

# FOLIA HISTORIÆ ARTIUM

—— 14 ——

Seria Nowa

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

---

KOMISJA HISTORII SZTUKI

KRAKÓW 2016

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 (UPJP II, 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: Grażyna Jurkowlaniec, Szymon Tracz,  
Adam S. Labuda, Marek Walczak, Anna Markowska,  
Marta Leśniakowska, Elżbieta Pilecka, Jarosław Jarzewicz

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

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

## SPIS TREŚCI

## CONTENTS

ADAM MAŁKIEWICZ

*Jerzy Gądomski (1934–2015)* ..... 5

### ARTYKUŁY

PIOTR PAJOR, JOANNA UTZIG

„Godny miana katedry”. O genezie formy architektonicznej kościoła katedralnego we Włocławku ..... 17  
*‘Worthy of the Name of Cathedral’. On the Genesis of the Architectural Form of the Cathedral Church in Włocławek* ..... 34

KATARZYNA PŁONKA-BALUS

*En grant affection: An Unusual Portrait of Jean Chenart in a French Fifteenth Century Prayer Book in the Princes Czartoryski Library in Cracow* ..... 35

PIOTR KRASNY

Księgi zapieczętowane, znaki Bożej obecności, środki na przypomnienie o Bożych dobrodziejstwach. O problemach Karola Boromeusza z określeniem miejsca obrazów w życiu Kościoła ..... 45  
*Sealed Books, Signs of God’s Presence, and Means of Reminding about Divine Blessings. On Charles Borromeo’s Problems with Determining the Place of Images in the Life of the Church* ..... 58

WOJCIECH WALANUS

Z dziejów fotograficznej dokumentacji polskiego dziedzictwa kulturowego: kampanie inwentaryzacyjne Adolfa Szyszko-Bohusza i Stefana Zaborowskiego ..... 59  
*From the History of the Photographic Documentation of the Polish Cultural Heritage: The Recording Campaigns of Adolf Szyszko-Bohusz and Stefan Zaborowski* ..... 89

MARTA SMOLIŃSKA

(Przeciw)pomnik nomadyczny w konstelacji metafor: „biała penetracja” przestrzeni (pamięci) ..... 91  
*A Nomadic (Anti)Monument in a Constellation of Metaphors: ‘White Penetration’ of (Memory) Space* ..... 107

### RECENZJE

MAREK WALCZAK

*O przykrych skutkach braku kompetencji w historii sztuki. Uwagi na temat książki Katarzyny Bogackiej „In-sygnia biskupie w Polsce. Pierścień, pektorał, infuła XI-XVIII w.”*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2008, ss. 406, il. 190 ..... 109

NATASZA STYRNA

*Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości (recenzja wystawy i katalogu)* ..... 117

ANNA OLSZEWSKA

*Joanna Walewska. „Portret artysty jako inżyniera. Twórczość Edwarda Ihnatowicza”*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2015, ss. 242 .. 125

### NEKROLOGI

JERZY T. PETRUS

*Zdzisław Żygulski jun. (1921–2015)* ..... 131

TERESA RODZIŃSKA-CHORĄŻY

*Klementyna Żurowska (1924–2015)* ..... 135

### KRONIKA KOMISJI HISTORII SZTUKI

*POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI ZA ROK 2015* ... 137





## JERZY GADOMSKI

### (1934–2015)

---

17 kwietnia 2015 r. rodzina, przyjaciele, współpracownicy i uczniowie prof. Jerzego Gadomskiego, znakomitego mediewisty, jednego z najwybitniejszych polskich historyków sztuki ostatniego półwiecza, sumiennego badacza i charyzmatycznego nauczyciela, a przy tym szlachetnego człowieka, licznie zgromadzili się na cmentarzu parafialnym w Sosnowcu-Zagórze, aby uczestniczyć w obrzędzie złożenia Jego prochów w rodzinnym grobie.

Jerzy Tomasz Gadomski urodził się 7 listopada 1934 r. w Sosnowcu jako drugi syn inżyniera architekta Andrzeja i Jadwigi z Kasińskich. Wczesne dzieciństwo spędził w Zagłębiu (Zagórze, w roku 1975 włączone do Sosnowca) i w górnośląskiej osadzie pracowniczej Piaśniki (po wojnie dzielnica Świętochłowic). Po wcieleniu tych terenów do Rzeszy Jego rodzina nielegalnie przeniosła się do Generalnego Gubernatorstwa, pomieszkiwała tam w dworach należących do krewnych lub przyjaciół. Po wojnie osiadła w Bytomiu, gdzie Jerzy w roku 1951 złożył egzamin dojrzałości. Po maturze rozpoczął studia w Krakowie i z tym miastem związał się do końca życia.

Wbrew tradycji rodzinnej, zgodnie z którą niemal wszyscy mężczyźni poprzedniej generacji, liczni Jego stryjdzi i wujowie, zdobywali wykształcenie techniczne, Jerzy wstąpił w roku 1951 – jako niespełna siedemnastolatek – na Akademię Sztuk Pięknych, gdzie po roku podjął specjalizację w ramach Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, pierwszej w Polsce jednostki dydaktycznej tej specjalności, utworzonej dwa lata wcześniej przez prof. Józefa E. Dutkiewicza, malarza, konserwatora i historyka sztuki. Zawartym wówczas przyjaźniom pozostał wierny do końca życia. Studia na ASP ukończył w roku 1957 złożeniem pracy dyplomowej dotyczącej gotyckich malowideł ściennych w drewnianym kościele w Haczowie, wcześniej odkrytych przez Niego i Jego stryjcznego brata Stanisława i przez nich opublikowanych (zob. *Bibliografia*, poz. 1). Ta pierwsza drukowana praca naukowa współautorstwa Jerzego Gadomskiego, wraz z uzupełniającym ją krótkim, lecz bardzo istotnym komunikatem Jego pióra (poz. 2), nie tylko zwiększała zasób znanych nauce malowideł późnośredniowiecznych o dzieło, którego datę powstania Jerzy ustalił na rok 1494, lecz także znacznie „postarzyła” sam kościół, dotąd datowany na rok 1626.

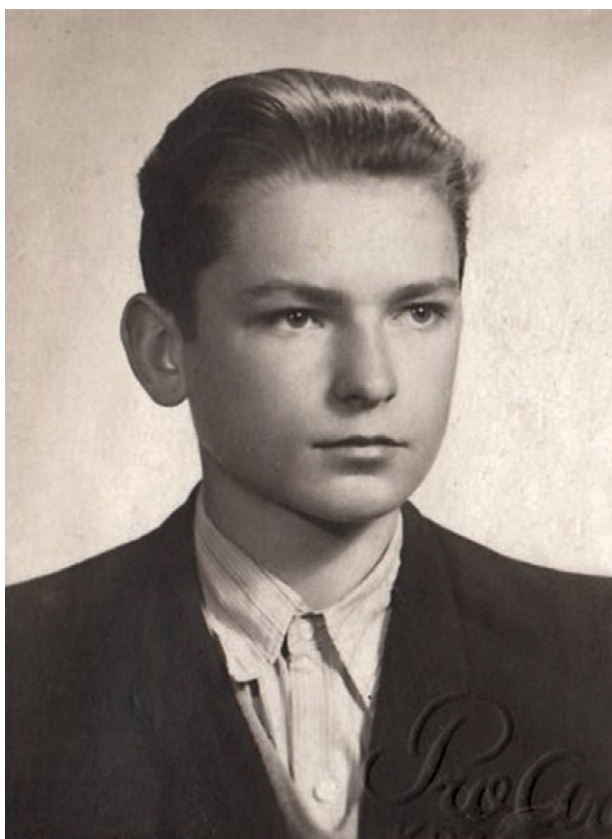
Studia konserwatorskie dały Jerzemu Gadomskiemu nie tylko zawód, który uprawiał przez dwie dekady,

uczestnicząc w restauracji ponad 20 zespołów malowideł ściennych w Polsce i Norwegii, ale także wyjątkową wiedzę i kwalifikacje, przydatne do działania na polu historii sztuki. Dzięki tym studiom poznał w praktyce możliwości i ograniczenia techniki malarzy dawnych epok, pełniej zrozumiał estetyczne i ideowe cele ich działalności, a także wyćwiczył w sobie specyficzną wrażliwość widzenia i benedyktyńską cierpliwość w dążeniu do najlepszych wyników. Pozwalało Mu to percypować dzieło sztuki równocześnie z pozycji artysty, widza i historyka sztuki. Liczne prywatne wycieczki i objazdy naukowe, udział w obowiązkowych terenowych praktykach studenckich, często przez siebie kierowanych, wreszcie realizacja prac konserwatorskich w wielu miejscowościach dały Mu rozległą znajomość polskiej sztuki.

Stały bezpośredni kontakt z dziełami sztuki, ogólna wiedza humanistyczna, zainteresowanie historią, a zapewne też wysoka ocena Jego pracy dyplomowej przez dr. Lecha Kalinowskiego, wówczas wykładającego na ASP historię sztuki studentom konserwacji zabytków, skłoniły Jerzego Gadomskiego do podjęcia na Uniwersytecie Jagiellońskim studiów historii sztuki. W roku 1957 został przyjęty na II rok tych studiów, które ukończył w roku 1962, uzyskując u prof. Kalinowskiego magisterium na podstawie pracy o gotyckich malowidłach ściennych w Czchowie; studium to przyniosło interesujące wyniki, zwłaszcza w odniesieniu do okoliczności powstania i losów dzieła, w znacznym stopniu oparte na subtelnej odczytaniu ikonografii (poz. 3, 5 i 10). Rok wcześniej ożenił się z koleżanką z roku, Joanną Lauterbach; ich jedyna córka Anna po długoletniej bezskutecznej walce z chorobą zmarła w roku 1982 w wieku 17 lat.

Nadal uprawiając zawód restauratora zabytków, jako historyk sztuki pozostawał pod naukową opieką promotora magisterium i za jego sugestią opracował romańskie znaki kamieniarskie w Polsce (1966; poz. 6), u niego też doktoryzował się w roku 1970 na podstawie dysertacji *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce 1250–1400*. Ta praca nie została opublikowana w całości; Autor poprzestał na ogłoszeniu streszczeń kilku referatów dotyczących tego tematu oraz paru artykułów, m.in. o wczesnogotyckiej rzeźbie Matki Boskiej z Dzieciątkiem w Wiślicy (poz. 7 i 9), o heraldycznym programie ideowym zworników sklepień kościołów fundacji Kazimierza Wielkiego, ujawniającym





1. Kraków, 1951

polityczne koncepcje króla (poz. 13) czy o podobnej dekoracji zworników gotyckich sklepień w kamienicy (tzw. Hetmańskiej) przy Rynku Głównym 17 w Krakowie (poz. 17).

Uzyskanie stopnia doktora zmieniło sytuację życiową Jerzego Gadomskiego. Co prawda już od pięciu lat prowadził ćwiczenia dla studentów wydziału konserwacji ASP (1965–1971), lecz były to tylko zajęcia zlecone. Dopiero w roku 1970 jako doktor został zatrudniony na Uniwersytecie Jagiellońskim na stanowisku starszego asystenta w Zakładzie Historii Sztuki Średniowiecznej, kierowanym przez prof. Kalinowskiego, stając się – po raz pierwszy w życiu – stałym pracownikiem etatowym. Z tą uczelnią związany był do przejścia na emeryturę w roku 2005, awansując na kolejne stanowiska aż do profesury zwyczajnej. Posada uniwersytecka umożliwiała uzyskiwanie za pośrednictwem Lecha Kalinowskiego stypendiów fundacji mieszkającej w Rzymie prof. Karoliny Lanckorońskiej, przed wojną wybitnej badaczki sztuki Michała Anioła, na – zwykle dwumiesięczny – pobyt za żelazną kurtyną. Wyjazdy te zapewniły Jerzemu dostęp do nieosiągalnej w kraju literatury naukowej i dawały sposobność odbycia cennych objazdów zabytkoznawczych, które w istotny sposób pogłębiły Jego znajomość sztuki europejskiej. Drugą hojną protektorką stała się dla Niego współpracująca z prof. Lanckorońską austriacka polonofilka Lonny Glaser, uczestnicząca w działaniach społecznych Kościoła katolickiego, która udzielała wielu Polakom stypendiów



2. Gostków, podczas konserwacji pałacu, 1961

na pobyt w Wiedniu, najpierw w imieniu wiedeńskiej „Pax Christi”, a później założonej przez siebie fundacji „Janineum”. To dzięki organizowanym przez nią samochodowym objazdom Jerzy Gadomski zwiedził liczne austriackie opactwa, zamki i pałace, a jak sam z pewną przesadą napisał we wspomnieniach, Wiedeń poznał lepiej niż Kraków.

W latach siedemdziesiątych obok publikacji wybranych zagadnień z dysertacji doktorskiej na krótko powrócił do tematyki wczesnych studiów nad malarstwem ściennym, pisząc monografię późnoromańskiej dekoracji w klasztorze w Wąchocku (1972; poz. 14) i komunikaty o zagadnieniach konserwatorskich (1973; poz. 15 i 16); pożegnaniem z tą problematyką stała się ważna recenzja książki pod redakcją Alicji Karłowskiej-Kamzowej o gotyckich malowidłach ściennych w Polsce (1986; poz. 29).

Coraz bardziej jednak pochłaniały Go studia nad małopolskim gotyckim malarstwem tablicowym, które stało się odtąd główną domeną Jego naukowych poszukiwań. Pierwszym ich efektem była obszerna i ważna rozprawa, napisana już w roku 1973, lecz opublikowana po dwóch latach, określona w tytule jako wstęp do badań nad małopolskim malarstwem lat 1420–1470 (poz. 18), ukazująca zakres, koncepcję i metodę podjętych prac. Ich pierwszym monumentalnym wynikiem jest książka *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470* (1981; poz. 26), rok wcześniej uznana za dysertację habilitacyjną Autora (1980). W ciągu kilkunastu lat ukazały się dwa



3. Promocja doktorska, 1970

następne tomy: *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500* (1988; poz. 37) i *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540* (1995; poz. 51), które kolejno stały się podstawą przyznania tytułów (i stanowisk) profesora nadzwyczajnego (1989) i profesora zwyczajnego (1997). Z powodów formalno-prawnych pominięto numerację tomów, o których integralności świadczy tylko niemal zupełna zbieżność sformułowania tytułów i identyczność szaty edytorskiej. Ta wspaniała trylogia, *opus vitae* Jerzego Gadomskiego, uwzględniająca w zasadzie kompletny materiał artystyczny, będąca przy tym wzorem trafnej interpretacji nielicznych źródeł pisanych i subtelnej analizy formy dzieła sztuki, na dziesięciolecie pozostanie swoistą biblią dla pokoleń badaczy gotyckiego malarstwa w Polsce. W specyficzny sposób kontynuuje ona tradycję dziewiętnastowiecznej humanistyki, której fundamentalne dzieła najczęściej były owocem indywidualnego wysiłku pojedynczych uczonych. Zarazem każdy z tomów może być traktowany jako odrębna całość i stanowi przykład logicznej konstrukcji wykładu zbudowanego na triadzie fundator – artysta – dzieło (zachwianej tylko w trzecim tomie przez połączenie w pierwszym rozdziale dwóch pierwszych członów i znaczne rozszerzenie – ze względu na obfitość materiału – członu ostatniego, stanowiącego rozdział drugi), a także wyjątkowej klarowności i zwięzłości języka, pozwalających tak wiele treści pomieścić w relatywnie krótkim tekście w sposób w pełni zrozumiały dla czytelnika. Naukowa sumienność Autora kazała mu po

latach ogłaszać obszerne *addenda* materiałowe do tomów I (1995; poz. 53) oraz II i III (2009; poz. 94).

Równocześnie prof. Gadomski ogłaszał drukiem prace o wybranych zagadnieniach ogólnych, jak krótki niemiecki tekst o polskim malarstwie tablicowym w czasach Jagiellonów w katalogu wystawy jagiellońskiej w zamku Schallenburg pod Wiedniem (1986; poz. 32), syntetyczne opracowania problemów gotyckiego malarstwa w Małopolsce (poz. 22, 23 i 80) i na Górnym Śląsku (poz. 52 i 81) czy liczne monografie poszczególnych dzieł malarstwa (m.in. książka *Późnogotyckie retabulum ołtarza głównego w katedrze na Wawelu* – 2001; poz. 71). Podejmował też próby łączenia anonimowych obrazów z lat 1460–1475 w grupy dzieł o pokrewnych cechach stylowych, sugerujących wspólne autorstwo (poz. 31), a także tworzenia monograficznych sylwetek malarzy, tak anonimowych (np. Mistrza Rodziny Marii – poz. 44), jak i znanych z nazwiska i ze wzmianek biograficznych (książka *Jan Wielki, krakowski malarz z drugiej połowy wieku XV* – 2005; poz. 83).

Sporo prac poświęcił czczonym obrazom Madonny z Dzieciątkiem: Matce Boskiej Częstochowskiej (wspólnie z Anną Różycką-Bryzek – poz. 27, 35 i 42), a zwłaszcza Hodegetriom typu krakowskiego (małopolskiego), wcześniej niesłusznie określanego jako typ Matki Boskiej Piekarskiej – od nazwy obrazu wśród reprezentujących ten typ najbardziej popularnego, bo będącego celem pielgrzymek, ale nie najstarszego spośród jego znanych przykładów. Poczynając od krótkiego streszczenia referatu





4. Rzym, 1988

(1976, poz. 21), a zwłaszcza od artykułu *Imagines Beatae Mariae Virginis gratiosae. Małopolski typ Hodegetrii z XV wieku* (1986; poz. 28), w którym wymienił około 25 takich piętnastowiecznych wizerunków, Autor wielokrotnie powracał do tematu, pisząc bądź o włoskiej genezie wzoru małopolskich Hodegetrii (poz. 61), bądź też o pojedynczych przykładach (Madonny: w kościele Św. Krzyża w Krakowie – poz. 56 i 105, w kościele św. Marka w Krakowie – poz. 65, w skarbcu katedry wawelskiej – poz. 64, w Trzemeśni – poz. 96; w tym ostatnim artykule wspominał o około 60 znanych Mu wówczas wizerunkach z XV wieku). Dzięki Jego badaniom – a w znacznym stopniu także dzięki odkryciom konserwatorów z kręgu krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – liczba zidentyfikowanych tego typu przedstawień Madonny, powstałych od około roku 1400 do połowy wieku XVII, przekracza już 150. Ta liczba zdaje się świadczyć, iż kult krakowskiej Matki Boskiej był wówczas bardziej rozpowszechniony niż kult jej częstochowskiego wizerunku. Dla wyjaśnienia wciąż nierozwiązanych, a istotnych zagadnień, takich jak geneza typu ikonograficznego małopolskich Hodegetrii, okoliczności pojawienia się w Krakowie wizerunku będącego wzorem dla wielkiej serii powtórzeń, kultowych przyczyn i mechanizmów rozpowszechniania się typu, wreszcie warsztatowych problemów technicznych i technologicznych, z Jego inicjatywy podjęto zespołowe opracowanie kilkutomowego dzieła. W roku 2014 ukazał się

według wspólnej koncepcji i pod naukową redakcją prof. Gadomskiego, prof. Małgorzaty Szuster-Gawłowskiej z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP i Heleny Małkiewiczówny z Instytutu Historii Sztuki UJ tom wstępny: *Prolegomena do badań nad obrazami Hodegetrii typu krakowskiego* z dwoma wprowadzającymi artykułami Profesora (poz. 100 i 101). Już po Jego zgonie opublikowano pierwszy (z zamierzonych czterech) tom katalogu, dedykowany pamięci Zmarłego: *Hodegetrie Krakowskie*, t. 1: 1400–1450 z dwoma Jego tekstami (poz. 104 i 105). Jeśli mimo śmierci inicjatora badań, współredaktora i współautora wydawnictwa, a niedawno również Heleny Małkiewiczówny, autorki większości tekstów w pierwszym tomie katalogu rzecz uda się doprowadzić do końca, powstanie drugie z Nim związane monumentalne dzieło, którego znaczenie tym razem wykroczy poza problematykę samej historii sztuki.

