteria ta (obecnie Prospekt Szewczenki) wraz z Wałami Hetmańskimi (Prospekt Swobody) stanowiły główną promenadę spacerową miasta, pełniąc funkcję lwowskiego corso. Polepszający się status części społeczeństwa Lwowa musiał stymulować infrastrukturę usługową. Rozwijał się handel. Funkcjonowało kino, które do wojny nosiło nazwy: „Urania”, „Cinephon”, „Pasaż” lub „Ton”. Mieszkańcy odwiedzali cukiernię Zalewskiego, a także Kawiarnię Szkocką, która w latach 30. XX w. była ulubionym miejscem spotkań i dyskusji profesorów i studentów współtworzących lwowską szkołę matematyki. Architekci nie pozostawali obojętni na ten zmieniający się rytm miasta, czego przykładami mogą być prace Tadeusza Teodorowicza-Todorowskiego. Na wystawie został zaprezentowany jego projekt teatru rewiowego Variete, który w 1931 r. był jego pracą dyplomową, napisaną pod kierunkiem prof. Władysława Derdackiego. Architekt był też wziętym projektantem utrzymanych w estetyce *art déco* reklam, m.in. perfum „Sex-Appeal” czy wyrobów firmy „Centra”, takich jak igły gramofonowe.

W dalszej części ekspozycji pokazane zostały dzieła i przedmioty, z którymi lwowska architektura mogła potencjalnie współtworzyć nowoczesne środowisko życia mieszkańców miasta. Rozwój budownictwa mieszkaniowego napędzał także koniunkturę w innych dziedzinach wytwórstwa i przemysłu. Wyposażenie mieszkań miały zapewniać lokalne zakłady meblarskie, których wyroby były regularnie obecne na wystawach w Miejskim Muzeum Przemysłowym. Prezentowany wieszak na ubrania, okrągły stół, szafka nocna czy krzesło z oparciami stanowią standardowy zestaw sprzętów, który mógł znajdować się w przeciętnym, średniozamożnym domu. Lwów się unowocześniał, standard życia – przynajmniej części jego mieszkańców – stopniowo ulegał poprawie. Miasto zachęcało do korzystania z rozwijającej się infrastruktury, czego przykładem są chociażby dopracowane artystycznie pocztówki z lat 30., propagujące instalację gazową. Znajdujące się na nich hasła „Oświetlajcie gazem!!!”, „Gotujcie

<sup>19</sup> J. BOHDANOVA, Ż. KOMAR, *Lwów nowoczesny*, s. 162 (jak w przyp. 5).

<sup>20</sup> J. BOHDANOVA, S. LINDA, *Lwów sakralny*, s. 238–239 (jak w przyp. 17).

<sup>21</sup> Por. A. SYSKA, *Pływajmy! Sport wodny w dwudziestoleciu międzywojennym na przykładzie wybranych realizacji architektonicznych*, [w:] *Szklane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po 1918 roku*, red. J. Kordjak, Warszawa 2018, s. 63.

<sup>22</sup> J. BOHDANOVA, Ż. KOMAR, *Lwów nowoczesny*, s. 250–252 (jak w przyp. 5).

na gazie!!”, „Prasujcie gazem!” były zapowiedzią komfortu czekającego na klientów, którzy włączą się w szeroki program modernizacji.

Autorzy wystawy poświęcili też pewną uwagę sztuce wizualnym. Pokazany został reprezentatywny wybór płócien olejnych, gwaszy i grafik stworzonych w kręgu Zrzeszenia Artystów Plastyków „Artes”, które od 1929 r. stanowiło najsilniejsze ugrupowanie artystyczne w mieście nad Pełtwią. Przypomniane też zostały związki z Lwowem Andrzeja Pronaszki, współpracującego jako scenograf z Teatrem Wielkim, a także Leona Chwistka, który w 1930 r. przejął katedrę logiki matematycznej na Uniwersytecie Jana Kazimierza. Artysta ten, przenosząc swoje teoretyczne rozważania nad strefizmem w malarstwie na praktykę artystyczną, czerpał motywy z życia codziennego miasta. Pewnym brakiem w doborze dzieł wydaje się jednak w tym miejscu całkowite pominięcie znaczenia ukraińskiego środowiska artystycznego, które, chociaż mniej prężne, to jednak funkcjonowało we Lwowie, czego przykładem jest związany w 1929 r. stowarzyszenie ANUM (Asocjacja Niezależnych Ukraińskich Mytciw)<sup>23</sup>. Ważnym wydaje się jednak szersze zaprezentowanie dokonań środowiska fotografików lwowskich, zarówno w dziedzinie klasycznej fotografii artystycznej, jak i użytkowej (pocztówki), oraz rodzącego się w tym czasie filmu. Szczególne miejsce przyznane zostało postaci Witolda Romera, twórcy nowej techniki izohelii pozwalającej uzyskać szczególnie ekspresyjne efekty wizualne, ale też pioniera w dziedzinie filmu dokumentalnego. Na jego nieliczne zachowane taśmach przetrwały bowiem nie tylko zabytki historycznego Lwowa, ale też powstające wówczas modernistyczne budynki oraz zwykłe życie ulicy.