Pracę naukową Jerzy Gadomski traktował bardzo poważnie, z wielką odpowiedzialnością za słowo, toteż Jego dorobek autorski, choć nie wyróżniający się liczbą prac obejmuje niemal wyłącznie teksty ważne, a często wybitne. Nawet niewielkie streszczenia referatów, takie jak to wysoko cenione przez Autora o związkach *Oplakiwania* z Chomranic ze sztuką Roberta Campin (1972 – poz. 11; później koncepcja rozwijana w paru opracowaniach syntetycznych), przynosiły wyniki istotnie wzbogacające stan wiedzy, w tym przypadku modyfikujące dotychczasowe poglądy na

europiejski kontekst gotyckiego malarstwa w Polsce. Niemal wszystkie publikacje Profesora odnoszą się do polskiej sztuki średniowiecznej: sporadycznie romańskiej, z reguły gotyckiej. Interesowały Go sztuki przedstawiające, których dzieła silnie oddziałują na zmysły widza swą warstwą wizualną, sprawiając odbiorcy estetyczną satysfakcję, a zarazem wyrażają – często bardzo skomplikowane i niejednoznaczne – przesłanie ideowe. Swą drogę badawczą zaczął od studium malowideł ściennych i rzeźby architektonicznej, a więc sztuk służebnych wobec architektury, która jednak zwykle interesowała Go przede wszystkim jako nośnik treści ideowych, rozpisanych w dekoracji rzeźbiarskiej, a tylko sporadycznie jako odrębna dziedzina sztuki (poz. 36 i 46). Nie zajmował się też samodzielną rzeźbą, poza kilkoma istotnymi artykułami o Wicie Stwoszu (poz. 30, 33, 34, 84 i 97); podjęcie tego tematu zostało niejako „wymuszone” przez jubileusz pięćsetlecia powstania Ołtarza Mariackiego (1477–1489). Najpełniej jednak wypowiedział się o gotyckim malarstwie tablicowym, będącym w drugiej połowie Jego życia przedmiotem prawdziwej pasji naukowej. Raczej marginesowy nurt Jego zainteresowań stanowiły dzieje polskiej historii sztuki, czego wyrazem były teksty o Tadeuszu Szydlowskim (poz. 41 i 66) i Stanisławie Tomkowiczu (poz. 69). Bliskie tej problematyce były wspomnienia pośmiertne o zmarłych poprzednikach i rówieśnikach (poz. 40, 79, 86, 87, 92, 93 i 95). Choć wymogi gatunku narzucają pewną selekcję opinii (*nihil nisi bene*), w pisanych przezeń tekstach tego typu nie ma pustych frazesów, a każda ocena zasług zmarłego jest oparta na analizie przesłanek; dlatego obszerny nekrolog Lecha Kalinowskiego Jego pióra (poz. 86) jest chyba najbardziej wartościowym naukowo tekstem poświęconym temu uczonemu.

Jako badacz cechował się postawą „pozytywistyczną”: skupianiem uwagi na konkretnym dziele sztuki, na jego analizie, interpretacji i odczytaniu szerokiego kontekstu historycznego. Choć, jak sam wyznał (poz. 103), interesowała Go przede wszystkim tzw. pierwsza historia sztuki, to jednak Jego analizy zawsze zmierzały do rekonstrukcji struktury artystycznej badanego dzieła i odtworzenia genezy i historycznej funkcji tej struktury, a więc do celów przypisywanych „drugiej” historii sztuki. W badaniach konsekwentnie ograniczał się do wysuwania tylko takich wniosków, które wynikają ze sprawdzonych przesłanek. Taka postawa uodporniała Go na – często przelotne – mody metodologiczne i postmodernistyczne rozchwianie zasad. Wszystkie Jego teksty odznaczają się świetną formą pisarską, będącą owocem doskonałego warsztatu naukowego.

Bardzo wysoko cenił postać i dorobek swego nauczyciela Lecha Kalinowskiego, którego uważał za najwybitniejszego polskiego historyka sztuki drugiej połowy wieku XX, ale – inaczej niż wielu uczniów tego ostatniego, daremnie usiłujących dorównać mistrzowi – On nie uległ tej fascynacji i poszedł własną naukową drogą. Chyba właśnie ta samodzielnność spowodowała, że to w Nim prof. Kalinowski widział swego następcę.

Drugą ważną dziedziną działalności Jerzego Gądomskiego była dydaktyka. Zgodnie z tradycją krakowskiego



5. Tivoli, 1988

Instytutu, tak dobitnie reprezentowaną przez Jego mistrza, nauczanie uważał za fundamentalną powinność pracownika wyższej uczelni, nakierowaną nie tylko na aktualnych studentów, ale i na absolwentów, młodszych kolegów i współpracowników. Znany z małomówności, był jednak świetnym wykładowcą: Jego wykłady monograficzne, zwłaszcza te chętnie poświęcane ulubionemu malarstwu Niderlandów wieków XV i XVI, wygłaszane z pasją, a zawsze starannie przygotowane, odznaczały się – podobnie jak Jego publikacje – precyzyjną strukturą, zwartością, jasnym tokiem wywodu i pięknym językiem. Stanowiły one znakomity wzór opanowania warsztatu naukowego, którego podstaw nauczał na ćwiczeniach, proseminariach i seminariach. Ważną rolę dydaktyczną pełniły, służące kształtowaniu postawy badawczej uczniów, kolegów i współpracowników, udzielane przezeń konsultacje, uwagi dyskusyjne i – mniej częste – wypowiedzi publiczne. Co prawda te ostatnie z reguły rozpoczynał rytualną uwagą „Ja nie wiem [nie potrafię, nie znam się], ale...” – to jednak zawsze puentował je trafnym i przekonującym przedstawieniem problemu. To wstępne zastrzeżenie nie służyło uchylaniu się od odpowiedzialności za własne stanowisko, nie było też chyba przejawem swoistej kokieterii, o którą niejednokrotnie (a niekiedy też nie bezpodstawnie) Go posądzano, lecz wynikało z sokratejskiej skromności wielkiego uczonego, świadomego





6. Z nagrodą Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, Instytut Historii Sztuki UJ, 1996

zakresu własnej wiedzy, ale także jej ograniczeń i ogromu wiedzy pozostającej poza możliwościami indywidualnego poznania.

Długotrwałe związki łączyły Go z funkcjonowaniem Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Sześćioletnia działalność dydaktyczna (złocene ćwiczenia z dokumentacji rysunkowej i malarskiej) pozostawała pobocznym epizodem Jego aktywności; ważniejsze było dlań powołanie Go w roku 1980 na stałego członka wydziałowej Komisji Dyplomowej i w roku 1993 na oficjalnego konsultanta Wydziału. Obie te funkcje, pełnione przez dziesięciolecia, pozwalały Mu współuczestniczyć w kształtowaniu dydaktycznego i naukowego profilu Wydziału.

Biorąc pod uwagę uprawianą przez prof. Gadomskiego dyscyplinę i specjalizację naukową, Jego policzalny dorobek w zakresie dydaktyki i kształcenia kadr naukowych trzeba uznać za imponujący. Wypromował 99 magistrów, z których niemal co piąty swą pracę magisterską opublikował w czasopiśmie naukowych, oraz 15 doktorów. Był recenzentem w dziesiątkach przewodów doktorskich i habilitacyjnych z dziedziny historii sztuki lub konserwacji zabytków (w tym drugim przypadku długo nazywanych specjalizacją I bądź II stopnia), opiniował wiele wniosków o nadanie tytułu profesora. W praktyce niemal wszyscy aktywni dziś polscy historycy sztuki–mediewiści i dość

liczni konserwatorzy dzieł sztuki byli na jakimś etapie swej kariery naukowej przez Niego oceniani.

Istotną cechą osobowości Jerzego Gadomskiego była skromność i niechęć do ostentacji. Pochłonięty pracą badawczą i dydaktyką, nigdy nie stał się uczonym konferencyjnym, unikał też przyjmowania pracochłonnych, choć zaszczytnych funkcji administracyjnych i pustych godności honorowych. Dwukrotny wybór na stanowisko dyrektora Instytutu Historii Sztuki UJ (1984 i 1987) traktował jako dopust Boży, niemniej uczciwość i obowiązkowość kazały Mu sumiennie wywiązywać się z narzuconych zobowiązań. Inaczej było ze stanowiskami pozwalającymi organizować merytoryczną działalność jednostki struktury uczelnianej; i tak w roku 1990 przejął po emerytowanym Lechu Kalinowskim stanowisko kierownika Zakładu Historii Sztuki Średniowiecznej i sprawował je aż do swego przejścia na emeryturę. Również za ważne uznawał funkcje członka Komisji Dyplomowej i oficjalnego konsultanta, powierzone Mu na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki krakowskiej ASP. W roku 1999 wybrano Go członkiem korespondentem Polskiej Akademii Umiejętności, a trzy lata później jej członkiem czynnym. W miejsce zmarłego w roku 2004 prof. Kalinowskiego stanął na czele Komisji Historii Sztuki PAU, w której wcześniej pełnił funkcję wiceprzewodniczącego, wtedy też został powołany na członka Rady Naukowej





7. Dolina Będkowska, z żoną Joanną, 2004

Biblioteki PAU i PAN oraz na delegata Akademii do jej Komisji Stypendialnej przyznającej zagraniczne stypendia Fundacji Lanckorońskich i Fundacji z Brzezia Lanckorońskich. Objęcie przez Niego wszystkich uniwersyteckich i akademijnych funkcji, wcześniej sprawowanych przez Lecha Kalinowskiego, miało charakter niemal symboliczny, nieoficjalnie stawiając Go na czele krakowskiej historii sztuki. Te obowiązki wypełniał z pełnym zaangażowaniem, póki stan zdrowia nie zmusił Go pod koniec roku 2012 do rezygnacji ze wszystkich stanowisk i funkcji.

Jerzy Gądomski zmarł 13 kwietnia 2015 r. Choć choroba na długo wyłączyła Go z aktywności zawodowej, starał się w miarę możliwości uczestniczyć w życiu naukowym. Interesował się bieżącymi wydarzeniami, a nawet – przykuty do łóżka – napisał kilka nowych tekstów. Oprócz wspomnianych już czterech artykułów o małopolskich Hodegetriach (poz. 100, 101, 104 i 105) powstały wtedy dwa teksty o osobistym charakterze: opatrzona Jego rysunkami, przesycona humorem i autoironią książka wspomnień *Croquis. Niezupełnie ciągły zbiór szkiców o ludziach, rzeczach, wydarzeniach* (poz. 102) oraz – również ujawniająca Jego dystans wobec siebie – krótka wypowiedź *Moja historia sztuki* (poz. 103).

Pozostawił po sobie pamięć wybitnego uczonego, charyzmatycznego nauczyciela, sprawiedliwego recenzenta, prawego, życzliwego innym i skromnego człowieka,

wiernego przyjaciela. O wysokiej ocenie Jego zasług przez środowisko naukowe świadczą m.in. takie wyróżnienia, jak prestiżowa nagroda Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (tzw. polski Nobel) za trzy tomy *Gotyckiego malarstwa tablicowego Małopolski* (1996), nagrody Ministra Edukacji Narodowej II st. (1989) i III st. (1971), „Laur Jagielloński” Uniwersytetu Jagiellońskiego (1997), złoty medal „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis” przyznawany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2013) czy „Medal Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego” (2014), a także wydana staraniem byłych uczniów pod auspicjami PAU i UJ wspólnie dwutomowa książka pamiątkowa *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gądomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin* (2007), zawierająca prace ponad 70 uczonych polskich i zagranicznych. Przygotowywana do druku na jubileusz osiemdziesięciolecia urodzin druga książka pamiątkowa dotąd nie mogła się niestety ukazać. Wyrazem powszechnej sympatii dla osoby Profesora stał się udział liczego grona Jego przyjaciół, współpracowników i uczniów w uroczystościach pogrzebowych na cmentarzu w Sosnowcu-Zagórz.

Adam Małkiewicz

Za dobór ilustracji wzbogacających niniejszy tekst winien jestem wdzięczność dr Joannie Ziętkiewicz-Kotz.



8. Uroczystość nadania Lonny Glaser doktoratu *honoris causa* UJ, Wiedeń, 2008. Fotografie pomieszczone w niniejszym artykule pochodzą ze zbiorów rodzinnych i od osób prywatnych.

## BIBLIOGRAFIA PROFESORA JERZEGO GADOMSKIEGO

### 1957

1. Odkrycie gotyckiej polichromii w kościele parafialnym w Haczowie, „Biuletyn Historii Sztuki”, 19, 1957, nr 2, s. 186–188 [współautor: S. Gadomski].

### 1959

2. Do Redakcji Biuletynu Historii Sztuki [w sprawie malowideł w Haczowie], „Biuletyn Historii Sztuki”, 20, 1958 (1959), nr 3–4, s. 387.

### 1963

3. Urban V i Veraikon. Aktualizacja w XIV-wiecznej polichromii w Czchowie, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji – Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie”, 6/1, styczeń–czerwiec 1963, s. 244–248.

### 1965

4. Znaki kamieniarskie w Polsce od roku 1100 do połowy XIII wieku, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji – Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie”, 8/2, lipiec–grudzień 1964 (1965), s. 176–179.
5. Malowidła ściennie z XIV wieku w Czchowie, „Folia Historiae Artium”, 2, 1965, s. 5–45.

### 1966

6. Znaki kamieniarskie w Polsce od roku 1100 do połowy XIII wieku, „Folia Historiae Artium”, 3, 1966, s. 23–67.

### 1967

7. Wczesnogotycka rzeźba Madonny z Dzieciątkiem w Wiślicy i problem polskich retabulów kamiennych XII–XIV wieku, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji – Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie”, 10/2, lipiec–grudzień 1966 (1967), s. 556–559.

### 1969

8. Gotyckie sale z rzeźbionymi zwornikami w domu przy Rynku Głównym 17 w Krakowie, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych – Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie”, 12/1, styczeń–czerwiec 1968 (1969), s. 197–200.

### 1970

9. Wczesnogotycka rzeźba Madonny z Dzieciątkiem w Wiślicy, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, 6, 1970, s. 161–185.

### 1971

10. Kim był fundator malowideł ściennych z XIV wieku w Czchowie?, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych – Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie”, 14/1, styczeń–czerwiec 1970 (1971), s. 173–175.

### 1972

11. Związki Mistrza „Oplakiwania” z Chomranic z twórczością Roberta Campin, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych – Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie”, 15/1, styczeń–czerwiec 1971 (1972), s. 143–145.



12. *Sprawozdanie z prac nad korpusem gotyckiej rzeźby architektonicznej w Małopolsce*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych – Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie”, 15/2, lipiec–grudzień 1971 (1972), s. 442–443.
  13. *Funkcja kościołów fundacji Kazimierza Wielkiego w świetle heraldycznej rzeźby architektonicznej*, [w:] *Funkcja dzieła sztuki. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1970*, red. E. Studniarkowa, Warszawa 1972, s. 103–117.
  14. *Późnoromańska dekoracja malarska w refektarzu klasztoru Cystersów w Wąchocku*, „Folia Historiae Artium”, 8, 1972, s. 43–60.
- 1973**
15. *Dokumentacja badań tynków i warstw malarskich. Stan i potrzeby*, [w:] *Materiały i Sprawozdania Konserwatorskie Województwa Krakowskiego*, Wojewódzki Konserwator Zabytków, Zespół Dokumentacji Zabytków, Kraków 1973, s. 107–119 [współautor: W. Zalewski].
  16. *Zagadnienie współczesnej dokumentacji rysunkowej badań i konserwacji malarstwa ściennego w Polsce*, [w:] *Dokumentacja konserwatorska zabytków ruchomych. Materiały z konferencji w Gdańsku 3–5 maja 1973*, Warszawa 1973 (Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, Seria B, 34), s. 168–181 [współautor: W. Zalewski].
- 1975**
17. *Sale gotyckie w domu przy Rynku Głównym 17 w Krakowie i ich dekoracja rzeźbiarska*, [w:] *Sztuka i ideologia XIV wieku. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*, Warszawa 29 i 30 listopada 1973 r., red. P. Skubiszewski, Warszawa 1975, s. 101–115.
  18. *Wstęp do badań nad małopolskim malarstwem tablicowym XV wieku (1420–1470)*, „Folia Historiae Artium”, 11, 1975, s. 37–80.
- 1976**
19. *Sprawozdanie z prac nad dokumentacją fotograficzną do korpusu gotyckiej rzeźby architektonicznej w Małopolsce*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych – Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie”, 19/1, styczeń–czerwiec 1975 (1976), s. 118–119.
  20. *Sprawozdanie z prac nad korpusem małopolskiego malarstwa tablicowego XV wieku*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych – Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie”, 19/1, styczeń–czerwiec 1975 (1976), s. 119–120.
  21. *Grupa małopolskich obrazów Madonny z Dzieciątkiem z połowy XV wieku*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych – Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie”, 19/1, styczeń–czerwiec 1975 (1976), s. 124–125.
- 1977**
22. *O początkach malarstwa krakowskiego w epoce gotyku*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki”, 14, 1977, s. 21–28.
- 1978**
23. *Związki małopolskiego malarstwa cechowego w latach 1420–1460 z malarstwem innych środowisk artystycznych w Europie*, [w:] *Sztuka i ideologia XV wieku. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*, Warszawa 1–4 grudnia 1976 r., red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 311–325.
- 1980**
24. *Sprawozdanie z prac nad korpusem gotyckiej rzeźby architektonicznej w Małopolsce (za lata 1975–1977)*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych – Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie”, 22/1, styczeń–czerwiec 1978 (1980), s. 143.
  25. *Sprawozdanie z prac nad korpusem gotyckiego malarstwa tablicowego w Małopolsce (za lata 1975–1977)*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych – Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie”, 22/1, styczeń–czerwiec 1978 (1980), s. 143–144.
- 1981**
26. *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski*, t. 1: 1420–1470, Warszawa 1981.
- 1984**
27. *Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej w świetle badań historii sztuki*, „Studia Claromontana”, 5, 1984, s. 27–52 [współautorka: A. Różycka-Bryzek].
- 1986**
28. *Imagines Beatae Mariae Virginis gratiosae. Małopolski typ Hodegetrii z XV wieku*, „Folia Historiae Artium”, 22, 1986, s. 29–47.
  29. Jerzy Domasłowski, Alicja Karłowska-Kamzowa, Marian Kornecki, Helena Małkiewiczówna, „Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce” [recenzja pracy], „Folia Historiae Artium”, 22, 1986, s. 133–147.
  30. *Ołtarz Mariacki Wita Stwosza i jego wzory*, [w:] *Kraków w czasach Wita Stwosza. Materiały sesji naukowej z okazji Dni Krakowa w 1983 roku*, Kraków–Wrocław 1986 (Rola Krakowa w Dziejach Narodu, 3), s. 35–50.
  31. *Z zagadnień atrybucji krakowskiego malarstwa tablicowego XV w. na przykładzie dzieł z lat 1460–1475*, [w:] *Symbolae historiae artium. Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane*, Warszawa 1986, s. 289–305.
  32. *Polnische Tafelmalerei zur Zeit der Jagiellonen* [oraz 19 haseł katalogowych w dziale malarstwa tablicowego], [w:] *Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386–1572* [katalog wystawy], Schallaburg, 8 V–2 XI 1986, Wien 1986, s. 180–189, 193–196, 198–205, 205–211, 212, 215–216.
- 1987**
33. *Ołtarz Mariacki 1477–1489*, [w:] *Wit Stwosz w Krakowie*, red. L. Kalinowski, F. Stolot, Kraków 1987, s. 39–51.
  34. *Dzieła Stwosza w Polsce*, [w:] *Wit Stwosz w Krakowie*, red. L. Kalinowski, F. Stolot, Kraków 1987, s. 52–61, 101–102.
- 1988**
35. *Our Lady of Częstochowa in the Light of Art History*, [w:] *Ikone und frühes Tafelbild. Beiträge des IX.*

- Kolloquium der Arbeitsgruppe für Byzantinische und Osteuropäische Kunst des Mittelalters der Sektion Orient- und Altertumswissenschaften*, red. H.L. Nickel, Halle (Saale) 1988 (*Wissenschaftliche Beiträge*, Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg, 67, 1986, z. 6), s. 163–169 [współautorka: A. Różycka-Bryzek].
36. *W sprawie datowania sklepień sieciowych w prezbiterium kościoła Dominikanów w Krakowie*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych – Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie”, 30/1–2, styczeń–grudzień 1986 (1988), s. 177.
  37. *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski*, t. 2: 1460–1500, Warszawa 1988.
  38. *Pozostałości retabulum pierwszego ołtarza w gotyckiej katedrze na Wawelu*, „Folia Historiae Artium”, 24, 1988, s. 5–12.
- 1989**
39. *Wątki włoskie w tryptyku Koronacji Matki Boskiej w Łopusznej*, [w:] *Studia z Historii i Historii Sztuki*, red. S. Cynarski, A. Małkiewicz, Kraków 1989 (*Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace Historyczne*, z. 89), s. 107–117.
  40. Aleksandra Bogdanowska (1932–1989), „Ochrona Zabytków”, 42, 1989, nr 3–4 (166–167), s. 288–289 [wspomnienie pośmiertne; współautor: W. Zalewski].
- 1990**
41. Tadeusz Szydłowski, [w:] *Stulecie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882–1982). Materiały sesji naukowej z 27 maja 1983*, red. L. Kalinowski, Warszawa–Kraków 1990 (*Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki*, z. 19), s. 61–83.
  42. *Uwagi na marginesie artykułu Teresy Grzybkowskiej „Ikona Matki Boskiej Częstochowskiej. Od Andegawenów do Jagiellonów”*, „Folia Historiae Artium”, 26, 1990, s. 133–136 [współautorka: A. Różycka-Bryzek].
- 1992**
43. *Gotyckie malarstwo tablicowe w Małopolsce w latach 1500–1540*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych – Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie”, 34/1–2, styczeń–grudzień 1990 (1992), s. 108–109.
  44. *Mistrz Rodziny Marii – krakowski malarz pierwszej ćwierci XVI wieku*, „Folia Historiae Artium”, 28, 1992, s. 75–99.
  45. *Wstęp*, [w:] *Sztuka gotycka Ziemi Sądeckiej* [katalog wystawy], Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu, listopad–sierpień 1992, Nowy Sącz 1992, s. 3–7.
- 1993**
46. *Die sakrale Baukunst des Mittelalters in Krakau (950–1500)*, [w:] *Die sakrale Architektur Krakaus vom vorromanischen Beginn bis zur heutigen Zeit*, red. Z. Kowalska, Wien 1993, s. 33–71.
  47. *O podróżach artystycznych malarzy cechu krakowskiego w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku*, „Folia Historiae Artium”, 29, 1993, s. 27–47.
- 1994**
48. *Obraz środkowy i kwatera tryptyku z Tuchowa*, [w:] *Tyniec. Sztuka i kultura benedyktynów od wieku XI do XVIII* [katalog wystawy], Zamek Królewski na Wawelu, X–XII 1994, Kraków 1994, s. 49–50.
  49. *Herkules, Dawid i manipulacja*, „Studia Waweliańska”, 3, 1994, s. 193–194 [polemiczna recenzja książki: A. Boczkowska, *Herkules i Dawid z rodu Jagiellonów*, Warszawa 1993].
  50. *Anielska asysta Gabriela w „Zwiastowaniach” Jana Wielkiego*, „Folia Historiae Artium”, 30, 1994, s. 87–98.
- 1995**
51. *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski*, t. 3: 1500–1540, Warszawa–Kraków 1995.
  52. *Związki Górnego Śląska z Małopolską w dziedzinie malarstwa tablicowego w XV i na początku XVI wieku. Z zagadnień artystycznego pogranicza*, [w:] *Między Wrocławiem a Krakowem. Sztuka gotycka na Górnym Śląsku*, red. O. Nowak, Katowice 1995, s. 25–34.
  53. *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470 – addenda*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, 1, 1995, s. 29–52.
- 1996**
54. *Kraków gotycki* [i 11 artykułów o dziełach sztuki średniowiecznej w Krakowie], [w:] *Kronika Krakowa*, Warszawa 1996, s. 18, 20, 30, 37–38, 40, 49, 54, 66, 70, 72, 73, 75 [teksty popularne, nieautoryzowane].
- 1997**
55. *Obraz Koronacji Matki Boskiej z XV wieku w kościele parafialnym w Krośnie*, [w:] *Kościół farny w Krośnie – pomnik kultury artystycznej miasta. Materiały z sesji naukowej, Krosno, listopad 1996*, Krosno 1997, s. 97–107.
  56. *Gotycki obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem w krakowskim kościele Św. Krzyża*, [w:] *Studia z dziejów kościoła Św. Krzyża w Krakowie*, cz. 2, red. Z. Kliś, Kraków 1997, s. 373–383.
  57. *O „granicę” między gotykiem a renesansem w krakowskim malarstwie tablicowym pierwszej połowy XVI wieku*, [w:] *Między gotykiem a barokiem. Sztuka Krakowa XVI i XVII wieku. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Oddział Krakowski Stowarzyszenia Historyków Sztuki 20 marca 1993 roku*, Kraków 1997 (Biblioteka Krakowska, 136), s. 65–87.
- 1998**
58. *Późnogotycki obraz wotywny z początku XVI wieku*, [w:] T. Małkowska-Holcerowa, *Paczółtowie. Dzieje kościoła parafialnego pod wezwaniem Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny od średniowiecza po czasy współczesne*, Kraków 1998, s. 275–280.
  59. *Późnogotycki tryptyk Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej z lat 1460–1470*, [w:] T. Małkowska-Holcerowa, *Paczółtowie. Dzieje kościoła parafialnego pod wezwaniem Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny od średniowiecza po czasy współczesne*, Kraków 1998, s. 281–292.

60. Skrzydła niezachowanego późnogotyckiego tryptyku ze schyłku XV wieku, obecnie w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie, [w:] T. Małkowska-Holczerowa, Paczółtowice. *Dzieje kościoła parafialnego pod wezwaniem Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny od średniowiecza po czasy współczesne*, Kraków 1998, s. 293–296.
61. O włoskim pochodzeniu wzoru małopolskich Hodegetrii z wieku XV, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, 4, 1998, s. 217–224.
62. Colonette tortili w małopolskim malarstwie ołtarzowym początku XVI wieku, [w:] *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Zlatowi*, Wrocław 1998, s. 133–140.
- 1999**
63. Sandomierz, [w:] *Enciclopedia dell'arte medievale*, t. 10, Roma 1999, s. 324–326.
- 2000**
64. Pięć haseł katalogowych: (1) Dyptyk relikwiarzowy, (2) Skrzydła dawnej nastawy ołtarza głównego w katedrze na Wawelu, (3) Tryptyk z kaplicy Św. Mikołaja [współautor: K.J. Czyżewski], (4) Św. Jerzy, (5) Matka Boska z Dzieciątkiem, [w:] *Wawel 1000–2000. Wystawa Jubileuszowa, Katalog*, t. 1: *Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry. Katedra Krakowska – biskupia, królewska, narodowa*, Kraków 2000, s. 69–71, 73–74, 78–79, 82.
65. Matka Boska z Dzieciątkiem, [w:] *Wawel 1000–2000. Wystawa Jubileuszowa, Katalog*, t. 2: *Skarby archidiecezji krakowskiej*, Kraków 2000, s. 44–45.
66. Tadeusz Szydlowski (1883–1942), [w:] *Uniwersytet Jagielloński. Złota Księga Wydziału Historycznego*, red. J. Dybiec, Kraków 2000, s. 251–257.
67. Malarstwo tablicowe, [w:] *Encyklopedia Krakowa*, Warszawa–Kraków 2000, s. 583–584 [tekst popularny, nieautoryzowany, zniekształcony].
- 2001**
68. Bizantyńskie echa w polskim malarstwie tablicowym wieku XV, [w:] *Ars Graeca – Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej-Bryzek*, Kraków 2001, s. 323–330.
69. Stanisław Tomkowicz – pionier nowoczesnej inwentaryzacji zabytków sztuki w Polsce, [w:] *Stanisława Tomkowicza Inwentarz zabytków powiatu jasielskiego*, wyd. P. i T. Łopatkiewiczowie, Kraków 2001, s. 3–5.
70. Późnogotycka nastawa ołtarza głównego w katedrze na Wawelu, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności”, 64, 2000 (2001), s. 167–168.
71. Późnogotyckie retabulum ołtarza głównego w katedrze na Wawelu, Kraków 2001 (*Ars Vetus et Nova*, 3).
72. Wstęp, [w:] S. Gadomski, *Drewniane kościoły województwa śląskiego*, Chorzów 2001, s. 3–4.
- 2002**
73. *Magister et Amicus*, [w:] *Magistro et Amico – amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Kraków 2002, s. 11–12.
74. Skrzydła tryptyku z drugiej ćwierci wieku XV w Łącku, [w:] *Magistro et Amico – amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Kraków 2002, s. 453–467, tabl. IV, V.
75. Pozostałości późnogotyckich malowideł na deskach stropu drewnianego kościoła w Haczowie i zagadnienie ich ekspozycji, „Rzeszowska Teka Konserwatorska”, 3–4, 2002, s. 241–251.
- 2003**
76. Einführung, [w:] *Aus der Geschichte Österreichs in Mitteleuropa*, z. 4: *Kunstgeschichte*, red. Z. Kowalska, Wien 2003, s. 7–14.
77. Künstlerische Beziehungen zwischen Krakau und Österreich im Spätmittelalter. Plastik und Malerei in den Jahren 1350–1530, [w:] *Aus der Geschichte Österreichs in Mitteleuropa*, z. 4: *Kunstgeschichte*, red. Z. Kowalska, Wien 2003, s. 15–36.
78. Przedmowa, [w:] M. Goras, *Zaginione kościoły gotyckie Krakowa*, Kraków 2003, s. 7–9.
- 2004**
79. Prof. Lech Kalinowski (1920–2004), „Alma Mater”, październik 2004, nr 63, s. 61–62.
80. Malarstwo tablicowe w Małopolsce, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1: *Synteza*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004 (*Dzieje sztuki w Polsce*, 2, cz. 3), s. 251–305.
81. Malarstwo tablicowe na Górnym Śląsku, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1: *Synteza*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004 (*Dzieje sztuki w Polsce*, 2, cz. 3), s. 307–310.
- 2005**
82. Fundacje artystyczne Lanckorońskich u schyłku średniowiecza, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności”, 67, 2003 (2005), s. 14–16.
83. Jan Wielki krakowski malarz z drugiej połowy wieku XV, Kraków 2005 (*Ars Vetus et Nova*, 17).
84. Wit Stwos w Krakowie – pytania bez odpowiedzi, [w:] *Wokół Wita Stwosza* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2005, s. 53–62.
- 2006**
85. Tryptyk św. Bartłomieja w kościele parafialnym w Niedzicy, [w:] *Studia z dziejów kościoła św. Bartłomieja Apostoła w Niedzicy*, red. Z. Kliś, Kraków 2006, s. 191–199.
86. Lech Kalinowski 1920–2004, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, 10, 2005 (2006), s. 7–26.
87. Anna Różycka-Bryzek (27 IV 1928–4 IX 2005), „Rocznik Polskiej Akademii Umiejętności”, 2005/2006, s. 213–216.
88. Jeszcze o konstrukcji i treści późnogotyckiego retabulum ołtarza głównego w katedrze na Wawelu, [w:] *Artem quaevis alit terra. Studia professori Piotr Skubiszewski anno aetatis suae septuagesimo quinto oblata*, red. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2006 (*Ikonotheke*, 19), s. 161–166.



**2008**

89. *Laudacja*, [w:] *Pani Lonny Glaser, Doktor Honoris Causa Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Wiedeń, 7 marca 2008, s. 27–34, 62–69.
90. *Helenka*, [w:] *Żeby wiedzieć. Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, Kraków 2008, s. 11–13.

**2009**

91. *O prawach i obyczajach w krakowskim cechu malarzy u schyłku średniowiecza*, [w:] *Świat, Europa, mała ojczyzna. Studia ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Grodzkiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, red. M. Małecki, Bielsko-Biała 2009, s. 89–94.
92. *Jerzy Żarnecki (George Zarnecki)*, 12.9.1915–8.9.2008, „*Artibus et Historiae. An Art Anthology*”, 30, 2009, nr 59, s. 9–14.
93. *Jerzy Żarnecki (George Zarnecki)*, 12 IX 1915–8 IX 2008, „*Rocznik Polskiej Akademii Umiejętności*”, 2008/2009, s. 216–219.
94. *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1450–1540. Addenda*, „*Folia Historiae Artium*”, Seria Nowa, 12, 2009, s. 55–66.
95. *Jerzy Żarnecki (George Zarnecki)*, 12 IX 1915–8 IX 2008, „*Folia Historiae Artium*”, Seria Nowa, 12, 2009, s. 161–166.

**2010**

96. *O tryptyku z Hodegetrią w Trzemeśni*, [w:] *Amicissima. Studia Magdalenae Piwocka oblata*, t. 1, Cracoviae 2010, s. 51–59; t. 2, il. 1–10, s. 560–567.

**2011**

97. *Homo faber – homo artifex*, [w:] A. Nowakowski, *Blask. Ołtarz Mariacki Wita Stwosza*, Kraków 2011, s. 33–44.
98. *Pilicka Opiekunka Rodzin*, Kraków–Pilica 2011 [dotyczy obrazu Matki Boskiej Śnieżnej w Pilicy–Biskupicach; tekst popularny, nieautoryzowany].

**2013**

99. *Postscriptum*, [w:] J. Gądomski, M. Nowalińska, E. Parzych, *Skrzydła gotyckiego tryptyku z Łącka. Dzieje, badania, konserwacja, dekoracje patronowe*, Kraków 2013 (Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 23), s. 157–162.

**2014**

100. *Wprowadzenie*, [w:] *Prolegomena do badań nad obrazami Hodegetrii typu krakowskiego*, oprac. J. Gądomski et al., Kraków 2014, s. 9–27.
101. *Typ ikonograficzny*, [w:] *Prolegomena do badań nad obrazami Hodegetrii typu krakowskiego*, oprac. J. Gądomski et al., Kraków 2014, s. 29–37.
102. *Croquis. Niezupełnie ciągły zbiór szkiców o ludziach, rzeczach, wydarzeniach*, oprac. J. Ziętkiewicz-Kotz, Kraków 2014.

**2015**

103. *Moja historia sztuki*, „*Modus. Prace z Historii Sztuki*”, 15, 2015, s. 7–13.

**2016**

104. *Wczesne Hodegetrie Krakowskie około 1400–1450*, [w:] *Hodegetrie Krakowskie*, t. 1: 1400–1450, red. M. Schuster-Gawłowska, M. Lempart-Geratowska, Kraków 2015 (2016), s. 117–131.
105. *Kraków – Stare Miasto. Kościół Św. Krzyża* [katalog, poz. 3], [w:] *Hodegetrie Krakowskie*, t. 1: 1400–1450, red. M. Schuster-Gawłowska, M. Lempart-Geratowska, Kraków 2015 (2016), s. 172–181.

Opracowała Joanna Ziętkiewicz-Kotz (z wykorzystaniem bibliografii Profesora autorstwa Marka Walczaka w: *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gądomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Kraków 2007, t. 1, s. 9–14).

PIOTR PAJOR, JOANNA UTZIG  
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

## „GODNY MIANA KATEDRY” O GENEZIE FORMY ARCHITEKTONICZNEJ KOŚCIOŁA KATEDRALNEGO WE WŁOCŁAWKU

Pod rokiem 1340 Jan Długosz odnotował w swoich *Rocznikach* początek budowy kościoła katedralnego we Włocławku, zainicjowanej przez biskupa Macieja Pałukę z Gołańczy [il. 1, 2]. Według kronikarza biskup najpierw zbudował chór, a następnie „wzniósł nakładem wielkich kosztów piękny, nowy kościół godny miana katedry”<sup>1</sup>. Budowla ta, chociaż w dużej mierze zatraciła pierwotny wyraz stylowy, w zasadniczym zrębie przetrwała do dzisiaj i obok świątyń we Wrocławiu, Krakowie, Gnieźnie, Poznaniu i Przemyślu współtworzy panoramę gotyckich kościołów katedralnych Królestwa Polskiego. Jednakże kościół, który w średniowieczu budził duże uznanie, o czym świadczą słowa Długosza, przez współczesnych historyków sztuki bywał oceniany znacznie mniej łaskawie. Michał Walicki uznał konstrukcję korpusu za „niezbyt szczęśliwie rozwiązaną” oraz „spóźnioną i nieudolną”<sup>2</sup>. Szczęsny Skibiński pisał o „formie skromniejszej” i „w szeregu polskich katedr stojącej nieco na uboczu”<sup>3</sup>. Anna Błażejewska i Elżbieta Pilecka jakby w kontrze do opinii kronikarza uznały, że „ten długotrwały wysiłek [...] nie zaowocował rozwiązaniem architektonicznym ujawniającym aspiracje



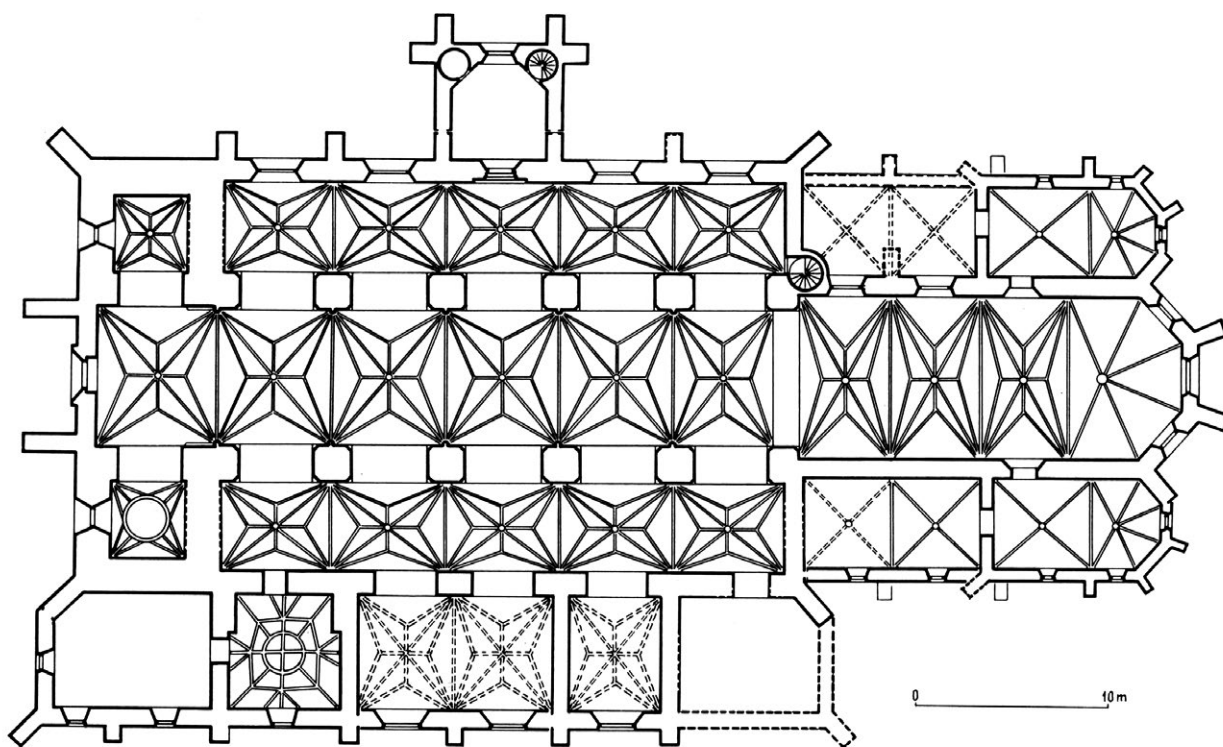
1. Włocławek, katedra pw. Wniebowzięcia NMP, widok w kierunku wschodnim. Fot. P. Pajor

<sup>1</sup> J. DŁUGOSZ, *Roczniki czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, ks. 9, tłum. J. Mrukówna, Warszawa 1975, s. 270. Kronikarz nieco inaczej przedstawił fundację kościoła w żywocie biskupa Macieja z Gołańczy [zob. niżej]. W literaturze powszechnie kwestionuje się możliwość zbudowania całego kościoła za życia Macieja, który zmarł w 1368 r., ale już trzy lata wcześniej zrezygnował z urzędu.

<sup>2</sup> M. WALICKI, *Romanizm i gotyk w Polsce*, [w:] *Sztuka polska. Historia architektury, rzeźby i malarstwa od czasów najdawniejszych aż do chwili obecnej*, oprac. S. Dettloff, Warszawa 1932 [Wiedza o Polsce, 2], s. 502–503.