Okres międzywojenny trwale zdefiniował pojęcie modernizmu utożsamianego z szeroko pojętą nowoczesnością. Wyznaczone wówczas standardy do tej pory stanowią punkt odniesienia. Na rynku lwowskich nieruchomości do dzisiaj funkcjonuje termin „polski lux”, który, jak zauważył Bohdan Cherkas, utożsamiany jest z najdroższymi i najbardziej prestiżowymi lokalizacjami<sup>24</sup>. Także niektórzy współcześni architekci pozostają z tą architekturą

w dialogu, czego przykładem są zrealizowane w 2017 r. wille przy ulicach Dragomanowa i Myszuży według projektów Juliana Czaplińskiego, absolwenta Politechniki Lwowskiej, które widz mógł podziwiać opuszczając ekspozycję w krakowskim Międzynarodowym Centrum Kultury. Wystawa ta, jak i cały towarzyszący jej projekt badawczy, stanowią ważne uzupełnienie wiedzy na temat czasu i przypadających nań zjawisk, które dalej pozostają obecne we Lwowie, istotnie współtworząc jego dziedzictwo. W intencji kuratorów, jak podkreślił Szczerski, było stworzenie wystawy o realnym mieście<sup>25</sup>. Powstaje pytanie, czy to się jednak udało? Czy tak przedstawiona nowoczesność była doświadczeniem wszystkich, a przynajmniej większości jej mieszkańców? Jak napisał pod koniec lat 90. ubiegłego wieku Czesław Miłosz „tamta Polska jest krainą mityczną, słabo opisaną i rzadko zwiedzaną przez nowe pokolenia”<sup>26</sup>. Twierdzenie to przynajmniej częściowo straciło już na aktualności. Zainteresowanie okresem międzywojennym wciąż wzrasta i to zarówno wśród badaczy akademickich, jak i szerszego gremium odbiorców. Wydaje się jednak, że dalej trudno nam uciec od pewnej idealizacji tamtego czasu. W tym przypadku sprawia to chociażby ustawienie widza w perspektywie zwykłego dnia, w którym nie wydarzyło się nic ważnego dla historii powszechnej, a przecież wydarzyło się wiele w życiu mieszkańców miasta, których „środowiskiem naturalnym” miał być pokazany na wystawie modernizm. Ośrodek taki jak Lwów jest jednak bardziej skomplikowanym organizmem. Jego tkankę architektoniczną współtworzą wielowiekowe nawastrwienia, gdzie te ostatnie jedynie ją uzupełniają o nowe elementy. Tak samo czwartek 24 czerwca 1937 r. przyniósł lwowiakom różne doświadczenia, a odwołując się do pamięci o nich często bywamy wybiórczy, jednocześnie mitologizując przeszłość. Jak zaznaczył Józef Wittlin wspominając swoje ukochane miasto: „Cierpki jest smak lwowszczyzny i przypomina smak tego niezwykłego owocu, co dojrzewa jakoby jedynie na przedmieściu Kleparów i zowie się: czerecha. Ni to wiśnia, ni to czereśnia. Czerecha. Nostalgia lubi fałszować także i smak, karząc nam dziś odczuwać samą tylko słodycz Lwowa. Znam jednak ludzi, dla których Lwów był czarą gorczy”<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> A. BOJAROV, *Majaki i Маяки: sztuka modernistyczna w międzywojennym Lwowie. Chronologia w zarysie*, [w:] *Lwów: miasto, architektura*, s. 346–348 (jak w przyp. 10).

<sup>24</sup> J. BOHDANOVA, B. CHERKES, W. ДРОХОВЬСКА-GRZESIAK, J. LEWICKI, S. LINDA, A. SZCZERSKI, *O tożsamościach modernizmów. Dyskusja w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*.

Kraków, 27 kwietnia 2016, [w:] *Lwów: miasto, architektura*, s. 445 (jak w przyp. 10).

<sup>25</sup> Ibidem, s. 459.

<sup>26</sup> Cz. MIŁOSZ, *Wyprawa w dwudziestolecie*, Kraków 1999, s. 5.

<sup>27</sup> J. WITTLIN, *Mój Lwów*, Wrocław 2017, s. 19.





## MICHAELA MAREK (1956–2018)

24 września 2018 r. zmarła prof. Michaela Marek, członkini Komitetu Redakcyjnego rocznika „Folia Historiae Artium”. Urodziła się w Pradze 22 sierpnia 1956 r., ale całe dorosłe życie mieszkała w Niemczech. Wraz z jej odejściem nasza dyscyplina utraciła uczoną i nauczycielkę o niecodziennej intelektualnej przenikliwości, która w znaczący sposób ukształtowała współczesne naukowe dyskusje wokół historii sztuki Europy Wschodniej i nadała tym badaniom międzynarodowy wymiar.

Michaela Marek łączyła olbrzymią wiedzę oraz analityczną, terminologiczną i językową precyzję ze stałym poznawczym sceptycyzmem skierowanym przeciw zbyt szybkim, pozornie wszystko rozstrzygającym odpowiedziom i wynikom naukowych poszukiwań. Dzięki imponującej niezależności potrafiła wykorzystywać różne rejestry analityczne historii sztuki i jednocześnie budować pomosty poszerzające interdyscyplinarny wymiar wiedzy.

Swój sposób naukowego myślenia, niezwykle precyzyjny pod względem metodologicznym i terminologicznym, Michaela Marek wypracowała zajmując się początkowo włoskim renesansem. Ukończyła studia z historii sztuki, romanistyki i psychologii (Kolonja, Londyn, Rzym), doktoryzowała się w 1981 r. w Kolonii na podstawie rozprawy *Ekphrasis und Herrscherallegorie. Antike Gemäldebeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos* (wydanej w 1984 r.). Kolejne tematy badawcze ponownie skierowały ją do Włoch. Przystankami stały się tam dla niej Bibliotheca Hertziana w Rzymie i florencki Kunsthistorisches Institut, gdzie powstały studia na temat dzieł Fra Angelica, Rafaela i Tycjana.

W kolejnych latach, najpierw jako współpracowniczka Instytutu Herdera w Marburgu (1986–1992), a następnie Collegium Carolinum w Monachium (1992–2000), Michaela Marek zwróciła się ku historii sztuki i architektury

w Europie Środkowo-Wschodniej. W dwóch fundamentalnych pracach: książce *Universität als „Monument” und Politikum. Die Repräsentationsbauten der Prager Universität 1900–1935 und der politische Konflikt zwischen „konservativer” und „moderner” Architektur* (2001) i rozprawie habilitacyjnej *Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung* (2000, wyd. 2004), zaprezentowała architekturę i sztuki plastyczne oraz powiązane z nimi dyskursy i procesy jako społeczne i historyczne czynniki kształtujące oraz formujące naród czeski (*nation building*). W tych publikacjach nie tylko wprowadziła do fachowej dyskusji zagadnienia nieobecne lub słabo obecne w historii sztuki, co więcej, w imponujący sposób pokazała, jaki potencjał historia sztuki i historia obrazu (*Bildwissenschaft*) mogą wnieść do rozumienia zjawisk historycznych.

W studiach tych, podobnie jak w wielu innych swoich pracach dotyczących architektury, urbanistyki i historii sztuki XIX i XX wieku, Michaela Marek rozumiała sposób artystycznej wypowiedzi jako wynik zachodzenia na siebie wielowarstwowych, czasem sprzecznych procesów, działań różnych aktorów i interakcji wielorakich sił artystycznych i społecznych. Wyobraźnia historyczna i przestrzenna Uczoney, w której analizie te są osadzone, a która została przez nią zbudowana, skondensowana i ukształtowana w oparciu o krytyczną weryfikację faktycznej wiedzy i badawczych paradygmatów, wydaje się podstawą i celem jej naukowych dociekań. Z rzeczowym rozsądkiem potrafiła Michaela Marek kwestionować funkcjonujące od lat narracje historii sztuki i przeciwstawiać im nowe perspektywy badawcze. Była też uwarunkowana na historyczne uwarunkowania postaw metodologicznych. Jej badania nad dziejami historiografii artystycznej XX wieku i opisywanie społecznych aspektów dyskursów



historycznoartystycznych służyły nie tylko do poznawania dziejów dyscypliny, ale też – poprzez krytyczną analizę – do wypracowywania nowych horyzontów poznawczych.

Michaela Marek była uczoną i była też nauczycielką – uniwersytet był jej powołaniem w najgłębszym tego słowa znaczeniu. W 2000 roku została profesorem historii sztuki z ukierunkowaniem na Europę Wschodnią i Środkowo-Wschodnią na Uniwersytecie w Lipsku. W 2013 r. została mianowana profesorem historii sztuki Europy Wschodniej w Instytucie Historii Sztuki i Historii Obrazu Uniwersytetu Humboldtów w Berlinie. Łączyła nauczanie z poszukiwaniem młodych talentów. Od roku 2014 regularnie

organizowała forum doktoranckie z zakresu historii sztuki Europy Wschodniej, które stało się platformą międzynarodowej wymiany informacji i komunikacji.

Dzięki swoim kompetencjom zawodowym, publikacjom i nauczaniu, udziałowi w radach naukowych, komisjach i współredagowaniu czasopisma „Bohemia”, Michaela Marek nadała historii sztuki Europy Wschodniej i Środkowo-Wschodniej znaczącą pozycję w całej dyscyplinie i poza nią.