<sup>3</sup> S. SKIBIŃSKI, *Polskie katedry gotyckie*, Poznań 1996, s. 132, 137.





2. Włocławek, katedra pw. Wniebowzięcia NMP, rzut. Wg *Architektura gotycka w Polsce*, t. 2: *Katalog zabytków*, red. T. Mroczko, M. Arsyński, Warszawa 1995 (*Dzieje sztuki polskiej*, 2), s. 553, il. 470

stolicy biskupiej”<sup>4</sup>. W naukowej dyskusji na temat katedry dominują określenia w rodzaju „niekatedralna”, „skromna” czy „uproszczona”. Owa tendencja do wartościowania okazała się zaraźliwa; nie uniknął jej, jak się wydaje, żaden z nielicznych zresztą historyków architektury, którzy wypowiadali się na temat katedry. Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że niezbyt pochlebne zdanie badaczy o formie kościoła w wyraźny sposób wypaczyło prowadzone analizy. Prezentowany artykuł stanowi próbę zmiany tego stanu rzeczy, a zarazem propozycję nowego odczytania formy architektonicznej katedry włocławskiej, która, choć może dziś sprawiać wrażenie mniej okazałej od świątyń w większych ośrodkach, to w kwestii doboru i zasięgu artystycznych inspiracji zdaje się nie odbiegać od głównego nurtu architektury Europy Środkowej w przededniu rewolucji parlerskiej.

## STAN BADAŃ

Literatura naukowa poświęcona katedrze włocławskiej jest więcej niż skromna. Truizmem byłoby narzekanie na brak kompleksowej monografii; od początku XX w. włocławskiej katedrze nie poświęcono nawet osobnego artykułu, a najobszerniejszym publikowanym omówieniem pozostaje siedem stron monumentalnego opracowania

polskich katedr gotyckich Szczęsnego Skibińskiego<sup>5</sup>. Poświęcona architekturze katedry praca magisterska Piotra Nowakowskiego nie doczekała się nawet fragmentarycznej publikacji<sup>6</sup>. Katedra była jednak pokrótce opisywana w stosunkowo licznych pracach o szerszej tematyce.

Do zagadnień najczęściej poruszanych przez badaczy należy kwestia genezy typu przestrzennego oraz konstrukcji korpusu nawowego; możliwości badań nad detalem są natomiast bardzo ograniczone z uwagi na jego całkowitą wymianę przez Konstantego Wojciechowskiego. Natomiast zasadniczych wątpliwości nie budził czas budowy, zamknięty między znanymi ze źródeł datami położenia kamienia węgielnego (1340) i konsekracji całości (1411)<sup>7</sup>; niekiedy uznawano, że korpus ukończono tuż przed śmiercią następcy biskupa Macieja z Gołańczy, jego bratanka Zbyluta, w 1383 r.<sup>8</sup> Podkreślano też przeciąganie się prac przy fasadzie aż po XVI w.

<sup>5</sup> S. SKIBIŃSKI, *Polskie katedry*, s. 131–137 (jak w przyp. 3).

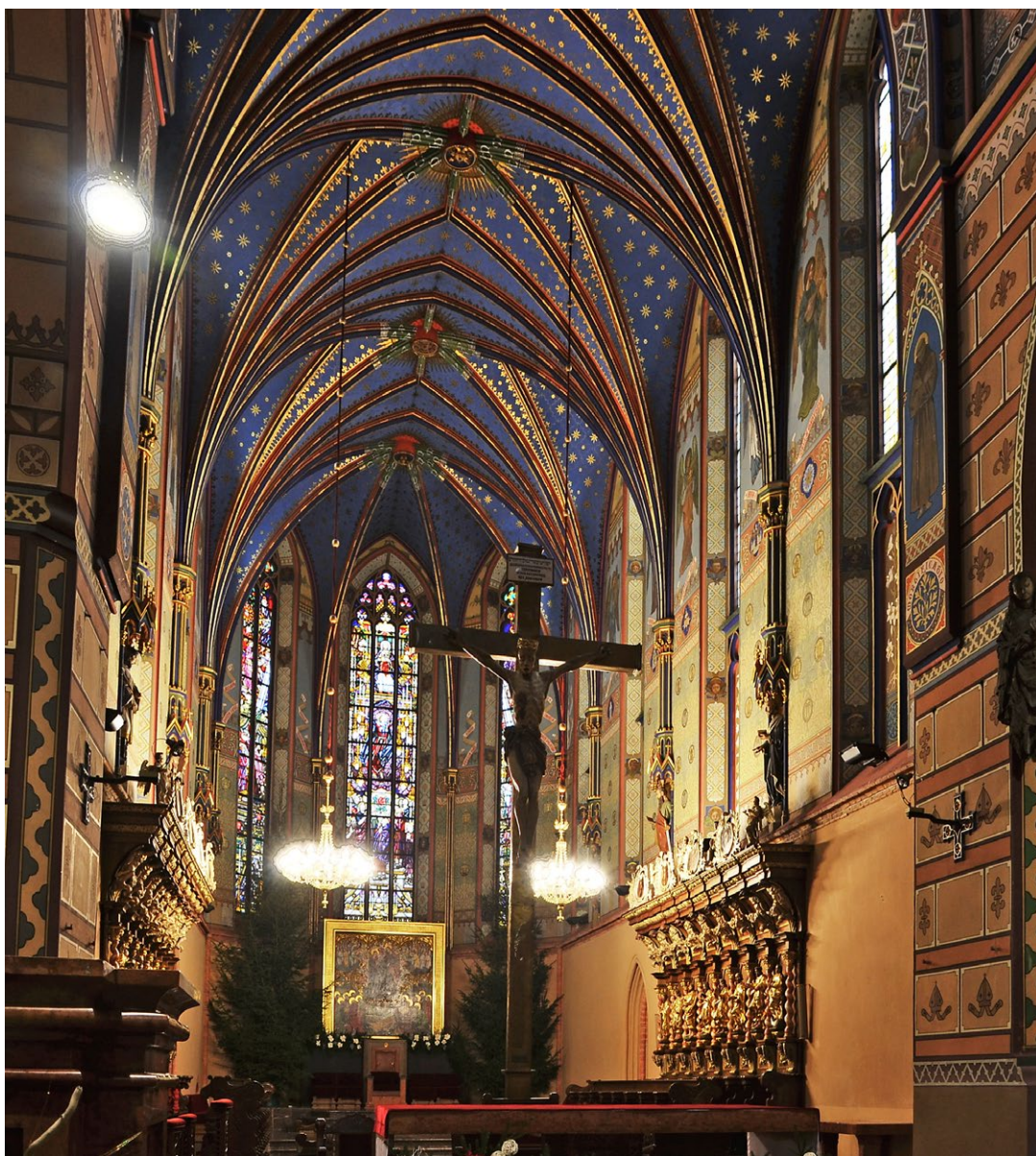
<sup>6</sup> P. NOWAKOWSKI, „Architektura katedry we Włocławku”, mps pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem doc. S. Skibińskiego, UMK Toruń 1988.

<sup>7</sup> Jacek Kowalski (*Der Dom in Leslau/Włocławek*, [w:] *Mittelalterliche Architektur in Polen. Romanische und gotische Baukunst zwischen Oder und Weichsel*, t. 1, red. Ch. Herrmann, D. von Winterfeld, Petersberg 2015, s. 298) stwierdził, że sklepienia budowano dopiero w przeciągu XV w.

<sup>8</sup> Np. M. MACHOWSKI, A. WŁODAREK, *Włocławek. Kościół katedralny pw. Panny Marii*, [w:] *Architektura gotycka w Polsce*,

<sup>4</sup> A. BŁĄŻEJSKA, E. PILECKA, *Dzieje sztuki*, [w:] *Dzieje diecezji włocławskiej*, t. 1: *Średniowiecze*, red. A. Radziwiński, Włocławek 2008, s. 172.





3. Włocławek, katedra pw. Wniebowzięcia NMP, wnętrze prezbiterium. Fot. P. Pajor

Jeśli chodzi o genezę jednoprzestrzennego, wydłużonego chóru, najczęściej wskazywano jego odległe, mendykankie korzenie, podkreślając z jednej strony „niekatedralność” takiego rozwiązania, z drugiej zaś jego powszechne w XIV w. występowanie, także w kościołach parafialnych czy kolegiackich [il. 3]<sup>9</sup>. Ostatnio Jacek Kowalski jako najbardziej prawdopodobne źródło takiego rozwiązania wskazał wówczas jeszcze istniejący, pochodzący z XIII w., chór katedry w Poznaniu<sup>10</sup>. Dyspozycję

korpusu wywodzono natomiast z różnych, ale zawsze nieodległych źródeł. Władysław Łuszczkiewicz dostrzegał związki z architekturą bazylik krakowskich<sup>11</sup>, Marian Kutzner zaś najpierw z katedrami w Kwidzynie i, w kwestii rozwiązania rzutu, we Fromborku, a później kościołem św. Jakuba w Toruniu<sup>12</sup>. Skibiński uznał

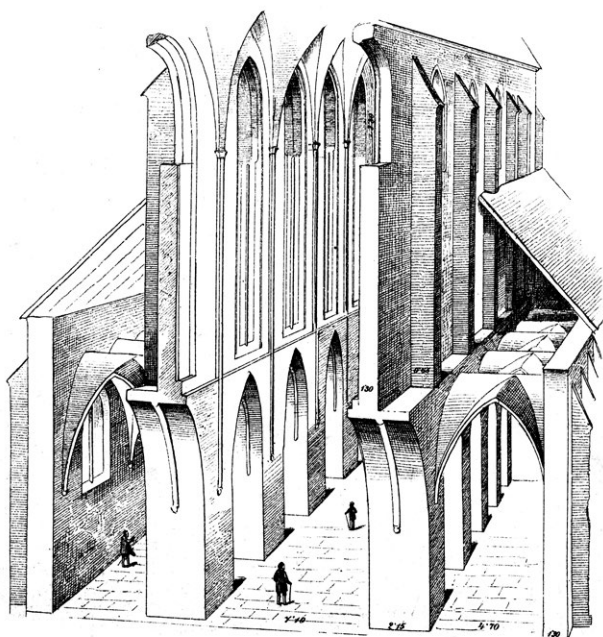
t. 2: *Katalog zabytków*, red. T. Mroczko, M. Arsyński, Warszawa 1995 (Dzieje sztuki polskiej, 2), s. 259.

<sup>9</sup> A. MIŁOBĘDZKI, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1968, s. 80; S. SKIBIŃSKI, *Polskie katedry*, s. 132–133 (jak w przyp. 3); A. BŁĄŻEJSKA, E. PILECKA, *Dzieje sztuki*, s. 172–173 (jak w przyp. 4).

<sup>10</sup> J. KOWALSKI, *Der Dom in Leslau*, s. 299 (jak w przyp. 7).

<sup>11</sup> W. ŁUSZCZKIEWICZ, *Katedra Włocławska i projekt p. Stryeńskiego jej restauracji*, „Czasopismo Techniczne”, 1, 1883, nr 5, s. 56–59; nr 6, s. 69–73.

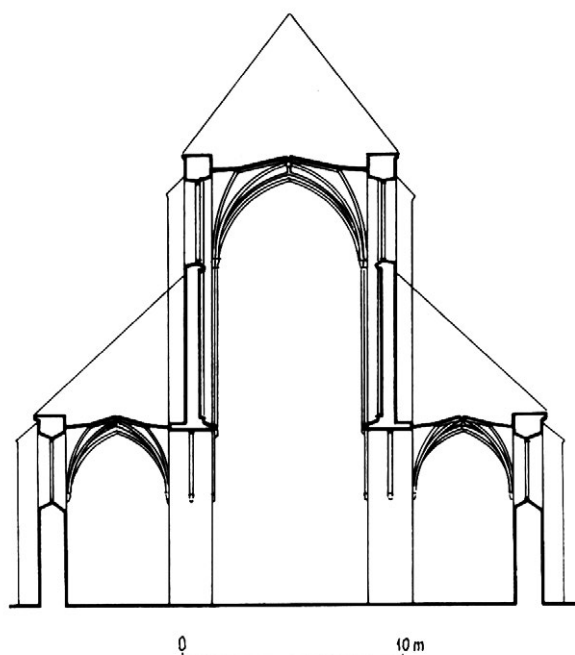
<sup>12</sup> M. KUTZNER, *Sztuka polska późnego średniowiecza*, [w:] *Polska dzielnicowa i zjednoczona. Państwo, społeczeństwo, kultura*, red. A. Gieysztor, Warszawa 1972, s. 556; idem, *Wielkopolska, Kujawy, Ziemia Łęczycka i Sieradzko-Wieluńska*, [w:] *Architektura gotycka w Polsce*, t. 1, red. T. Mroczko, M. Arsyński, Warszawa 1995 (Dzieje sztuki polskiej, 2), s. 160.



4. Włocławek, katedra pw. Wniebowzięcia NMP, przekrój. Wg W. Łuszczkiewicza, *Katedra Włocławska i projekt p. Stryjeńskiego jej restauracji*, „Czasopismo Techniczne”, 1, 1883, nr 5, s. 56–59; nr 6, fragment tabl. 1

korpus za uproszczone powtórzenie form chóru katedry gnieźnieńskiej<sup>13</sup>, natomiast Błazejewska i Pilecka z jednej strony podkreślały podobieństwa do innych polskich katedr, z drugiej powróciły do tropu krzyżackiego<sup>14</sup>. Nieco podobnie wypowiedział się Kowalski, podtrzymując gnieźnieńską hipotezę Skibińskiego, ale też wskazując na możliwe krzyżackie inspiracje, zwłaszcza w postaci kościoła zamkowego w Malborku. Badacz uznał prostotę architektury katedry włocławskiej za cechę utrudniającą wskazanie genezy jej form.

Większa jednomyślność panowała w kwestii pochodzenia rozwiązań konstrukcyjnych korpusu, który od czasów Łuszczkiewicza i Tomkowicza uważano za wariację systemu filarowo-przyporowego, najczęściej podkreślając jej uproszczenie, a wręcz zwulgaryzowanie<sup>15</sup>. W nowszej literaturze Skibiński uznał włocławską konstrukcję za uproszczenie systemu znanego z katedry gnieźnieńskiej, ale z pominięciem łuków przyporowych, więc polegającą po prostu na sprowadzeniu przypór na odsadzkę międzykondygnacyjną<sup>16</sup>. Błazejewska i Pilecka ograniczyły się do ogólnej uwagi o „modyfikacji użytego w Gnieźnie i Krakowie systemu filaro-szkarpowego”<sup>17</sup>. W sukurs tym stwierdzeniom przychodzą współcześnie publikowane oraz archiwalne rysunkowe przekroje, pokazujące przy-



5. Włocławek, katedra pw. Wniebowzięcia NMP, przekrój poprzeczny. Wg *Architektura gotycka w Polsce*, t. 2, s. 554, il. 471

pory opinające nawę główną, pełną grubością sprowadzone na filary międzynawowe [il. 4, 5]<sup>18</sup>.

Częste w dotychczasowej literaturze sądy wartościujące i uporczywe próby wytłumaczenia osobliwej, „niekatedralnej” i skromnej architektury kościoła odniesieniami ideowymi – czy to do jej miejsca w hierarchii polskich katedr, czy też interpretowanie jako „odpowiedzi” na architekturę krzyżacką, doprowadziły do niepotrzebnego zagmatwania. Bardziej celowe wydaje się rozpatrzenie genezy poszczególnych aspektów architektury katedry.

## CHRONOLOGIA BUDOWY I DALSZE DZIEJE KATEDRY

Źródła pisane nie pozwalają na wyczerpujące przedstawienie chronologii budowy katedry we Włocławku. Nie ulegają wątpliwości okoliczności jej fundacji – zniszczenie miasta oraz starej katedry przez Krzyżaków w 1329 r. stały się impulsem do ponownej lokacji Włocławka i budowy nowego kościoła katedralnego na innym miejscu<sup>19</sup>.

<sup>13</sup> S. SKIBIŃSKI, *Polskie katedry*, s. 134–136 (jak w przyp. 3).

<sup>14</sup> A. BŁAZEJEWSKA, E. PILECKA, *Dzieje sztuki*, s. 172–173 (jak w przyp. 4).

<sup>15</sup> Za: M. WALICKI, *Romanizm i gotyk w Polsce*, s. 503 (jak w przyp. 2).

<sup>16</sup> S. SKIBIŃSKI, *Polskie katedry*, s. 134–136 (jak w przyp. 3).

<sup>17</sup> A. BŁAZEJEWSKA, E. PILECKA, *Dzieje sztuki*, s. 173 (jak w przyp. 4).

<sup>18</sup> *Architektura gotycka*, t. 2, s. 554, rys. 471 (jak w przyp. 8); S. SKIBIŃSKI, *Polskie katedry*, s. 134, rys. 181 (jak w przyp. 3).

<sup>19</sup> Maciej z Gołańczy sam następująco zrelacjonował poczynania Krzyżaków: „[...] ciuitatem nostram Wladislauiam antiquam, et, quod horrendum est dicere, ecclesiam nostram kathedralem ibidem, cum omni ornatu suo, et decore venusto, ac uniuersis rebus, que in ipsa erant, ignis incendio tyrannice consumpserunt, homines quam plurimos, quosdam ignis impetu, alios in ore gladij occidendo” (*Codex diplomaticus Poloniae, quo continentur privilegia regum Poloniae, magnorum ducum Lithuaniae, bullae*



Inicjatywę należy przypisać ówczesnemu biskupowi kujawskiemu, Maciejowi z Gołańczy. Jan Długosz w *Rocznikach* przekazał datę położenia kamienia węgielnego pod budowę nowej świątyni – miało to nastąpić 25 marca 1340 r.<sup>20</sup> W roku 1350 erygowano i uposażono ołtarz św. Janów i Andrzeja<sup>21</sup>, zaś w 1356 r. ołtarz Panny Marii („Beatae Mariae Virginis ad planctum”)<sup>22</sup>. Ponadto Długosz opisał fundację katedry także w innym ze swoich dzieł, żywocie biskupa Macieja. Zawarte tam informacje jednak nieco odbiegają od tych z *Roczników*. Według żywotu, niemal zupełnie niewykorzystanego w badaniach historyczno-artystycznych<sup>23</sup>, „Hic [Maciej] Anno Domini Millesimo tricentesimo quadragesimo, angustiam antiquae ecclesiae Wladislaviensis pertaesus, novam ecclesiam in medio civitatis antiquae Wladislaviensis, quae in hanc diem perseverat, fundavit et a fundamentis chorum, sacristiam et thesaurum sive capitulare, corpus vero eiusdem ecclesiae Anno Domini Millesimo tricentesimo quinquagesimo octavo fundare et murare coepit”<sup>24</sup>. Długosz przyjął więc, niewątpliwie błędnie, że powodem wybudowania nowej katedry było to, że jej stara i ciasna poprzedniczka sprzykrzyła się biskupowi. Kronikarz podał zarówno datę położenia kamienia węgielnego pod nowy kościół, która jednocześnie określa początek budowy jego wschodniej części (1340), jak i rozpoczęcia budowy korpusu (1358). Druga z tych dat nie jest poświadczona w żadnym innym znanym źródle i nie została powtórzona przez samego Długosza. Badacze przeważnie przyjmowali, że korpus budowany był dopiero od czasów biskupa Zbyluta z Gołańczy (a więc od ok. 1364 r.), jednocześnie zakładając, że wschodnia część kościoła musiała być gotowa w momencie śmierci Macieja, który spoczął w południowym aneksie przy prezbiterium<sup>25</sup>. Jednak wydaje się, że nie ma powodu traktować tej daty jako ścisłego *terminus ad quem*, bowiem biskup mógł zostać pochowany w nieukończonym jeszcze kościele lub też jakiś czas po zakończeniu prac nad prezbiterium. Jeżeli uznać podaną przez

Długosza datę 1358 za wiarygodną, można założyć, że w momencie śmierci Macieja budowa katedry była zdecydowanie bardziej zaawansowana, niż się przeważnie przyjmuje, oraz że prace przebiegały w sposób płynny, bez wyraźnej cezury. Budowę kościoła kontynuował następca Macieja, jego bratanek Zbylut z Gołańczy, sprawujący urząd w latach 1364–1383. Za jego czasów kościół został zapewne ukończony w przeważającej części, biskup dbał również o jego wyposażenie<sup>26</sup>. W roku 1392 odnotowano wydatki na pokrycie dachu<sup>27</sup>. Konsekracja całego kościoła nastąpiła w roku 1411, kiedy biskupem kujawskim był Jan Kropidło. W XV i XVI w. trwały prace nad masywem wieżowym, a także budowa kaplic bocznych.