Katja Bernhardt  
Institut für Kunst- und Bildgeschichte  
der Humboldt-Universität zu Berlin

# KRONIKA KOMISJI HISTORII SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI ZA ROK 2017

## WŁADZE KOMISJI

przewodniczący:  
prof. dr hab. Adam Małkiewicz

zastępca przewodniczącego:  
prof. dr hab. Jan K. Ostrowski

sekretarze:  
dr hab. Kazimierz Kuczman  
dr Joanna Ziętkiewicz-Kotz

## ODCZYTY W ROKU 2017

**12 I** mgr Adam Spodaryk, *Stan i perspektywy badań nad twórczością Michała Lancza z Kitzingen*

Michał Lancz z Kitzingen pracował w Krakowie od 1507 do śmierci w 1523 r. i nosił tytuł malarza królewskiego. O jego życiu wiemy stosunkowo dużo i, co nieczęste, znamy zarówno dzieła przez niego wykonane, jak i źródłowe informacje na jego temat. Michał Lancz znany jest badaczom od połowy XIX w. dzięki Ambrożemu Grabowskiemu, który opublikował wyciągi z krakowskich ksiąg miejskich. W 1891 r. Władysław Łuszczkiewicz jako pierwszy połączył dwa dzieła (obraz *Św. Hieronim*, 1507, Muzeum Diecezjalne w Poznaniu, oraz zrabowane w 1940 roku obrazy z nastawy *Nawrócenia św. Pawła* z kościoła Mariackiego w Krakowie, 1522) sygnowane monogramem ML z uchwytnym w źródłach Michaellem Lanczem. W pierwszej połowie XX w. powtarzano wcześniejsze ustalenia. Wyjątkiem jest artykuł Stanisława Tomkowicza z 1910 r., który wprowadził do obiegu naukowego sygnowane obrazy znajdujące się wówczas w klasztorze Karmelitanek na Wesołej w Krakowie (tryptyk z kaplicy Poczęcia NMP fundacji bp. Jana Konarskiego, obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie, nr inw. I-851). Opracowania działalności Lancza podjęła się dopiero w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. Maria Goetel-Kopffowa. Później nikt już nie podjął powtórnej analizy wiadomości na temat życia malarza oraz jego twórczości.

Dawne badania skupiały się przede wszystkim na analizie źródeł, datowaniu dzieł i określaniu graficznych pierwowzorów kompozycji obrazów oraz, w mniejszym stopniu, na kwestiach stylu. Nie rozwijano natomiast kwestii ikonografii, społecznej pozycji malarza oraz sztuki dworskiej i dla dworu tworzonej. W pierwszej kolejności należy poświęcić należyłą uwagę sygnaturom artysty, bowiem Michał Lancz, co należy podkreślić, był pierwszym malarzem czynnym w Krakowie, który konsekwentnie sygnował i datował swoje dzieła. Sposoby umieszczania przez Lancza sygnatur i dat na obrazach były nawiązaniem do bieżącego malarstwa – Cranacha i Dürera. Ponadto Lancz malował motywy odnoszące się do literatury (ptak z muchą w dziobie) i humanistycznych *topoi* (mucha na udzie św. Hieronima). Na szczególną uwagę zasługują także stojące na wysokim poziomie pejzażowe tła obrazów Lancza. Również analiza źródeł wymaga ponownego opracowania w szerszym niż do tej pory kontekście. Dotyczy to przede wszystkim działalności Lancza na Wawelu. Niezbędne jest ponowne przyjrzenie się zadaniom i kompetencjom artystów dworskich w krajach niemieckich. Dokładnego zbadania wymagają relacje Lancza z biskupem krakowskim Janem Konarskim, którego mecenas omówiła ponad pół wieku temu Maria Goetel-Kopff, nie dając jednak odpowiedzi na pytania o rolę Lancza w otoczeniu hierarchy. Dotychczas nie przeprowadzono kompleksowej analizy stylowej malarstwa Lancza, która mogłaby wyjaśnić genezę stylu mistrza. Nie poświęcono także należytej uwagi budowie retabulów ołtarzowych, kwestii stosowanych przez Lancza ornamentów czy różnym aspektom kostiumologicznym, od analizy wielobarwnych tekstyliów, po orientalne stroje.

**16 II** mgr Krzysztof J. Czyżewski, dr Marcin Szyma, dr hab. Marek Walczak, *Z nowych badań nad sztuką w kręgu klasztoru Dominikanów w Krakowie*

Prowadzone od dawna badania nad dziedzictwem artystycznym krakowskich dominikanów mają obecnie szansę wejść w nowy etap dzięki grantowi „Architektura i wyposażenie zespołu klasztornego Dominikanów w Krakowie – od pierwszej połowy XIII w. do czasów współczesnych”, przyznanemu przez Narodowe Centrum Nauki (jako projekt



badawczy nr 2014/15/B/HS2/03071), a realizowanemu w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Celem przedsięwzięcia jest stworzenie nowoczesnej monografii artystycznej kościoła i klasztoru Dominikanów, z uwzględnieniem pozostałych krakowskich budowli sakralnych należących (obecnie lub w przeszłości) do konwentu, tj. kościoła św. Idziego i kaplicy św. Jana Chrzyciela na Prądniku. Podjęte w ramach grantu działania obejmują m.in. opracowanie możliwie kompletnego katalogu zabytków w obu wymienionych kościołach, klasztorze i kaplicy, uwzględniającego także dzieła rozproszone i niezachowane, ale udokumentowane; docelowo katalog ma być dostępny online. Wykonywane są także, metodą skaningu laserowego, pomiary wybranych części wymienionych budowli, co jest podstawą do opracowania cyfrowych, trójwymiarowych rekonstrukcji kościoła i klasztoru oraz ich fragmentów w rozmaitych fazach ich funkcjonowania. Ostatnim elementem prac ma być napisanie właściwej monografii. W przedsięwzięciu biorą udział przedstawiciele różnych dyscyplin – historycy sztuki, architekci, konserwator zabytków, historyk, archeolog, informatycy, geodeci a także studenci historii sztuki i ochrony dóbr kultury UJ.