W ostatniej ćwierci XIX w. podjęto decyzję o poddaniu kościoła kompleksowej renowacji, która miała nadać mu bardziej monumentalny, ale także bardziej spójny, „gotycki” charakter. W pierwszym etapie prac, prowadzonych przez Tadeusza Stryjeńskiego, skoncentrowano się przede wszystkim na „udostojnieniu” fasady poprzez nadbudowę wież, których górne partie miały uzyskać formę ośmioboczną. Poważne trudności konstrukcyjne wymusiły jednak zmianę projektu, a następnie również architekta (w 1891 r.). Dalsze prace przy przebudowie katedry prowadził Konstanty Wojciechowski<sup>28</sup>. Kompleksowe działania polegały zarówno na wybudowaniu nowych elementów (górne partie wież, kruchta zachodnia, kilka kaplic), jak również na wymianie lub dodaniu licznych elementów artykulacji i dekoracji, zwłaszcza we wnętrzu, co spowodowało zatarcie jego pierwotnego charakteru (np. wymiana maswerków, zworników, wprowadzenie nisz baldachimowych w prezbiterium). Usunięto również dużą część nowożytnego wyposażenia. Regotyżacja

*pontificum ab antiquissimis inde temporibus usque ad annum 1506*, t. 2, cz. 1, wyd. L. Rzysszczewski, A. Muczkowski, Varsaviae 1848, nr CCXLIX, s. 242).

<sup>20</sup> J. DŁUGOSZ, *Roczniki czyli kroniki*, s. 270 (jak w przyp. 1).

<sup>21</sup> *Codex diplomaticus*, nr CCXCI, s. 287–289 (jak w przyp. 19).

<sup>22</sup> *Monumenta historica Dioecesis Wladislaviensis*, t. 18, Wladislaviae 1899, s. 41. Lokalizacja obu ołtarzy jest nieznana, należy jednak brać pod uwagę, że przynajmniej jeden z nich mógł znajdować się w aneksie przy prezbiterium.

<sup>23</sup> Wyjątek stanowi nota katalogowa M. Machowskiego i A. Włodarka (*Włocławek*, s. 258 [jak w przyp. 8]).

<sup>24</sup> J. DŁUGOSZ, *Vitae episcoporum Wladislaviensium*, [w:] *Joannis Długosza senioris canonici Cracoviensis Opera omnia*, t. 1, oprac. I. Polkowski, Ż. Pauli, Kraków 1887, s. 529. Uprzejmie dziękujemy dr hab. Markowi Janickiemu z Uniwersytetu Warszawskiego za wyjaśnienie naszych wątpliwości odnośnie do tłumaczenia tego fragmentu.

<sup>25</sup> Ostatnio: J. KOWALSKI, *Der Dom in Leslau/Włocławek*, s. 298–302 (jak w przyp. 7).

<sup>26</sup> O przedsięwzięciach biskupa informuje *Kronika* Janka z Czarnkowa: „Iste enim felix episcopus ecclesiae suae bona structuris satis sumptuosius mirifice decoravit; thesauros quoque in vasis argenteis et aureis tam pro ornatu ecclesiae quam mensae episcopalis ac ornatum pro cultu divino pertinentem, libros et pecunias satis abunde et prae omnibus suis antecessoribus in manibus sui capituli provide reliquit” (*Monumenta Poloniae Historica. Pomniki dziejowe Polski*, t. 2, wyd. A. Bielowski, Lwów 1872, s. 744).

<sup>27</sup> Na ten temat zob. dalej, przyp. 63.

<sup>28</sup> Restauracja ta wzbudziła kontrowersje i polemikę na łamach prasy, zob. S. TOMKOWICZ, T. STRYJEŃSKI, Z. HENDEL, S. ODRZYWOŁSKI, *W sprawie starych budynków*, „Tygodnik Illustrowany”, 9, 1902, nr 41, s. 802; iidem, *W odpowiedzi pp. Wojciechowskiemu i Szyllerowi*, „Tygodnik Illustrowany”, 9, 1902, nr 52, s. 1035–1036; K. WOJCIECHOWSKI, *Polemika w sprawie starych budynków*, „Tygodnik Illustrowany”, 9, 1902, nr 43, s. 856–857; K. WOJCIECHOWSKI, S. SZYLLER, *Ostatnie słowo w sprawie starych budynków*, „Tygodnik Illustrowany”, 10, 1903, nr 10, s. 199; a także: J. P. GRAJNERT, „Zagadnienie przebudowy katedry włocławskiej w końcu XIX w.”, mps, UMK Toruń 1957. Przebieg konserwacji oraz ponowną konsekrację katedry zrelacjonował Stanisław Chodyński (*Kościół katedralny we Włocławku (Z powodu jego konsekracji d. 10 maja r. b.)*, „Przegląd Katolicki”, 24, 1896, nr 22, s. 337–339; nr 24, s. 369–372; nr 25, s. 386–389).





6. Włocławek, katedra pw. Wniebowzięcia NMP, strych nad nawą południową, łuk oporowy. Fot. P. Pajor



7. Włocławek, katedra pw. Wniebowzięcia NMP, strych nad nawą południową, relikw łuku oporowego z widocznymi klińcami nasady łuku w trzonie przypory. Fot. P. Pajor

świątyni zakończyła się w roku 1902 wraz z wykonaniem dekoracji malarskiej wnętrza.

## KONSTRUKCJA KORPUSU NAWOWEGO

Spośród sformułowanych w literaturze przedmiotu tez, stosunkowo najłatwiej dokonać weryfikacji tych dotyczących systemu konstrukcyjnego, bowiem jego analizy od samego początku opierały się na błędnych danych. Jak już wspomnieliśmy, zdaniem wszystkich badaczy, którzy tę kwestię poruszali, a także zgodnie z dokumentacją rysunkową opublikowaną w pracach Łuszczkiewicza, Skibińskiego, Kowalskiego i w korpusie *Architektura gotycka w Polsce*, przypory nawy głównej bez pośrednictwa łuków oporowych sprowadzono na odsadzkę, tak że pełną grubością wspierają się bezpośrednio na filarach międzynawowych. Tymczasem penetracja strychów nad nawami bocznymi prowadzi do zupełnie odmiennych wniosków: na strychu nad nawą południową zachowały się dwa wydane łuki oporowe [il. 6], a na wszystkich pozostałych przyporach czytelne są relikty nasad łuków, które uległy zniszczeniu w nieznanym czasie [il. 7]. Ponadto przypory bynajmniej nie schodzą na odsadzkę pełnym przekrojem, nieco poniżej pobicia dachu zostają mocno podcięte, tracąc ponad połowę grubości – właśnie ta ich część została nadwieszona na łukach. W nieznanym nam czasie wiszące partie przypór, pozbawione oparcia łuków, zabezpieczono metalowymi klamrami. Nad nawą północną relikty łuków są gorzej eksponowane, w większości przysłonięte deskami pobicia dachu, ale można je dostrzec na dwóch przyporach [il. 8]. Zwraca jednak uwagę różnica technologiczna – nad nawą południową łuki oporowe zostały dość głęboko osadzone w przyporach, toteż nawet tam,

gdzie łuki się nie zachowały, klince tworzące ich nasady są dobrze widoczne w trzonach przypór. Tymczasem nad nawą północną łuki osadzono płytko, a w przypadku pierwszej od wschodu przypory bezpośrednio pod jej wiszącą, oklamrowaną częścią znajduje się gładkie ceglano lico. Tworzące je cegły wydają się nieco odmienne od pozostałych, ale ich dokładna obserwacja nie była możliwa, toteż nie udało się określić, czy lico to zostało wtórnie przemurowane. Ponadto trzeba odnotować, że na strychu nad nawą północną w elewacji nawy głównej znajdują się liczne ubytki i wyrwy, zapewne powstałe wskutek ostrzeżenia katedry przez Armię Czerwoną w 1920 r. Niewątpliwie konstrukcja korpusu, dobrze czytelna po stronie południowej, była znacznie bliższa zastosowanej w Gnieźnie, niż to przypuszczał Skibiński [il. 9]. Istotną różnicą jest jednak brak wydatnych wsporników na przyporach, które w wielkopolskiej świątyni tworzą jakby fragment drugiego ramienia łuku<sup>29</sup>, jakkolwiek koncepcja nadwieszenia więszkości masy przypór na łukach oporowych, przenoszących ją na mury magistralne, jest taka sama.

W dotychczasowej literaturze zarysowano dwie koncepcje pochodzenia gnieźnieńskiej konstrukcji. Jan Zachwatowicz, którego tezę do niedawna powszechnie przyjmowano, wywodził ją z architektury państwa krzyżackiego, zwłaszcza cysterskich kościołów w Oliwie, Pelplinie oraz leżącym po polskiej stronie granicy Koronowie<sup>30</sup>. Ostatnio Jakub Adamski zwrócił jednak uwagę, że

<sup>29</sup> Zob. J. KOWALSKI, *Gotyki wielkopolski. Architektura sakralna XIII–XVI wieku*, Poznań 2010, s. 67, il. 48.

<sup>30</sup> J. ZACHWATOWICZ, *Katedra gnieźnieńska. Gotycki system konstrukcyjny*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 3, 1934/1935, s. 180–195; idem, *Architektura katedry gotyckiej*, [w:] *Katedra*



8. Włocławek, katedra pw. Wniebowzięcia NMP, strych nad nawą północną, relikw łuku oporowego. Fot. P. Pajor

rozwiązania pomorskie pozbawione są owego charakterystycznego odcinka drugiego ramienia łuku, motyw ten od pierwszej połowy XIV w. popularny był natomiast na Śląsku, pojawił się we wrocławskich kościołach św. Elżbiety i Dominikanów, a później np. w kolegiacie w Głogowie<sup>31</sup>. Trudno jednak uznać, by konstatacja ta jednoznacznie wyjaśniała genezę włocławskiej konstrukcji, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę fakt niemal jednoczesnego prowadzenia prac przy budowie katedr we Włocławku i Gnieźnie, a także korpusach kościołów w Pelplinie i Koronowie.

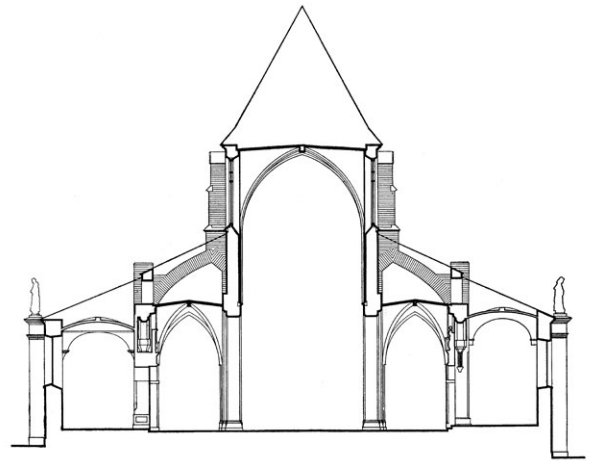
## PIERWOTNA ARTYKULACJA ŚCIAN

Jeśli chodzi o rozwiązania zastosowane we wnętrzu kościoła, obecna artykulacja jest całkowicie efektem „konserwacji” Wojciechowskiego, a oryginalny detal znany jest wrywkowo, głównie na podstawie rysunków Adolfa Kozarskiego z 1863 r. [il. 10]<sup>32</sup> oraz dwadzieścia lat późniejszej

*gnieźnieńska*, red. A. Świechowska, Poznań–Warszawa–Lublin 1970, s. 45–46.

<sup>31</sup> J. ADAMSKI, *Śląska geneza gotyckiej katedry gnieźnieńskiej*, „Rocznik Historii Sztuki”, 39, 2014, s. 157–175.

<sup>32</sup> „Tygodnik Ilustrowany”, 8, 1863, nr 204, s. 324.



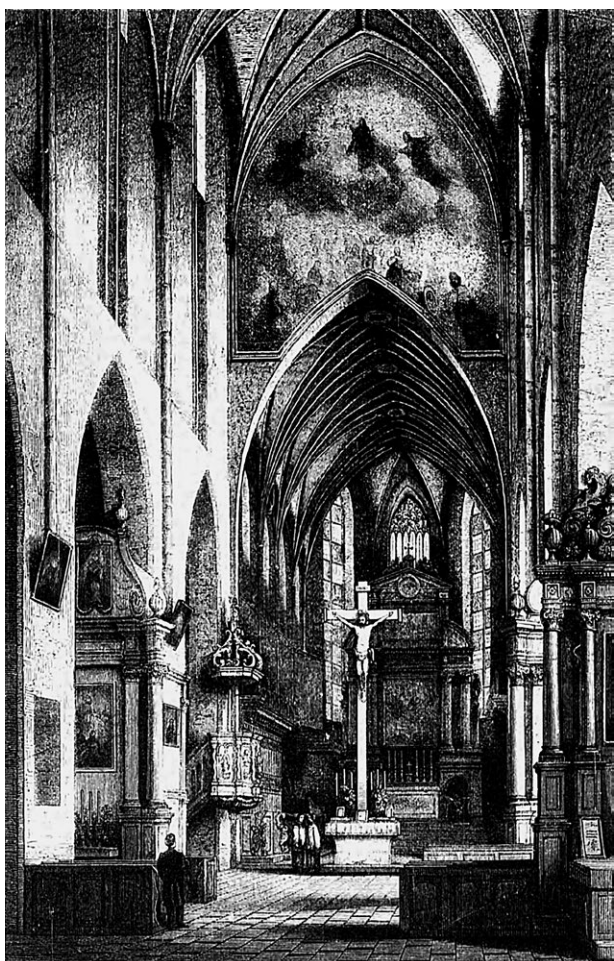
9. Gniezno, katedra pw. Wniebowzięcia NMP i św. Wojciecha, przekrój poprzeczny prezbiterium. Wg *Katedra gnieźnieńska*, red. A. Świechowska, Poznań–Warszawa–Lublin 1970, tabl. XXI

litografii Łuszczkiewicza [il. 11]<sup>33</sup>, które czytelnie ukazują tylko wnętrze nawy głównej. We wschodnich partiach budowli zachowały się jednak relikty pierwotnych podziałów [il. 12]. Składają się na nie widoczne w zamknięciu prezbiterium oraz południowej zakrystii partie cienkich, prostych słupek w formie  $\frac{2}{3}$  wałka. W obydwu apsydach – prezbiterium i aneksu – służyły te wychodzą z posadzki, jak można się domyślać podniesionej w stosunku do pierwotnego poziomu, jako że omawiane podpory wyrastają z niej bezpośrednio trzonami, z pominięciem baz. Można więc uznać, że pierwotnie w obrębie prezbiterium zastosowano zróżnicowanie artykulacji – składały się na nią służyki, które na ścianach bocznych nadwieszono, umożliwiając dostawienie ścian stali chóru kanoników, natomiast w apsydzie sprowadzono do posadzki, podkreślając w ten sposób najważniejszą część kościoła. Rozwiązanie takie nie było zresztą oryginalne czy zaskakujące, już sto lat wcześniej zastosowano je np. w chórach kościołów Klarysek i Franciszkanów w Pradze czy Dominikanów w Ratybonie, a niewiele wcześniej niż we Włocławku choćby w strasburskiej kolegiacie Saint-Pierre-le-Jeune; już po rozpoczęciu prac we Włocławku na podobną artykulację zdecydowano się przy budowie chóru katedry w Gnieźnie.

Na artykulację nawy głównej obecnie składają się wiązkowe służyki o liściastych kapitelach, nadwieszono na wspornikach w formie ludzkich głów, wcześniej jednak były zdecydowanie cieńsze i mniej wydatne, o skromnych kapitelach; obecny układ powtarza jednak pierwotny w kwestii rozmieszczenia słupek – wiązki trzech wałków w kondygnacji okiennej, z których boczne wyrastają z odsadzki międzykondygnacyjnej, a środkowy sprowadzono na arkady [il. 1, 13]. Efekt plastyczności ścian osiągnięto poprzez zastosowanie w całym kościele układu dwukondygnacyjnego, zaznaczonego za pomocą odsadzki; górną kondygnację wypełniono w całości wnękami, które

<sup>33</sup> W. ŁUSZCZKIEWICZ, *Katedra Włocławska*, s. 56–59 (jak w przyp. 11).



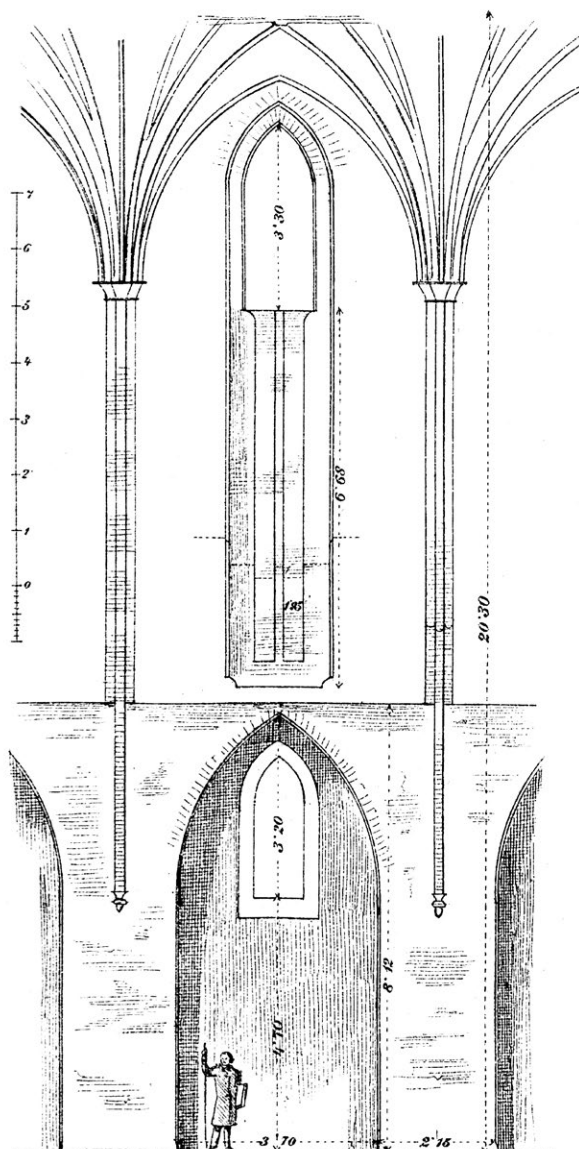


10. A. Kozarski, *Wnętrze katedry w Włocławku*, „Tygodnik Ilustrowany”, 8, 1863, nr 204 (22 sierpnia), s. 324

w górnych częściach mieszczą okna. Artystyka kościoła była więc raczej oszczędna i we wszystkich partiach budowli dość jednolita, jej podstawę stanowiły smukłe walcowe słupki. Obok Długoszowego żywotu Macieja jest to kolejna przesłanka przemawiająca za konsekwentną realizacją całościowego, dość wcześnie ukształtowanego projektu, na którą nie miała większego wpływu zmiana na tronie biskupim.

### KATEDRA WŁOCŁAWSKA NA TLE ARCHITEKTURY EUROPY ŚRODKOWEJ

Stosunkowo dużo miejsca poświęcano dotąd kwestii układu przestrzennego katedry, jakkolwiek nie rozstrzygnięto jednoznacznie, czy stanowi on jednorodne założenie, czy też koncepcję korpusu nawowego opracowano dopiero po wzniesieniu chóru. Oba kompartymenty kościoła są jednak ze sobą organicznie przewiązane i, jak już wskazaliśmy, nie ma przesłanek by sądzić, że między ich wzniesieniem doszło do dłuższej przerwy czy całościowej wymiany warsztatu. Analiza stylu, jak pokażemy dalej,



11. Włocławek, katedra pw. Wniebowzięcia NMP, schemat elewacji nawy głównej przed przebudową. Wg W. Łuszczkiewicz, *Katedra Włocławska i projekt p. Stryjeńskiego*, fragment tabl. 1

zdaje się tę tezę potwierdzać. Przemawia za tym również identyczność rozmiarów cegieł w obrębie całej katedry<sup>34</sup>.