Badania inwentaryzacyjne przyniosły już szereg odkryć. Jest wśród nich zespół nowożytnych i dziewiętnastowiecznych mosiężnych przyrządów astronomicznych i geodezyjnych, ze sferą armilarną, złożoną, sygnowaną monogramem IR i datowaną (1599). W Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów natrafiono na duży zbiór projektów, w tym niepublikowanych rysunków związanych z odbudową i wyposażeniem kościoła po pożarze w 1850 r. W tym samym Archiwum znajdują się też plany dotyczące innych świątyń krakowskich i pozakrakowskich, jak niepublikowany dotąd, niesygnowany projekt nagrobka Marii z Trzebińskich Sołtykowej (zm. w 1818 r.) w kościele Karmelitów na Piasku. Godnym uwagi znaleziskiem jest zbiór rysunkowych projektów lawowanych akwarelą przeznaczonych do katedry przemyskiej, a przedstawiających św. Kazimierza w towarzystwie matki – Elżbiety Rakuszanek i wychowawcy – Jana Długosza, a także św. Stanisława z Piotrowinem i królem Bolesławem Śmiałym jako pokutnikiem. Wzmiankowane w „Pamiętnikach” Mariana Gorzkowskiego, zostały opatrzone sygnaturami Tomasa Antoniego Lisiewicza, datą 1885 i adnotacjami „wg Jana Matejki”. Kolejnym niepublikowanym dotąd zabytkiem jest niezrealizowany projekt ołtarza głównego w dominikańskim kościele Bożego Ciała we Lwowie, autorstwa Jana Dolińskiego, z 15 stycznia 1907 r. Z tego samego kościoła, z kaplicy Potockich, pochodzi tabernakulum, znane z fotografii archiwalnych, a przechowywane w krakowskim klasztorze. Na odnotowanie zasługuje również nieznaną dotąd projekt „ołtarza boczny do kapliczki obok nawy bocznej” w kościele dominikańskim w Czortkowie, autorstwa Jana Sas Zubrzyckiego. Warto wreszcie wspomnieć o interesującym zbiorze matryc drukarskich, dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych, związanych głównie z drukarnią prowincji, która przed wojną znajdowała się we Lwowie. Szereg dalszych znalezisk, niekiedy bardzo spektakularnych, znajduje się obecnie w opracowaniu.

Z wielu zagadnień dotyczących kultury artystycznej krakowskich predykanów wybrano do zasygnalizowania kilka szczególnie dla niej istotnych, a przy tym słabo dotąd

rozpoznanych. Uwagę zwrócono w pierwszym rzędzie na skarbiec, jako jeden z najistotniejszych wyznaczników pozycji danego kościoła i osadzonej przy nim społeczności. Drugim wyróżnionym problemem było formowanie braci za pomocą obrazów, ze szczególnym uwzględnieniem tematów związanych z etosem zakonu i jego dziejami. Trzecim naszkicowanym zagadnieniem były artystyczne aspekty kultów propagowanych w kościele i klasztorze, określających z jednej strony tożsamość zakonu, a z drugiej – charakterystycznych dla tego konkretnego konwentu, jego kościoła i funkcjonujących przy nim wspólnot wiernych.

### 9 III dr Waldemar Komorowski, *Jak Kraków odzyskiwał średniowieczną skórę, czyli o odnowie elewacji ceglanych w wiekach XIX i XX*

Referat był poświęcony teorii i praktyce postępowania z tynkami, pobiałami i malaturami na elewacjach budowli średniowiecznych w wiekach XIX i XX. W ciągu ostatnich dwustu lat, starając się przywrócić (w dobrej wierze, a przy kiepskiej wiedzy) „starożytny” charakter budowli, usuwano z nich wszelkie powłoki, zarówno średniowieczne, jak nowożytne. W wyniku tych zabiegów miasta średniowieczne dopiero teraz stawały się czerwone od ukazywanej przez zbicie tynków cegły. Tworzył się zupełnie fałszywy, pokutujący do dzisiaj stereotyp.

Znaczną część budowli średniowiecznych pokrywano tynkami już w chwili wzniesienia, a niemal wszystkie otrzymały wyprawy tynkowe w czasach nowożytnych. W wieku XIX, zwłaszcza w czasach panowania romantycznych koncepcji odczytywania i konserwacji architektury średniowiecznej (Eugène Viollet-le-Duc), powszechnie usuwano tynki z elewacji kościołów, zamków, kamienic, przyjmując bezrefleksyjnie, że romanizm i gotyk preferowały tzw. szczerłość materiału, czyli ukazywanie czystego muru (choć to koncepcja zgoła oświeceniowa). Odsłonięta cegła stawała się dogmatem, niestety bardzo szkodliwym; zlikwidowano ogromne ilości autentycznych średniowiecznych (lub równie wartościowych nowożytnych) tynków i dekoracji, nie widząc ich, nie badając i nawet nie domyślając się, że istnieją. Proceder ten jednak się nie zakończył i wciąż trwa jako konserwatorska oczywistość, mimo że już ponad 100 lat temu Alois Riegl i Max Dvořák wskazali, że jest to metoda z gruntu niewłaściwa, przynosząca wiele szkód, przy wątpliwych efektach estetycznych. A konserwatorzy wciąż nie mogą pozbyć się imperatywu ukazywania „prawdziwego średniowiecznego lica”, stereotypu umocowanego i pozornie uzasadnionego otaczającymi nas czerwonymi fasadami – ofiarami konserwacji sprzed lat.