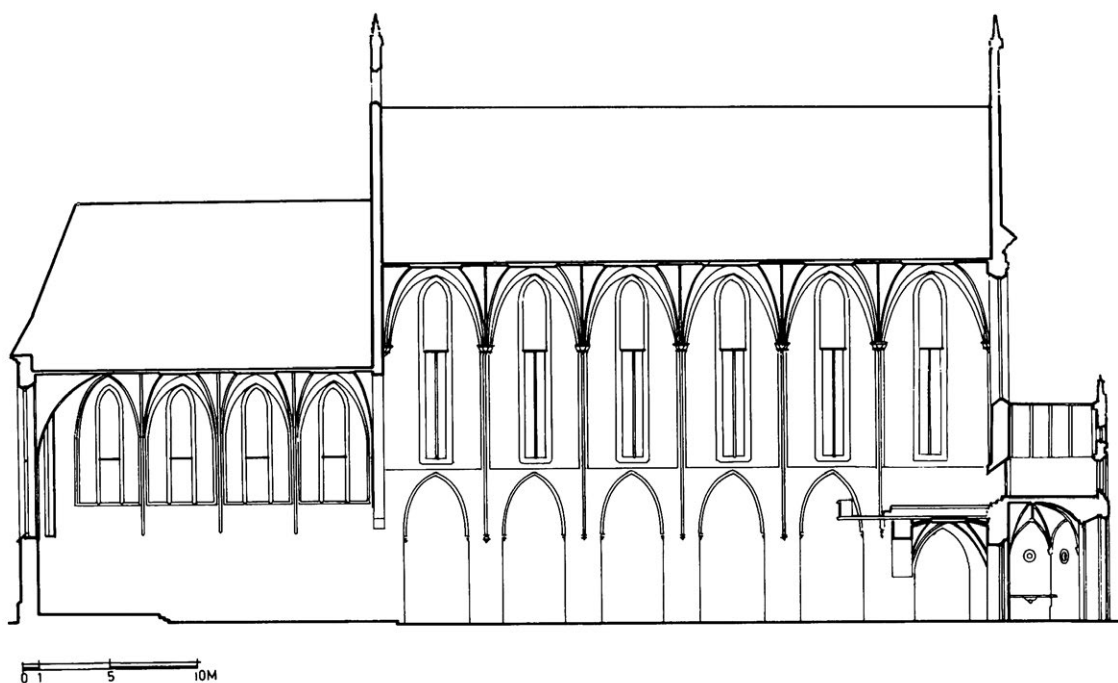
Spośród dotychczas sugerowanych wzorów najmniej przekonująca wydaje się dawna teza Kutznera, wskazująca na katedry krzyżackie. Rzuty katedr we Włocławku i Fromborku łączy właściwie tylko trójnawowa dyspozycja i brak obejścia. Pewne podobieństwa do katedry w Kwidzynie są natomiast niewątpliwe – oba kościoły mają zamknięte wielobocznie, niższe od nawy głównej chóry i wydłużone korpusy, jednak chór kwidzyński został wyposażony w kryptę, przez co jego zasadnicza przestrzeń jest znacznie wyniesiona ponad poziom nawy, natomiast korpus ma formę długiej, przysadzistej pseudobazyliki o niskiej kondygnacji nadarkadowej, różnej

<sup>34</sup> P. NOWAKOWSKI, „Architektura katedry”, s. 44–45 (jak w przyp. 6).





12. Włocławek, katedra pw. Wniebowzięcia NMP, służki w apsydach prezbiterium oraz aneksu południowego. Fot. P. Pajor



13. Włocławek, katedra pw. Wniebowzięcia NMP, przekrój podłużny. Wg S. Skibiński, *Polskie katedry gotyckie*, Poznań 1996, s. 133, il. 179



14. Toruń, kościół św. Jakuba, widok elewacji nawy głównej. Fot. P. Pajor

od smukłej włocławskiej bazyliki z niezwykle wysoką kondygnacją okienną. Trzeba nadto dodać, że omawianą postać katedra w Kwidzynie zyskała w przeciągu drugiej połowy XIV w., toteż rozpatrywanie jej zachodniej części jako wzoru dla włocławskiego korpusu nawowego, realizowanego w tym samym czasie, jest raczej karkołomne<sup>35</sup>.

Z zagadnieniem tym wiąże się też powtarzana przez wszystkich badaczy teza o „niekatedralnym” charakterze jednonawowego prezbiterium z apsydą  $\frac{5}{8}$ . Trzeba jednak zauważyć, że budowę włocławskiego chóru zaczęto wcześniej niż analogicznych struktur w Gnieźnie czy Pradze, a jedynymi środkowoeuropejskimi realizacjami układu wielobocznej apsydy z obejściem były katedry w Magdeburgu i Schwerinie, a także odleglejsze przykłady węgierskie; podzielone są natomiast zdania co do rekonstrukcji trzynastowiecznego chóru w Poznaniu<sup>36</sup>. Nie

zdecydowano się też na naśladowanie modelu wrocławsko-krakowskiego, z prostym zamknięciem i obejściem ortogonalnym, który jednak także jest dość odległy od francuskiego modelu katedralnego<sup>37</sup>. Tym niemniej większość funkcjonujących wówczas kościołów katedralnych na wielkim obszarze Europy Środkowej i Północnej była wyposażona w zamknięte prostokątnie lub wielobocznie chóry bez obejścia; dotyczy to saskich katedr w Paderborn, Naumburgu czy Miśni, kościołów w Ratzeburgu, Ołomuńcu<sup>38</sup>, Erfurcie, Brandenburg, Havelbergu, wszystkich katedr krzyżackich, a wreszcie najważniejszej świątyni północnego wschodu, archikatedry w Rydze. Wydłużony chór jednonawowy był więc, niezależnie od swojej genezy, zdomowiony także w architekturze katedralnej szeroko rozumianego regionu, a obejściowe *chevet*, dziś kojarzone jako „właściwa” forma katedralna, w żadnym razie nie było w tych stronach normą. Zasadne wydaje się więc pytanie, czy rozpatrywanie architektury katedry peryferyjnej diecezji w Europie Środkowej przez pryzmat modelu francuskiego, na wschodzie stosowanego incydentalnie, ma jakiegokolwiek sens i czy nie prowadzi jedynie do wypaczenia interpretacji bardzo przecież okazałego kościoła<sup>39</sup>.

*O architekturze i plastyce dawnego Poznania do końca epoki baroku*, Poznań 2001, s. 103; A. KUSZTELSKI, *Prezbiterium katedry poznańskiej. Rekonstrukcja faz, układ, związki i wpływy*, „Kronika Miasta Poznania”, 71, 2003, nr 1, s. 162; inni badacze (S. SKIBIŃSKI, *Polskie katedry*, s. 49–51 [jak w przyp. 3]; J. KOWAŁSKI, *Gotyk wielkopolski*, s. 19 [jak w przyp. 29]) sądzą jednak, że chór miał układ jednonawowy.

<sup>37</sup> Formy obu katedr, na poziomie układu przestrzennego bardzo sobie bliskie, tradycyjnie wywodzą z architektury cysterskiej, zob. H. TINTELNOT, *Die mittelalterliche Baugeschichte des Breslauer Domes und die Wirkung der Zisterzienser in Schlesien*, [w:] *Kunstgeschichtliche Studien*, Breslau 1943, s. 248–290; M. KUTZNER, *Cysterska architektura na Śląsku w latach 1200–1330*, Toruń 1969, s. 62–64; T. WOJCIECHOWSKI, *Kościół katedralny w Krakowie*, Kraków 1900, passim; P. CROSSLEY, *Gothic Architecture in the Reign of Kasimir the Great. Church Architecture in Lesser Poland 1320–1380*, Kraków 1985, s. 64–68.

<sup>38</sup> Trzynastowieczny chór katedry w Ołomuńcu nie zachował się, ale jego forma, na którą składały się dwa kwadratowe przęsła, znana jest dzięki wykopaliskom i wczesnonowożytnej ikonografii; zob. V. RICHTER, *Raněstředověká Olomouc*, Praha–Brno 1959, s. 152–154.

<sup>39</sup> Niektórzy badacze, zwłaszcza Skibiński oraz Pilecka i Błażejewska, tłumaczyli brak obejścia i „skrócenie” korpusu małą liczbą mieszkańców Włocławka, do pomieszczenia których nie trzeba było dużej przestrzeni; jest to jednak konstatacja o tyle zaskakująca, że w ówczesnym Królestwie Polskim właściwie nie było, nawet w najludniejszych miastach, większych kościołów parafialnych. Tylko olbrzymie fary miast krakowskich i Poznania, powstające zresztą równocześnie z katedrą włocławską, miały zdecydowanie większą skalę, ale kościoły innych dużych miast – Nowego Sącza, Olkusza czy Kalisza – co najwyżej włocławskiemu tumowi dorównywały.

<sup>35</sup> L. KRANTZ-DOMASŁOWSKA, *Katedra w Kwidzynie*, Toruń 1999, s. 39–42; natomiast wydłużony, zamknięty wielobocznie chór, pierwotnie niepodzielony na kondygnacje, wznoszono może już od lat 20.

<sup>36</sup> Chór wzniesiony przez biskupa Boguchwała niewątpliwie zamknięty był wielobocznie; niektórzy badacze (np. M. KUTZNER, *Architektura*, [w:] *Dzieje Wielkopolski*, t. 1, red. J. Topolski, Poznań 1969, s. 376; idem, *Wielkopolska, Kujawy*, s. 160 [jak w przyp. 12]) już dawniej sądzili, że otaczało go ponadto obejście. Wydaje się, że tezę tę wzmacnia odkrycie w murach obecnych kaplic promienistych partii wykonanych w wątku wendyjskim (zob. W. GAŁKA,



Podobnie niejednoznacznie prezentuje się kwestia stylu kościoła, a żaden z proponowanych dotychczas wzorów nie wyczerpuje tego zagadnienia w zadowalający sposób. Postawiona przez Kutznera, a przywołana przez Błażejewską i Pilecką teza o udziale w budowie katedry budowniczych kościoła św. Jakuba w Toruniu również budzi zastrzeżenia. Ogólnie podobieństwo bazylikowych korpusów nawowych, wzniesionych w technice grubego muru, z niskimi nawami bocznymi wydzielonymi krępyimi, masywnymi filarami jest niewątpliwe, ale przy analizie szczegółów obie budowle więcej dzieli niż łączy. Inne jest już samo ukształtowanie elewacji nawy, w farze toruńskiego Nowego Miasta jednokondygnacyjnej, w której nad arkadami wydrążono szerokie nisze, w nich zaś wąskie nisze okienne, przebite tylko w najwyższej części. Przęsła rozdzielają wiązki słupów o wspólnej opasce kapitelowej, sprowadzone aż do posadzki. Filary i arkady są bogato oprofilowane, w większości z wyraźnie zaznaczonymi kielichowymi kapitelami [il. 14]. We Włocławku wszystkie te elementy wyglądają odmiennie – wyraźnie zaznaczono podział na dwie kondygnacje poprzez cofnięcie lica ściany ponad arkadami. Górna kondygnacja jest około dwukrotnie wyższa od dolnej, efekt ten jest więc wyraźniejszy niż w Toruniu; jej powierzchnia jest płaska i jednolita, wycięto w niej tylko wąskie i wysokie, lancetowate nisze okienne, przeciągnięte aż do odsadzki. Brak więc tu toruńskiego motywu „niszy w niszy”. Różna od toruńskiej jest wreszcie forma kwadratowych w przekroju filarów i arkad, potężnych, głębokich na ponad 2 metry i zupełnie pozbawionych profilowań, słupów, kapiteli czy jakichkolwiek elementów członujących, które mogłyby choć trochę złagodzić wywoływany przez nie surowy efekt; wyjątkiem jest jedynie szfrowanie krawędzi [il. 15]. Wydaje się, że włocławskim budowniczym zupełnie obca była wirtuozerska ceramika budowlana, z której w kościele św. Jakuba ukształtowano bogate profile czy zewnętrzne pinakle.

Pod pewnymi względami włocławski korpus bliższy jest wielkim bazylikom Krakowa, których elewacje także są dwukondygnacyjne, z odsadzką i pojedynczymi słupkami; zupełnie odmiennie jest jednak ukształtowanie filarów o formie wydłużonych ośmioboków z dostawionymi przyporami, natomiast górne kondygnacje naw głównych zostały w nich ujęte w dodatkowe przyścienne arkady [il. 16]. Wreszcie wielkie krakowskie korpusy bazylikowe nie mogą być uznane za wzór dla katedry włocławskiej z uwagi na chronologię: najstarsze z nich – Mariacki i dominikański, realizowane od lat 60. XIV w.<sup>40</sup> – są współczesne włocławskiemu. Korpusy



15. Włocławek, katedra pw. Wniebowzięcia NMP, filar międzynawowy. Fot. P. Pajor

obu kościołów Kazimierza budowano jeszcze później<sup>41</sup>. Z kolei bezpośredni wzór tych budowli, czyli wznośzony od schyłku lat 40. korpus katedralny, prezentuje zdecydowanie odmienną, bogatszą oprawę artystyczną. Spośród kościołów środkowoeuropejskich katedra we Włocławku wydaje się stosunkowo bliska chórowi katedry gnieźnieńskiej [il. 17], z jej dwukondygnacyjnym układem elewacji, czworobocznymi filarami i oszczędną estetyką, jakkolwiek można też wskazać istotne różnice, spośród których może najważniejszą jest wykrój okien, które w archikatedrze są stosunkowo niewielkie i osadzone bardzo wysoko, bez doprowadzenia nisz do granicy kondygnacji. Odmiennie są też proporcje:

dominikanów, red. A. Markiewicz, M. Szyma, M. Walczak, Kraków 2014, s. 349–374.

<sup>40</sup> P. PENCÁKOWSKI, *Kiedy powstał gotycki korpus bazylikowy kościoła Mariackiego w Krakowie i kto go budował?*, [w:] *Magistro et amico, amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. J. Gądomski et al., Kraków 2002, s. 245–255; R. KACZMAREK, *Hic incipiunt laborare. Portal główny kościoła dominikanów krakowskich*, [w:] *Sztuka w kręgu krakowskich*

<sup>41</sup> M. SZYMA, *Nawa południowa i kruchta kościoła Św. Katarzyny na Kazimierzu w Krakowie. Zagadnienia chronologii, warsztatu i stylu*, „Rocznik Krakowski”, 60, 1994, s. 21–50; T. WĘCŁAWOWICZ, *Kościół Bożego Ciała*, [w:] idem, *Cocto latere nobilitavit. O ceglanych murach kościołów średniowiecznego Krakowa*, Kraków 2013, s. 165–176.



16. Kraków, kościół pw. Wniebowzięcia NMP, widok wnętrza w kierunku wschodnim. Fot. Mkos na lic. Creative Commons 3.0 – Wikimedia Commons, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Wn%C4%99trze\\_Ko%C5%9Bcio%C5%82a\\_Mariackiego%2C\\_Krak%C3%B3w.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Wn%C4%99trze_Ko%C5%9Bcio%C5%82a_Mariackiego%2C_Krak%C3%B3w.jpg)

w Gnieźnie zastosowano znacznie smuklejsze filary, a obie kondygnacje – zgoła odmiennie niż w kujawskiej katedrze – mają zbliżoną wysokość. Trudno przy tym jednoznacznie ustosunkować się do powtarzanej w literaturze tezy o uwarunkowaniu formy wrocławskich podpór (zwłaszcza ich ogromnej grubości) zastosowaniem wyłącznie ceglanego tworzywa, którego mniejsza wytrzymałość miałaby zdecydować o modyfikacji gnieźnieńskiego wzoru. Należy jednak podkreślić, że budowa archikatedry rozpoczęła się dopiero w roku 1342<sup>42</sup>, a więc

<sup>42</sup> Ostatnio: J. KOWALSKI, *Gotyk wielkopolski*, s. 62–75 (jak w przyp. 29); J. ADAMSKI, *Śląska geneza* (jak w przyp. 31). Budowę chóru zakończono „może w połowie lat sześćdziesiątych” (J. KOWALSKI, *Gotyk wielkopolski*, s. 63 [jak w przyp. 29]); skądinąd określenie genezy formy tej budowli także stanowi nie lada wyzwanie dla badaczy, jej układ przestrzenny uznawano za wynik inspiracji katedrami francuskimi (Z. ŚWIECHOWSKI, *Gotycka katedra gnieźnieńska na tle współczesnej architektury europejskiej*, [w:] *Katedra gnieźnieńska*, red. A. Świechowska, Poznań–Warszawa–Lublin 1970, s. 60–73) i chęci budowy założenia bogatszego niż w Krakowie i Wrocławiu (S. SKIBIŃSKI, *Polskie katedry*, s. 110–113 [jak w przyp. 3]). Natomiast styl wywodziło bądź z architektury klasztornej (zwłaszcza cysterskiej) południowych obszarów Cesarstwa (Z. ŚWIECHOWSKI,

później niż we Włocławku. Warto jeszcze zwrócić uwagę na realizowany zapewne od drugiej dekady XIV w. korpus katedry wrocławskiej, w którym również zastosowano dwukondygnacyjny układ ściany ze zróżnicowaniem grubości muru i nisze okienne sięgające odsadzeki<sup>43</sup>. Także i tu jednak można by mnożyć różnice. Podobnie rzecz ma się z serią wielkich bazylik w miastach Meklemburgii i Pomorza Przedniego, wzorowanych na kościele Mariackim w Lubece, w których odnaleźć można co prawda dwukondygnacyjny układ elewacji czy przeciągnięte nisze okienne, ale ukształtowanie muru jest jednak inne i przede wszystkim bardziej złożone. Można też jeszcze zwrócić uwagę na fakt, że od drugiej połowy XIII w. w całej Europie Środkowej pewną popularność zyskały czworoboczne w przekroju filary, lekko tylko fazowane lub żłobione na narożnikach. Spotykamy je zarówno w bazylikach, np. we wspomnianych już farze Lubeki i katedrze w Gnieźnie, ale też w serii wielkich hal – katedrze w Ołomuńcu, kolegiatach w Kromieryżu i Sandomierzu czy farze w Lewoczy<sup>44</sup>.

Ostatecznie wydaje się, że w architekturze nieodległych od Włocławka ziem nie sposób znaleźć bezpośredniego pierwowzoru czy też powiązań warsztatowych. Koncepcja bezpośredniej zależności warsztatowej od kościoła św. Jakuba w Toruniu nie przekonuje, ale alternatywne tezy zakładające luźniejszą inspirację katedrami w Gnieźnie czy państwie zakonnym także nie wyczerpują problemu. Nie można zaprzeczać, że większość z wymienionych budowli – katedry we Włocławku, Gnieźnie, Wrocławiu, bazyliki krakowskie, a do pewnego stopnia także toruński kościół św. Jakuba – łączy szereg cech wspólnych, każdorazowo jednak występujących razem w nieco innym kontekście i redakcji, w każdym przypadku zestawianych z elementami o innym charakterze i proveniencji. Ponownie trzeba wskazać również na równoczesność ich budowy. Być może więc należy uznać, że sieć artystycznych powiązań katedry wrocławskiej sięga dalej niż dotąd zakładano, a podobieństwa do wzmiankowanych budowli wynikają nie z zależności, ale ze wspólnych źródeł.

*Gotycka katedra*) lub konkretnie Czech (M. KUTZNER, *Wielkopolska, Kujawy*, s. 159–160 [jak w przyp. 12]), bądź upatrywano w nim wyniku zleconej przez fundatora inspiracji kościołem Franciszkanów w Bolonii przefiltrowanej przez formy środkowoeuropejskie (S. SKIBIŃSKI, *Polskie katedry*, s. 110–129 [jak w przyp. 3]; w podobnym duchu, ale z mocnym podkreśleniem oryginalności gnieźnieńskiego projektu także J. KOWALSKI, *Gotyk wielkopolski*, s. 69–75 [jak w przyp. 29]); J. ADAMSKI (*Śląska geneza* [jak w przyp. 31]) uznał, że twórcy chóru wywodzili się ze środowiska śląskiego.