Autor przedstawia kilkanaście charakterystycznych realizacji (m.in. wieża ratuszowa, Collegium Maius, kościoły św. Franciszka, św. Andrzeja, św. Marka, Świętego Krzyża, Sukiennice, Szara Kamienica, wieża Wikaryjska katedry, szpital wojskowy na Wawelu) wskazując na intencje i błędy ich twórców.

### 20 IV dr hab. Marek Walczak, *Kilka uwag o stylu i ikonografii nagrobka króla Władysława Jagiełły*

Nagrobek króla Władysława Jagiełły został odkuty przed 1431 r. przez warsztat o nieustalonej dotąd proveniencji,

odznaczający się niebywale wysokimi kwalifikacjami. Jedno z najwybitniejszych dzieł rzeźby XV w. było łączone ze sztuką burgundzką, południowoniemiecką, węgierską (zachowany szczerkowo nagrobek króla Ludwika Wielkiego w Székesfehérvár), a przede wszystkim tokańską, jednak żadna z tych tez nie jest w pełni przekonująca. Niedawno Mateusz Grzęda wskazał na środowisko artystyczne Mediolanu (np. figura św. Babilasa dłuta Mattea Ravertiego w tamtejszym Muzeum Katedralnym). W istocie sztuka północnej Italii wydaje się szczególnie istotnym punktem odniesienia dla krakowskiego pomnika. Ramowe podziały tumbi można wywieść od takich dzieł, jak nagrobek św. Łukasza Ewangelisty w kościele S. Giustina w Padwie (szkoła pizańsko-wenecka, 1313), nagrobek Martina Aliprandiego w S. Marco w Mediolanie (ok. 1350) czy dekoracja rzeźbiarska kościoła S. Petronio w Bolonii Alberta da Campione (przed 1402). Na północnowłoskie koneksje dzieła wskazuje nie tylko typ fizjonomiczny króla, jak wykazał Grzęda (przede wszystkim liczne wizerunki Galeazza Viscontiego), ale też ekspresja w ukazywaniu stanów psychicznych płaczków na bokach tumbi. Załamywanie rąk, podtrzymywanie policzków dłońmi, a nawet usta otwarte w niemym krzyku mają liczne analogie w dziełach antycznych (np. sarkofag z Achillem opłakującym Patroklesa, ok. 160 r. w Ostii, Museo Archeologico Ostiense), które zostały zapośredniczone przez malarzy i rzeźbiarzy włoskich w pocz. XIV w. poczynając od Giotta (malowidła w kaplicy Scrovegnich w Padwie, 1304) czy Lorenza Maitanigo (reliefy na fasadzie katedry w Orvieto, ok. 1310/30). Postacie z nagrobka zdają się nawiązywać w gestach i wyrazach twarzy bezpośrednio do takich dzieł, jak malowidła ścienne z konwentu S. Maria Novella w Perugii (Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. 986) z kręgu Lorenza Salimbeniego (ok. 1416–1428). Większość typów fizjonomicznych postaci na tumbie ma analogie w rysunkach z kręgu Pisanello albo Bona da Ferrara (np. tzw. album różowy, Paryż, Luwr, Departement des Arts graphiques, inv. 2621). To samo dotyczy niezwykłych, wyszukanych nakryć głowy, np. obłego toczka z długim futrem na wierzchu (rysunek Bona da Ferrara, ok. 1435–1438 [?], Paryż, Luwr, Departement des Arts graphiques, inv. 2597). Szczególny charakter ma wizerunek starego biskupa, który niekiedy identyfikowany był z arcybiskupem gnieźnieńskim Wojciechem Jastrzębcem. Przedstawienie to nie ma jednak charakteru portretowego, ale wpisuje się w popularny w sztuce rzymskiej typ fizjonomiczny starca o pooranej zmarszczkami twarzy, którego źródłem były portrety cesarza Wespazjana.