<sup>43</sup> Zob. S. SKIBIŃSKI, *Polskie katedry*, s. 75–90 (jak w przyp. 3); niektórzy badacze (np. E. MAŁACHOWICZ, *Katedra wrocławska. Dzieje i architektura*, Wrocław 2012, s. 83–84) sugerują rozpoczęcie prac jeszcze u schyłku XIII w., ale teza ta wydaje się wyjątkowo trudna do obrony.

<sup>44</sup> Zob. P. CROSSLEY, *Gothic Architecture*, s. 232–233 (jak w przyp. 37).





17. Gniezno, katedra pw. Wniebowzięcia NMP i św. Wojciecha, widok elewacji chóru. Fot. P. Pajor

### KATEDRA WE WŁOCŁAWKU A ARCHITEKTURA GÓRNEJ NADRENI I REGIONU JEZIORA BODEŃSKIEGO

Znaczną część spośród zestawu cech szczególnych katedry wrocławskiej napotykamy w szeregu budowli wywodzących się z tradycji ukształtowanej w środowisku artystycznym szeroko rozumianej Górnej Nadrenii około roku 1300, którego głównym źródłem był prężny warsztat katedry w Strasburgu<sup>45</sup>. Z budowli powstałych w tym rejonie do najbardziej wpływowych należy zaliczyć kościół opactwa Cystersów w Salem w pobliżu jeziora Bodeńskiego, budowany w szybkim tempie od lat 80. XIII w.

<sup>45</sup> M.C. SCHURR, *The West Facade of Strasbourg Cathedral and its Impact on Gothic Architecture in Central Europe*, [w:] *The Year 1300 and the creation of a new European architecture*, red. A. Gajewski, Z. Opačić, Turnhout 2007, s. 79–88.



18. Salem, kościół opactwa Cystersów, widok wnętrza nawy głównej ku wschodowi. Fot. J. Adamski

[il. 18, 19]<sup>46</sup>. Zastosowano tam dwukondygnacyjne elewacje z odsadzką oraz wysokie, smukłe nisze okienne zajmujące niemal całą wysokość górnej kondygnacji. W podobny, charakterystyczny sposób rozwiązano też służki nawy głównej. W obu kościołach w górnej kondygnacji zastosowano ich wiązki, z których boczne służki opierają

<sup>46</sup> Kronika klasztoru podaje datę 1297, którą jednak wielu badaczy kwestionuje, sugerując wcześniejsze podjęcie prac; najwyraźniej jednak budowa przebiega w szybkim tempie, na co wskazuje m.in. dendrochronologia belek więźby dachowej – drzewa na budowę dachu nad pierwszymi przęsłami nawy głównej ścięto już w roku 1310; U. KNAPP, *Salem. Die Gebäude der ehemaligen Zisterzienserabtei und ihre Ausstattung*, Esslingen 2004, s. 156; M.C. SCHURR, *Gotische Architektur im mittleren Europa 1220–1340. Von Metz bis Wien*, München–Berlin 2007 s. 353.





19. Salem, kościół opactwa Cystersów, widok elewacji nawy głównej. Fot. J. Adamski

się na odsadźce międzykondygnacyjnej, a pojedynczy wałek schodzi niżej i zostaje nadwieszony między arkadami.

Szczególną uwagę zwracają także potężne filary korpusu, tworzące arkady tak głębokie, że zdecydowano się na zastosowanie w nich osobnych sklepień żebrowych. Na filary te sprowadzono w całości wydatne przypory, co już dawno dało asumpt do wskazywania konstrukcji kościoła w Salem jako precedensu krakowskiego systemu filarowo-przyporowego<sup>47</sup>. Tym niemniej, głębokie arkady międzynawowe we Włocławku, nad którymi płaskie, nieprofilowane podniebia tworzą jakby odcinki ostrołukowych kolebek, żywo przypominają analogiczne elementy kościoła w Salem. Warto też zwrócić uwagę na

kościół w Niederhaslach i Augustianów w St. Arnual (Sarbrücken), gdzie zastosowano podobną kompozycję elewacji wewnętrznych<sup>48</sup>. Katedra włocławska pod względem stylowym zdaje się wiązać z tym kręgiem artystycznym zarówno pod względem ogólnej dyspozycji, jak i detalu.

Z zasobu pierwotnych detali, w ścianach bocznych prezbiterium zachowały się dwa ostrołukowe, profilowane portale o wysmukłych proporcjach<sup>49</sup>. Z kolei maswerki w oknach prezbiterium nie są oryginalne, zostały bowiem wymienione w czasie prac prowadzonych przez Wojciechowskiego, jednak ich formy wiernie powtórzono<sup>50</sup>. Inaczej postąpiono w korpusie, wypełniając okna nowymi maswerkami o osobliwych, pseudogotyckich wzorach. Szczególnie charakterystyczny układ ma maswerk w środkowym, trójdzielnym oknie prezbiterium, z którego pochodzą zachowane do dziś 23 figuralne kwatery witrażowe [il. 20]<sup>51</sup>. Laskowania zwieńczone są pojedynczymi noskami, na których opiera się trójlancetowa kompozycja wyraźnie akcentująca środkową część okna. Środkowa lanceta sięga do samego klucza okna. Jej górną część wypełnia trójliscie, pod nim zaś znajdują się dwie lancety zamknięte noskami, które w dolnej części, poprzez oparcie na połowach ostrego łuku, przybierają asymetryczny kształt, który można umownie określić jako „proto-rybi pęcherz”<sup>52</sup>. Ponad

<sup>48</sup> Na temat architektury szeroko rozumianego obszaru górnoreńskiego ok. roku 1300 zob. C. BRACHMANN, *Um 1300. Vorparlerische Architektur im Elsaß, in Lothringen und Südwestdeutschland*, Korb 2008.

<sup>49</sup> Portale zostały odsłonięte w czasie prac konserwatorskich w latach 70. XX w. Na tympanonie portalu w północnej ścianie zachowało się słabo czytelne malowidło z przedstawieniem półfigury młodzieńczego świętego, które można datować na czas budowy chóru (ok. 1340 – 3. ćwierć XIV w.); młodszą chronologicznie warstwą jest krzyż konsekracyjny; na prawym ościeżu widoczna jest też malowana strefa kapitelowa. Warstwa malarzka nie zachowała się na portalu w ścianie południowej; jak wynika z relacji ks. Stanisława Chodyńskiego (zob. J.P. GRAJNERT, *Zagadnienie przebudowy*, s. 3 [jak w przyp. 28]), był on pokryty szesnastowiecznymi malowidłami fundacji biskupa Hieronima Rozdrażewskiego.

<sup>50</sup> Pokazuje to rysunek Stronczyńskiego; zob. M. WALICKI, *Sprawa inwentaryzacji zabytków w dobie Królestwa Polskiego (1827–1862)*, Warszawa 1931, il. 44. Posłużono się innym materiałem: pierwotne wykonane były ze sztucznego kamienia, obecne – z piaskowca. Za wiernym powtórzeniem form przemawia też kształt zachowanych do naszych czasów i umieszczonych w bocznych oknach chóru ornamentalnych przeszkleń witrażowych.

<sup>51</sup> Obecnie witraże przechowywane są w neogotyckiej kaplicy św. Barbary, znajdującej się przy północnej nawie bocznej. Podstawowe dane: H. MAŁKIEWICZÓWNA, *Włocławek, kościół katedralny p. w. Wniebowzięcia Panny Marii, Witraże w prezbiterium*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2: *Katalog zabytków*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 137–138.

<sup>52</sup> Analogiczny termin sformułowano w stosunku do form pojawiających się w maswerkach w Salem: *Vorformen der Streuß* (R. STROBEL, *Die Maßwerkfenster der Klosterkirche Salem. Zur*

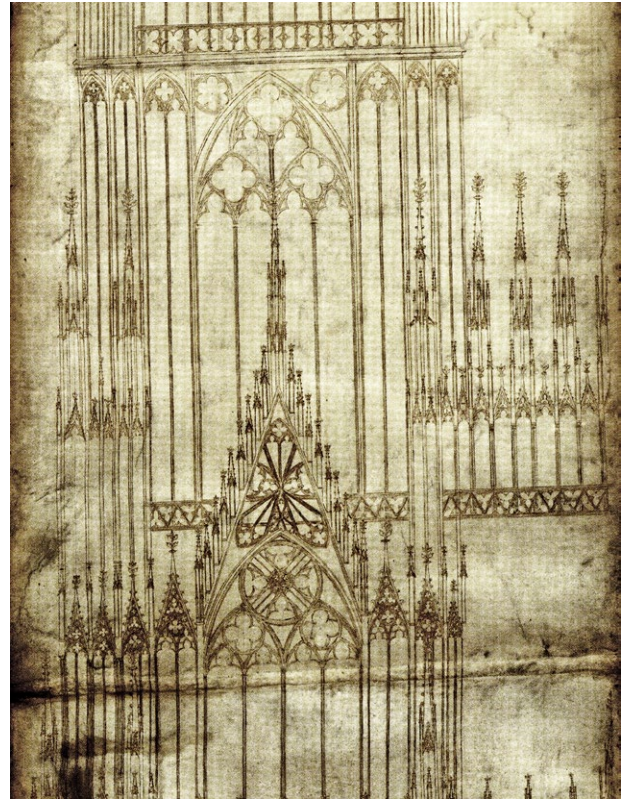
<sup>47</sup> T. WOJCIECHOWSKI, *Kościół katedralny*, s. 228–229 (jak w przyp. 37); P. CROSSLEY, *Gothic Architecture*, s. 70–72 (jak w przyp. 37); T. WĘCŁAWOWICZ, *Gotyckie bazyliki Krakowa*, Kraków 1993, s. 26–27.





20. Włocławek, katedra pw. Wniebowzięcia NMP, maswerk w osiowym oknie prezbiterium. Fot. P. Pajor

bocznymi lancetami także umieszczono mniejsze trójliscie. Charakterystyczne wydaje się „schodkowe” ukształtowanie maswerku o podwyższonej środkowej części, które wolno uznać za luźne odwołanie do motywu wprowadzonego na dużą skalę na fasadzie katedry w Strasburgu (np. w dolnej części przypór, w ażurowej dekoracji pierwszej kondygnacji). Ten strasburski motyw był popularny zwłaszcza w 1. połowie XIV w., zanim zaczęły dominować kompozycje koncentryczne, nieoddające podziałów okna. Jeszcze bardziej charakterystyczna jest jednak figura dwóch symetrycznie ułożonych „proto-rybich pęcherzy”, która także ma genezę górnoreńską. Po raz pierwszy podobna kompozycja pojawiła się na tak zwanym rysunku B1, przechowywanym w Wien Museum Karlsplatz (nr inw. 105.069) [il. 21], a przedstawiającym projekt frontowej elewacji północnej wieży katedry w Strasburgu, będący wariacją tzw. rysunku B. Interesujący nas motyw zastosowano w nim w maswerku wielkiego okna kondygnacji dzwonów, jednakże dwie proto-pęcherzowe lancety znajdują się pomiędzy dwoma łukami, nie zaś na jednym. Dolne krzywizny lancetek odginają się więc od pionowej osi okna ku górze, odwrotnie niż w oknie włocławskim. Rysunek B1 datowany jest obecnie na schyłek XIII w. i wiązany z Erwinem von Steinbach, jakkolwiek niegdyś sugerowano datowania nawet kilkadziesiąt



21. Tzw. rysunek B1, Wien, Museum Karlsplatz, nr inw. 105.069. Wg H.J. Böker, A.-Ch. Brehm, J. Hanschke, J.-S. Sauvé, *Architektur der Gotik: Rheinlande*, Salzburg 2014, s. 173

lat późniejsze<sup>53</sup>. Projekt nie został zrealizowany, ale niewiele później maswerk o bardzo podobnym układzie zastosowano w dwóch oknach chóru katedry w Verden an der Aller<sup>54</sup>. Niemal w tym samym czasie omawiany motyw został też jednak przekształcony do postaci bliskiej maswerkowi włocławskiemu. Prawdopodobnie najstarszą kompozycję tego typu znajdujemy w kościele pocysterskim w Salem (pierwsze od wschodu okno w północnej ścianie prezbiterium) [il. 22]<sup>55</sup>. Nieco później maswerki takie zastosowano

<sup>53</sup> Zwięzły stan badań przedstawili ostatnio Hans J. Böker, Anne-Christine Brehm, Julian Hanschke, Jean-Sebastien Sauvé (*Architektur der Gotik: Rheinlande*, Salzburg 2014, s. 172–176).

<sup>54</sup> *Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, V: Regierungsbezirk Stade, 1: Die Kreise Verden, Rotenburg und Zeven*, Hannover 1908, s. 30–67. Chór budowany był w latach 1290–1323. Na recepcję rysunku B1 zwrócił uwagę Norbert Nussbaum (*German Gothic Church Architecture*, New Haven–London 2000, s. 68).

<sup>55</sup> U. KNAPP, *Die Maßwerke des Salemer Münster und ihre Stellung in der hochgotischen Architektur des Oberrheins. Beobachtungen zu einer Konstruktionszeichnung im Chorumgang des Salemer Münster*, [w:] *Bericht über die 43. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung*, Bonn 2004, s. 253–271; idem, *Salem. Die Gebäude*, s. 107 (jak w przyp. 46) (gdzie omawiany maswerk datowany jest na krótko przed 1300 r.). Maswerki chóru i transeptu kościoła w Salem uważane są za pionierskie dla rozprzestrzeniania na południu Rzeszy wczesnych form maswerków opartych o złożone krzywe i osłe grzbiety, których stylistyka bywa wręcz określana jako „proto-flamboyant”, zob. P. CROSSLEY, *Salem and the*





22. Salem, kościół opactwa Cystersów, maswerk okna w północnej ścianie prezbiterium. Fot. J. Adamski

także w południowej nawie bocznej kościoła tego samego zgromadzenia w Kappel am Albis<sup>56</sup>, w kościele opackim w Niederhaslach [il. 23], w kościele św. Mikołaja w dolnosaskim Rinteln (dwa boczne okna apsydy) [il. 24]<sup>57</sup>, a także w chórze kościoła św. Mikołaja w nieodległym Lemgo [il. 25]. Bardzo wcześnie, bo już na przełomie XIII i XIV w. motyw ten, w dodatku w zmultiplikowanej formie, zastosowano też w maswerkowej dekoracji nagrobka św. Eufrozy-

Ogee Arch, [w:] *Architektur und Monumentalskulptur des 12.-14. Jahrhunderts. Produktion und Rezeption. Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag*, red. S. Gasser, C. Freigang, B. Boerner, Bern–Berlin 2006, s. 321–342.

<sup>56</sup> Dodatkowo w przypadku Kappel am Albis wskazywano na powiązania warsztatowe z Salem, zob. U. KNAPP, *Die Maßwerke*, s. 268 (jak w przyp. 55); idem, *Der Neubau der Zisterzienserklosterkirche im Spannungsfeld Habsburgischer Machtinteressen*, [w:] *Sedlec – historie, architektura a umělecká tvorba sedleckého klášte- ra ve středoevropském kontextu kolem roku 1300 a 1700*, red. R. Lomíčková, Praha 2009, s. 323–324. Na temat maswerków opisywanego typu na obszarze górnoreńskim zob. również: W. GFELLER, *Geschichte des Maßwerks am Oberrhein. Die Eingebung des entwerfenden Baumeisters und ihre geometrische Funktion*, Petersberg 2016, s. 43–44, 48, 50.

<sup>57</sup> *Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel*, t. 3: *Kreis Grafschaft Schaumburg*, red. H. Siebern, H. Brunnen, Marburg 1907, s. 11–12; wprawienie maswerków chóru można wiązać z pracami, jakie miał miejsce w tym trzynastowiecznym kościele ok. 1320–1340 r.



23. Niederhaslach, kolegiata pw. św. Florentyna, maswerk w oknie nawy południowej. Fot. R. Hammann na lic. Creative Commons 4.0 – Wikimedia Commons, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Niederhaslach\\_StFlorent156.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Niederhaslach_StFlorent156.JPG), oprac. P. Pajor

ny, pochodzącym z klasztoru Dominikanek w Klingental, obecnie znajdującego się w krużgankach katedry w Bazylei<sup>58</sup>. Datowanie pozostałych przykładów rozciąga się od końca XIII do połowy XIV w. Nie bez znaczenia jest fakt, że w przypadku Salem większość badaczy podkreślała strasburską genezę form<sup>59</sup>. Występowanie wymienionych analogii w oddalonych od siebie regionach zachodnioniemieckich utrudnia określenie bezpośredniego pochodzenia form włocławskiego maswerku, zwraca jednak uwagę odległe źródło strasburskie oraz ponowna, tym razem bardzo dokładna, zbieżność z formami kościoła w Salem. Rysunek maswerku środkowego okna prezbiterium raz jeszcze wskazuje na przynależność katedry włocławskiej do szeroko rozumianego zjawiska architektury około roku 1300.

Liczne podobieństwa formalne sprawiają, że kościół w Salem trzeba uznać za główne źródło inspiracji twórców projektu kujawskiej katedry. Trzeba jednak przyznać, że jej budowniczowie, mający do dyspozycji jedynie ceglany materiał i najpewniej dość skąpe fundusze, musieli ten wzór uprościć i zmodyfikować; podobnie działo się jednak na większości wielkich placów budów ówczesnej Europy Środkowej.

<sup>58</sup> Zob. P. CROSSLEY, *Salem and the Ogee*, s. 337–338 (jak w przyp. 55).

<sup>59</sup> Zob. U. KNAPP, *Die Maßwerke* (jak w przyp. 55). W zależności strasburskie wątpił jednak Jürgen Michler (*Die ursprüngliche Chorform der Zisterzienserkirche in Salem*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 47, 1984, s. 42). Na temat kościoła w Salem zob. także: U. KNAPP, *Salem: Die Gebäude*, passim (jak w przyp. 46).





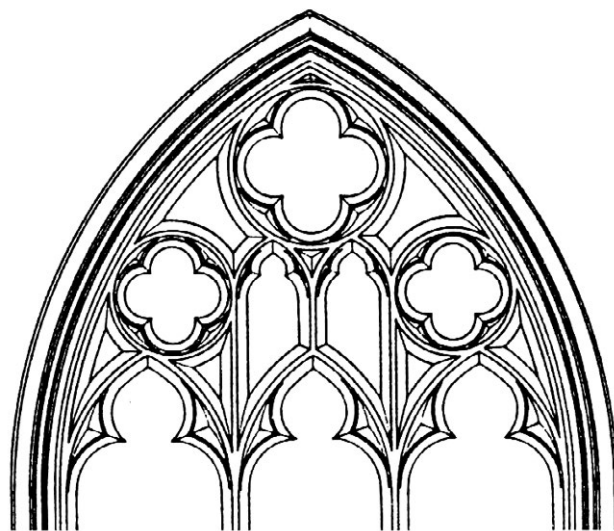
24. Rinteln, kościół pw. św. Mikołaja, widok zewnętrzny prezbiterium. Fot. w domenie publicznej – Wikimedia Commons, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/St.\\_Nikolai\\_Rinteln.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/St._Nikolai_Rinteln.JPG)

## SKLEPIENIA

Elementem wymagającym osobnego rozpatrzenia są sklepienia katedry. Zarówno korpus, jak i prezbiterium, niezależnie od kształtu przęseł, przekryte są czteroramiennymi sklepieniami gwiaździstymi z żebrami przekątniowymi [il. 1, 3]. Tego typu sklepienia kojarzy się jednoznacznie z państwem krzyżackim, gdzie pojawiały się już blisko początku XIV stulecia (np. w chórach toruńskich kościołów św. Janów i św. Jakuba [il. 14])<sup>60</sup>; prawdopodobnie to stamtąd ich wzór trafił do Włocławka. Całe wnętrze katedry zostało jednak najpewniej przesklepione dopiero pod koniec budowy, na przełomie XIV i XV w., z czym może wiązać się zapis z 1392 dotyczący opłacenia dachu nad chórem<sup>61</sup>. Niestety, również ten element katedry poddano restauracji w XIX w., kiedy wymieniono dużą część żeber, pozostaje więc uwierzyć Wojciechowskiemu, że powtórzone oryginalne profilowania. Mimo ogólnych krzyżackich paraleli, późny czas powstania włocławskich sklepień nie jest więc argumentem na rzecz bliskich związków innych elementów kościoła z architekturą państwa zakon-

<sup>60</sup> Ch. HERRMANN, *Mittelalterliche Architektur im Preussenland. Untersuchungen zur Frage der Kunstlandschaft und -geographie*, Petersberg 2007, s. 158–164.