Dla części motywów ikonograficznych zastosowanych w nagrobku na Wawelu można znaleźć odpowiedniki w sztuce po obu stronach Alp. Umieszczone na cokole przedstawienia psów i sokołów podobne są nie tylko do studiów animalistycznych w szkicownikach Giovannina de' Grassi, czy Pisanello, ale również do sławnej talii kart do gry w Stuttgarcie, (Württembergische Landesmuseum) z południowo-zachodnich obszarów Rzeszy (ok. 1430). Odniesienia do sztuki łowieckiej pojawiają się jednak szczególnie często w północnowłoskich rękopisach z kręgu dworu w Mediolanie, np. Il libro d'Ore Viscontich autorstwa Giovannina de' Grassi i Bellabella da Pavia, 1388–1428 (Florence, Biblioteca Nazionale). Kołnierz wywinięty na zewnątrz w jopuli Jagiełły jest typowy dla stroju *houppelande* i można wskazać dla niego wzory

zarówno w sztuce francuskiej (np. Jean Creton, *La Prinse et mort du roy Richart*, Paryż; ok. 1401–1405, Londyn, BL, Harley 1319), jak i włoskiej (Lorenzo i Jacopo Salimbeni, *Kazanie Jana Chrzciciela*, Urbino, oratorium S. Giovanni Battista, 1416).

W sztuce północnej Italii a w szczególności w sztuce dworskiej Lombardii ok. 1400 r., zmieszały się tradycje artystyczne południa i północy Europy. Można wskazać liczne przykłady dzieł artystów urodzonych lub wykształconych w krajach niemieckich lub w Europie Środkowej działających na południe od linii Alp, jak nagrobek Restaino Caldory w Cappella Caldora przy kościele Santo Spirito w Sulmonie, autorstwa Gualtiero d'Alemagna (Gualtiero di Monaco) z 1412 r. albo portal zakrystii w obejściu katedry w Mediolanie Hansa von Fernach (1393). Do najważniejszych należy też ołtarz *Ukrzyżowania* z kościoła S. Maria delle Grazie w Rimini wykonany ok. 1432 r. w alabastrze przez anonimowego rzeźbiarza z północy (Frankfurt nad Menem, Liebighaus). Rzeźby z nagrobka Jagiełły łączą wyraźne podobieństwa z grupą kamiennych figur z XIV/XV w. w okolicach Wenecji, takich jak św. Antoni Pustelnik w katedrze w Akwilei. Kluczem do rozwiązania problemu może być niezłe udokumentowana twórczość rzeźbiarska Idziego z Wiener Neustadt, czynnego w Padwie w latach 1422–1438. Jego *chef-d'oeuvre*, figura Archanioła Michała w kościele parafialnym w Montemenrlo (fundacja Benvenuta de' Bazioli dla kaplicy św. Michała w kościele szpitalnym SS. Leonino e Michele w Padwie, 1425), zdaje się być szczególnie ważnym punktem odniesienia dla krakowskiego arcydzieła. Pomimo zupełnie odmiennego charakteru rzeźb, bardzo podobny jest przede wszystkim sposób rzeźbienia twarzy i typ fizjonomiczny (długi i prosty nos, łuskowate powieki czy usta z lekko wydętą dolną wargą).

**11** V dr hab. Marek Zgórniak prof. UJ, *Od pisuaru do Wawelu. Z twórczości Sławomira Odrzywolskiego*

Na marginesie biogramu opracowanego dla *Allgemeines Künstlerlexikon* (t. 93, 2017) referent omówił cztery nieznanne lub zapomniane epizody z architektonicznej twórczości Sławomira Odrzywolskiego (1846–1933): (1) zwycięski udział w dwóch konkursach berlińskiego Architekten-Verein na początku kariery (1877), (2) wczesną realizację (1878–1882), znaną dotąd jako „willa w Vietz pod Berlinem”, zachowaną w dobrym stanie w Witnicy koło Gorzowa Wielkopolskiego przy ul. Myśliwskiej 2 (w rejestrze zabytków nr L-302/A), (3) restaurację kaplicy błogosławionej Jolenty w kościele Franciszkanów w Gnieźnie (1890–1891), oraz (4) prace badawcze związane z restauracją zamku (pałacu królewskiego) na Wawelu (od 1880).

Najwięcej uwagi referent poświęcił konkursowemu projektowi pisuaru. Odrzywolski przystąpił do konkursów stowarzyszenia architektów w Berlinie w jesieni 1877 r., po 11 latach pobytu w tym mieście i po powrocie ze studyjnej podróży do Włoch. Miał za sobą trzyletnie studia politechniczne, praktykę architektoniczną i równoczesne studia na Akademii Sztuk Pięknych, a w końcu pracę w państwowej służbie budowlanej, gdzie wykonywał projekty cudze (najczęściej radcy budowlanego Wilhelma Neumanna), ale miał też okazję projektować samodzielnie. W tym okresie

stylem szkoły berlińskiej był jeszcze neorenesans typu włoskiego, z reminiscencjami klasycyzmu. Taki też był projekt ceramicznego kominka, jedyny nagrodzony w konkursie przewidującym trzy różne tematy. Bardziej oryginalny był wykonany na konkurs w listopadzie tegoż roku projekt pisuaru z blachy i kutego żelaza, przeznaczonego dla placu publicznego w mieście. Referent przypomniał dzieje pisuaru jako tematu architektonicznego XIX w., między innymi na przykładach berlińskich, projektowanych od końca lat czterdziestych, ale realizowanych dopiero po 1860 r. Przemiany formy pisuarów, uwarunkowane technologią sanitarną, ale też obyczajowością, doprowadziły w Berlinie do wykształcenia się odmiennego, bardziej „osłoniętego” typu niż sławne pisuary paryskie. Projekt Odrzywolskiego, należący do typu berlińskiego, odznacza się nowatorstwem i świetnym rozwiązaniem rzutu. Budynek miał pomieścić cztery osoby, architekt zaproponował więc pięciokątny pawilonik: tetrakonchos z częścią wejściową przy piątym boku, z wglądem umiejętnie ograniczonym żelazną kurtyną. Nowością był układ odśrodkowy, zapewniający racjonalne wykorzystanie przestrzeni i komfort użytkowników, powtórzone wkrótce w pisuarach dla siedmiu osób, przyjętych w Berlinie do masowego zastosowania, zwanych „Café Achteck” (1879). Na atrakcyjność projektu Odrzywolskiego składa się racjonalny, elegancki rzut i fantazyjny historyzujący kształt pawilonu, jak również zręcznie rozplanowana dekoracja nawiązująca do średniowiecza i renesansowej groteski. Podobne elementy kowalskie z motywem smoków wykonał architekt około 1900 r. restaurując katedrę na Wawelu i jej otoczenie.

**8 VI** dr Katharina Georgi-Schaub, *Unknown Masters. Spotlights on the Art of Illumination in Late 15th-century Nuremberg*

The paper, which was based on Katharina Georgi's dissertation (*Illuminierte Gebetbücher aus dem Umkreis der Nürnberger Pleydenwurff. Wolgemut-Werkstatt*, Petersberg 2013), presented a group of illuminated prayerbooks designed, as textual and iconographic evidence proves, for members of the Nuremberg bourgeoisie. With a total of 54 miniatures as well as lavish border decoration the three manuscripts (kept in the Bavarian state library, in the University library of Augsburg resp. in a private collection) constitute an ensemble of exceptional quality among the very heterogeneous production of book illumination in Nuremberg in the late 15<sup>th</sup> century. A view of Nuremberg depicted in the background of the Entombment miniature in the codex in Augsburg and which obviously quotes the woodcut in Hartmann Schedel's World Chronicle of 1493 suggests a date of execution around this year. Moreover, it provides a clue to the artistic milieu to which the illuminator belonged, i.e. the circle of Michael Wolgemut, who in 1473 succeeded Hans Pleydenwurff as the head of the leading painter's workshop of the city with a widespread network of clients.

A close study of the illumination of the three prayerbooks reveals numerous quotations from works attributed to Wolgemut and his circle: not only panel paintings and woodcuts, but also, and even more interestingly, drawings that

must be considered as workshop material, accessible only to insiders. This stock of motifs was complemented by engravings by Schongauer, from which the illuminator extensively cited. However, instead of simply copying his models, he ingeniously rearranged and combined them with his own ideas thus creating highly original inventions.

While earlier research has demonstrated the immense productivity of Wolgemut and his workshop in virtually all fields – panel painting and stained-glass, woodcut production, sculpture – the prayerbooks shown here are the first testimonies to the fact that he also experimented, if only temporarily, with high-end manuscript illumination. The name of the anonymous illuminator and his artistic origins remain unknown. Is it more than a coincidence that his expressive style, recognizable by fantastic chromatic effects and an almost sculptural quality finds its closest parallels in the Beheim Codex in Cracow?

**12 X** dr Waldemar Komorowski, *Brog – ewangelicki epizod w XVI-wiecznym Krakowie*

Tekst opublikowany jako:

*Protestanckie miejsca w Krakowie w XVI wieku – zbory, domy, cmentarze*, [w:] *Reformacja w Krakowie (XVI–XVII wiek). Materiały z sesji naukowej [Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa] 6 maja 2018 roku*, red. Z. Noga, Kraków 2018 (= „Kraków w Dziejach Narodu”, nr 22), s. 139–164.

**9 XI** prof. Carolyn Guile, *Case Study: An Unknown Eighteenth-Century Polish Architectural Drawing in America*

After an overview of the current state of Eastern European art historical studies in the United States, Professor Carolyn Guile (Colgate University) introduced, analyzed, and contextualized a recently-discovered, late-eighteenth-century architectural drawing of the north elevation of the Palace on the Water at Łazienki Park in Warsaw (pen and ink with wash, 31,75 × 34,29 cm), housed in the Picker Gallery at Colgate University (Hamilton, New York). Prior to Guile's study, the drawing has never been studied and its provenance is unclear. While an inscription bears Jan Griesmayer's name, Guile proposes an attribution to Jan Christian Kamsetzer on the basis of comparative studies, extant scholarship, and pre-war as well as post-war inventories. Guile noted that evidence is as yet insufficient to claim that the drawing was removed illegally from Poland some time during or immediately after WWII; she continues research to arrive at a clearer understanding of its circumstances and provenance, highlighting the potential relevance to current discussions regarding the fate of cultural property during times of armed conflict.

**14 XII** dr Wojciech Walanus, *Fotografie Staatliche Bildstelle z Krakowa i okolic – dzieje, charakterystyka, recepcja*

Tekst opublikowany w:

*Kraków 1940. Kampania fotograficzna Staatliche Bildstelle*, red. W. Walanus, Kraków 2017 (= *Skarby Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, t. 3), s. 33–63.