<sup>61</sup> M. MACHOWSKI, A. WŁODAREK, *Włocławek*, s. 258 [jak w przyp. 8]: 1392 – „wymienione pieniądze pro tectura chori” (za: *Monumenta Historica Dioeceseos Wladislaviensis*, t. 18, Wladislaviae 1899, s. 41–42).



25. Lemgo, kościół pw. św. Mikołaja, maswerk w oknie prezbiterium. Wg G. Binding, *Masswerk*, Darmstadt 1989, s. 307, il. 347.

nego, a już zwłaszcza nie świadczy o krzyżackiej genezie wyjściowej koncepcji katedry. Na podstawie potrójnych wiązek służek można natomiast przypuszczać, że pierwotnie w katedrze planowano sklepienia czterodzielne, w których wysunięta środkowa służka wspierałaby żebro jarzmowe, a para służek bocznych żebra przekątniowe.

## PODSUMOWANIE

W powyższych rozważaniach nie rościmy sobie pretensji do jednoznacznego rozwiązania proveniencji form architektury katedry włocławskiej. Nie ulega jednak wątpliwości, że znany jej twórcom zasób wzorów i źródeł inspiracji był znacznie większy, niż dotąd sądzono. Katedrę trzeba uznać za typowe dzieło swoich czasów, powstałe z inspiracji zwłaszcza architekturą górnoreńską, ze szczególnym uwzględnieniem kościoła cysterskiego w Salem. Już od pewnego czasu badacze tacy jak Peter Kurmann, Marc C. Schurr<sup>62</sup>, a w Polsce Tomasz Węclawowicz<sup>63</sup>, Stanisław Stulin<sup>64</sup> czy Jakub Adamski<sup>65</sup> wskazują na wielką rolę tego

<sup>62</sup> Zob. np. P. KURMAN, *Spätgotische Tendenzen in der europäischen Architektur um 1300*, [w:] *Europäische Kunst um 1300*, Wien–Köln–Graz 1986 (Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, 6), s. 11–18; M. C. SCHURR, *The West Facade* (jak w przyp. 45).

<sup>63</sup> T. WĘCLAWOWICZ, *Gotyckie bazyliki*, passim (jak w przyp. 47).

<sup>64</sup> S.J. STULIN, „Kierunki kształtowania się stylu regionalnego architektury sakralnej na Śląsku ok. 1320–1370 r.”, mps rozprawy doktorskiej, Instytut Historii Sztuki, Architektury i Techniki Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1982.

<sup>65</sup> J. ADAMSKI, *Rola Strasburga i Górnej Nadrenii w rozwoju XIV-wiecznej architektury sakralnej w Polsce i na Śląsku*, [w:] *Średniowieczna architektura sakralna w Polsce w świetle najnowszych*

regionu w ukształtowaniu krajobrazu artystycznego Europy Środkowej między schyłkiem XIII a dokonaną przez Parlerów rewolucją artystyczną w połowie następnego stulecia. To właśnie do tych wzorów, jak pokazali wymienieni badacze, odwołują się katedra i wielkie kościoły Krakowa czy bazyliki miast śląskich. Sięgnięcie do tych samych wzorów, co w najważniejszych świątyniach Krakowa czy Wrocławia, wystawia dobre świadectwo ambicjom i świadomości artystycznej obu biskupów z rodu Pałuków, tym bardziej, że w ich kościołach wzory te przetworzone zostały na sposób odmienny i bezpośrednio niezależny od wspomnianych większych ośrodków. Recepcja rzadkiego i bardzo charakterystycznego wzoru maswerku z okna osiowego, podobnie jak artystyczne powiązania i wysoka klasa katedralnych witraży, pozwalają ponadto poważnie brać pod uwagę obecność w katedralnym warsztacie przybyłych z zachodu Rzeszy artystów<sup>66</sup>.

## SUMMARY

Piotr Pajor, Joanna Utzig

### ‘WORTHY OF THE NAME OF CATHEDRAL’ ON THE GENESIS OF THE ARCHITECTURAL FORM OF THE CATHEDRAL CHURCH IN WŁOCŁAWEK

In comparison with other Polish Gothic cathedrals, the cathedral church in Włocławek aroused relatively little interest of researches and was generally underrated. Yet, when Jan Długosz wrote about its foundation in 1340, he emphasised the majesty and beauty of the building. Regrettably, the analysis of the cathedral original form is hampered by the radical redecoration in Neo-Gothic style it underwent under direction of Konstanty Wojciechowski at the end of the nineteenth century. Various hypotheses as to the origins of the architectural form of Włocławek Cathedral have been hitherto formulated. Formerly it was derived from Cracow churches (W. Łuszczkiewicz) and nowadays it is usually thought to have originated in the architecture of the State of the Teutonic Knights (St James's church in Toruń; M. Kutzner) or the cathedrals of Greater Poland (Gniezno and Poznań; Sz. Skibiński and J. Kowalski). Fairly often, the cathedral of Gniezno was mentioned as the source for the construction system of Włocławek Cathedral, because its buttresses-less structure is a simplified version of that employed in the Gniezno church. Yet, these theses require revision. The existing hypotheses on the construction system must be rejected on the basis of the examination of the relics of buttresses above the south aisle. The analysis of the architectural form validates a hypothesis of a single-phase conception of the cathedral's construction, started by bishop Maciej of Gołańcza, and its uninterrupted execution, continued by Maciej's nephew, Zbylut. So far, there have been hardly any attempts at analysing the architecture of Włocławek Cathedral in a broader European context. It seems, however, that both its spatial disposition as well as articulation and decoration (characteristic forms of the tracery) may derive, in all likelihood, from architecture developed in the Upper Rhine region around 1300, particularly the forms of the church of the Cistercian abbey at Salem. In this context, the architecture of Włocławek Cathedral appears to be consistent with the forms of other contemporary churches and its artistic inspirations are similar to those of other important fourteenth-century churches in Central Europe.

badań, red. T. Janiak, D. Stryniak, Gniezno 2014, s. 215–240; idem, *Między Strasburgiem a Wrocławiem. O genezie artykulacji elewacji wewnętrznych śląskich bazylik XIV wieku*, [w:] *Procesy przemian w sztuce średniowiecznej. Przełom – regres – innowacja – tradycja. Studia z historii sztuki*, red. R. Eysymontt, R. Kaczmarek, Warszawa 2014, s. 117–130.

<sup>66</sup> J. UTZIG, *Witraże w katedrze we Włocławku w kontekście stylu malarstwa południowoniemieckiego pierwszej połowy XIV wieku*, „Folia Historiae Artium”, 13, 2015, s. 5–32.



KATARZYNA PŁONKA-BALUS  
University of Gdańsk, Institute of Art History

## EN GRANT AFFECTION: AN UNUSUAL PORTRAIT OF JEAN CHENART IN A FRENCH FIFTEENTH- CENTURY PRAYER BOOK IN THE PRINCES CZARTORYSKI LIBRARY IN CRACOW

The oldest printed catalogue of the Princes Czartoryski Museum, *Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach* [Account of Mementoes Preserved in the Gothic House in Puławy], which records the objects on display in topographical arrangement, lists, as item 1465, 'A manuscript of the 15<sup>th</sup> century. A prayer book written in Latin. Calendar and a few prayers at the end in French.' It was kept in the 'Cabinet upstairs,' next to a few other 'pious books,' on a shelf, below an Italian seventeenth-century domestic shrine in mosaic (preserved to this day, inv. no. XIII-3156).<sup>1</sup> The modest, although lavishly decorated manuscript did not arouse the curiosity of researchers and the reason for its inclusion in the jubilee exhibition organised on the occasion of the 200<sup>th</sup> anniversary of the Princes Czartoryski Museum in 2001 was not the artistic quality of the book, but rather its respected provenance – both the actual (the prince's secretary, Felicjan BERNACKI [1775–1852/3], brought the valuable exhibit of the Gothic House from Sweden in 1810) and the legendary one, since, according to an unconfirmed local tradition of the Puławy museum the book was associated with the Polish Princess Catherine Jagiellon (1526–1583) who married John III Vasa, Prince of Finland and King of Sweden.<sup>2</sup> The first, and so far the only, researcher to have analysed the book was Barbara Miodońska. The scholar, while

emphasising the high quality of border decorations and the extensive calendar illustrations (consisting of zodiacal signs along with their traditional companion in the form of the 'labours of the months' cycle), devoted a few sentences to the first owner of the book, the Parisian burgher Jean Chenart, 'member of a religious brotherhood [...], whose likeness, showing him in adoration of the Cross, was painted in page 28 [of the manuscript].'<sup>3</sup> Yet, already at first sight it is clear that the scene in which Chenart was depicted can hardly be described as merely an adoration of the Cross [Fig. 1a]. Although he admittedly clasps the instrument of Christ's Passion between his two hands, his entire body is turned towards a miniature in the facing leaf (p. 29) showing a *Lamentation* group with *arma Christi* [Fig. 1b].<sup>4</sup> The depiction of the kneeling man opposite the neighbouring full-page miniature, with which the former forms a devotional *quasi*-diptych, makes the two images function as a representation of a universal act of prayer; an 'eternal adoration' directed at the tormented Son through the intercession of the suffering Mother. As Adam S. Labuda correctly observed, '[...] the way in which the relationship between "the figure of the donor" and the "pictorial representation" was visualised must be defined every time anew'.<sup>5</sup> Also in this instance, a precise

<sup>1</sup> *Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach*, Warszawa 1828, p. 120, item 1465. The manuscript is currently held in the Czartoryski Library and its shelf mark is 2948 I.

<sup>2</sup> B. Miodońska, K. PŁONKA-BALUS, *Puławska kolekcja rękopisów iluminowanych księżnej Izabeli Czartoryskiej* [The Puławy Collection of Princess Izabela Czartoryska's Illuminated Manuscripts], exhibition catalogue, The Czartoryski Museum, 28 September–28 October 2001, National Museum in Cracow, Kraków 2001.

<sup>3</sup> B. Miodońska, [in:] *ibidem*, pp. 28–29, Fig. 6.

<sup>4</sup> This subject, popular in the French books of hours from the second half of the fifteenth century as a companion to the *Obsecro te* prayer, was sometimes complemented with a likeness of a kneeling donor; see e.g. MS Don. f. 33, fol. 13<sup>r</sup> in the Bodleian Library, Oxford.

<sup>5</sup> A.S. LABUDA, *Modlitwa, widzenie i przedstawienie w późnogotyckim obrazie Biczowania z kościoła świętego Jana w Toruniu* [Prayer, seeing and representation on the late-Gothic *Flagellation*



identification of the character of representation allows to distinguish in it individual features that set it apart from numerous other founder portraits depicted in the pages of illuminated books of hours dating from the period of their flowering. Therefore the miniature in question – regardless of the fact whether it is treated as an expression of a profound, personal religious experience of the donor or if it is considered merely as a manifestation of typical and widespread devotional practices of the epoch – seems to be the most puzzling component of the pictorial decoration of MS Czart. 2948 I.

The miniature was executed on the *verso* of a separate sheet that was sewn into the book independently of the quires (the *recto* of the sheet remained blank), which suggests that it was added to a finished book and that it bears no relationship to the manuscript's basic contents. There are no grounds for negating its conscious association with the neighbouring full-page miniature, so the questions about Chenart's likeness we formulate here are based on the assumption that his image was intended, according to his wishes, for the prayer book preserved in the Czartoryski Library. There is, of course, a possibility that it was added later, by chance, and was sewn into the book as a separate sheet bearing an indulgence prayer. This however, does not contradict (and, conversely, only emphasises) the fact that it exists as an independent work of art that can be analysed separately, regardless of the rest of the book. The proposed research procedure concerns three problems, each of which requires a different methodological approach. The first and at the same time the basic one, is the question of the identity of the portrayed person, which in turn will determine the iconographic formula of the representation, reveal the historical setting as well as the time and place of the production of the prayer book and its earliest history. The second problem, closely related to the so-called first art history, has to do with an attempt at determining the place of Chenart's portrait in the pictorial tradition. The third problem is the deepest-reaching, as it searches for the meaning that the sitter who commissioned the portrait associated with it himself.

The small prayer book on parchment (162 leaves, 120 by 85 mm), bound in re-used (?) threadbare purple velvet, secured with metal fittings and a clasp, was written in Latin and French in Gothic *textualis formata* script. At present, its decorative programme consists of eight full-page miniatures (heterogeneous in style, as they originated in different times) and stylistically homogeneous floral borders and initials in forms that are typical of Paris and the Ile-de-France area of the second half of the fifteenth century.<sup>6</sup> This stylistic identification is confirmed by the

contents of the liturgical calendar which is closely associated with the diocese of Paris.<sup>7</sup> The text of the prayer book, for the most part following the standard contents of the hours, would have been typical if it had not been for prayers in French that escape the canon, added in pages 25–32 and 309–316.<sup>8</sup> Worthy of particular attention is the above-mentioned *oration* in page 28. Both the contents and form of the prayer are inseparably associated with the image of the adorant figure who is at the same time the narrator of the text, quoted below in the original spelling:

*Mon redempteur, qui tes pie[d]s et tes mains  
Laissas perçier et en la croix esta[n]dre  
Pour rachet[er] de chartre les humains  
Dont ta[n]t de mal endura ta charte[n]d[re]  
De ton s[er]ua[n]t Jehan Chenart entendre  
Te plaise et Icy la supplication  
Et a mercy doulx Jhesus vueille pre[n]d[re]  
Ton pelerin meu de devotion  
Qui visita en grant affection  
Mil CCC soixante et six iadis  
Ton saint sep[ul]cre en ceste intencion  
Qu'il gaigneroit apres mort pa[ra]dis*

The above text provides data that allow the identification of the person depicted, clearly determine the date of execution – shortly after 1466 – and reveal a motivation behind such an untypical portrayal.

The composition of the text is organised around a cross, whose slender shape, brought out by a distinct contour painted in gold ink, stands out against the 'background' covered in script and divides the text into two irregular columns that merge together. The letters, written in blue ink on both arms of the cross which were left in the natural colour of parchment, form the name

---

Their location within the book seems not to have been changed during the re-binding of the volume, as both of them are logically related to the already extant miniatures. *The Vision of Emperor Augustus* is facing *The Visitation*, and opposite *The Annunciation* there is *The Meeting of Joachim and Anne at the Golden Gate*, which supplements the iconographic programme of the prayer book with a Marian-Immaculist theme. K. PŁONKA-BALUS, *Katalog rękopisów iluminowanych Biblioteki Czartoryskich* [Catalogue of Illuminated Manuscripts in the Princes Czartoryski Library], vol. II/2: *Francja XV–XVI w.* [France, 15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> c.] (typescript).

<sup>7</sup> In the calendar, the names of local patron saints: Genevieve (3 January), Denis (9 October) and Saint Louis (15 August), were highlighted with letters in gold.

<sup>8</sup> The prayer book consists of the following texts, which were typically included in books of hours: the calendar (pp. 1–24), passages from the Gospels (pp. 24–45), Marian prayers (including *Obsecro te* and *Stabat Mater*, pp. 46–61); *Officium BMV* (pp. 63–162), the Seven Penitential Psalms (pp. 168–197), litany (pp. 197–212), *Officium de cruce* (pp. 212–308), *Officium mortuorum* (pp. 309–316) and the suffrages of saints (pp. 316–320).

---

painting from St John's church in Toruń], [in:] *Magistro et amico – amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesiątecielecie urodzin*, ed. J. Gądomski et al., Kraków 2002, p. 542.

<sup>6</sup> At an unspecified time (judging from the style of miniatures, it must have been in the first decade of the sixteenth century), two decorated leaves were added to the book (currently pages 26 and 62).



and surname: *JEHAN CHENART*, criss-crossing and repeated twice. One can be sure that this inscription, bearing clearly personal overtones, was made on the patron's special order. As far as the structure of the text and kind of narration are concerned, this is a prayer that Kathryn Rudy called a 'prayer of entreaty' (hence the word *la supplication* in Chenart's mouth). In this kind of prayer, the adorant, speaking in the first person singular, directly addresses God, who is entreated in the second person singular (in Chenart's prayer, *mon redempteur qui tes pieds...* etc.; emphasis of the author), and awaits the fulfilment of the specific request expressed in the monologue.<sup>9</sup> The absence of the characteristic rubrics, that usually specify the extent of indulgence, and the distinctly indicative mood of the text suggest that Chenart's entreaty is not a typical indulgence prayer, although it is undoubtedly related to his pilgrimage (*peregrinatio*).<sup>10</sup>

The mesostic (an acrostic formed not by the initial, but middle letters of a text) made up of lines of the poem intertwinning with the silhouette of the cross, is reminiscent of a stylisation that texts were subjected to in the ancient tradition of visual poetry and prose that flourished in the Middle Ages, known as *carmina cancellata*, of which numerous examples survive.<sup>11</sup> The name and surname of the supplicant recorded in the mesostic has acquired here a distinct form of intext: letters, read vertically, are integral part of the prayer and at the same time retain their independent meaning. In the fifteenth century, acrostics introduced into rhymed prayers addressed to Christ, the Virgin Mary and saints were rare, but not unique. Johann B. Oosterman, who examined Flemish prayer books from the first half of the century in this regard, identified several dozen of such prayers in a dozen manuscripts. For our purposes, two such examples will be most instructive: the acrostic *IANVANHULST*, formed by the initial letters of a paraphrase of the *Salve Regina* hymn, being the name of the author of this paraphrase, in a Bruges prayer book (of the so-called Glasgow-Rouen Group), of

c. 1400–1410<sup>12</sup>, and the names *MARIA* and *LODEWICH* forming an acrostic in the Marian prayer (*Maria speghel van alre duecht...*) in folios 140–142 of the prayer book of Lodewijck Halyncbrood.<sup>13</sup>

However, it must be noted that the Flemish examples usually consist of text only and are not combined with miniatures. An exception are acrostics with the names of a married couple of Jan van der Scaghe and Anne de Memere depicted in the act of prayer in a miniature on the incipit page immediately preceding the text of their prayer in a Flemish book of hours that in the early modern period found its way to the Nová Říše abbey in Moravia.<sup>14</sup> What relates them to Chenart's prayer is their language: all the above-mentioned texts were written in a Flemish dialect comparable with the French used in the Czartoryski manuscript. Another common feature is the fact that, not accidentally, they are exceptional, having been made to order of particular persons, and are as unique as Chenart's supplication. However, in none of the Flemish examples is the relationship between the image, the text and the 'insert' – which plays the role of intext – as strong as it is in the Cracow codex. An example of a similar conception, chronologically remote, but such that nevertheless set a precedent, is the composition in fol. 3<sup>v</sup> and in a number of following sheets in *De laudibus sanctae crucis* (c. 840), depicting the Abbot of Fulda and Archbishop of Mainz Rabanus Maurus adoring, in the act of *proskynesis*, a large-size cross, brought out from the 'background' formed by the script of his poem, and filled with the letters making up a motto concealed in the anagram: *oro te ramus aramara sumar et oro*.<sup>15</sup> Both here as in Chen-

<sup>9</sup> K. RUDY, *Images, Rubrics, and Indulgences on the Eve of the Reformation*, [in:] *The Authority of the Word. Reflecting on Image and Text in Northern Europe 1460–1700*, eds. C. Busaki, K.A.E. Enenkel, W. Melion, Leiden 2012 (Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture 20, 2011), pp. 446–448.

<sup>10</sup> For indulgences gained for visiting the Holy Land see A. VAUCHEZ, *Pèlerinages et indulgences au Moyen-Âge*, "Il Veltro. Rivista della civiltà italiana", 43, 1999, pp. 275–286.

<sup>11</sup> It was a form used by Peter Abelard and Saint Bonaventure, among others. P. RYPSON, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej* [The Image of the word. The history of visual poetry], Warsaw 1989, pp. 23–41, mentions, for example, *Liber de distinctione metrorum*, a poetic epitaph for the husband of the Duchess of Pembroke, who died in 1363, written on the commission of the widow by Nicolas de Dacia and preserved in the British Library, MS Cotton Claudius A XIV, and in the Bibliothèque nationale de France, MS lat. 10323.

<sup>12</sup> Prayer book, Bruges, 1400–1410, Leiden, Universiteitsbibliotheek, BPL 2627, fol. 64, J.B. OOSTERMAN, *A Prayer of one's own. Rhymed Prayers and their Authors in Bruges in the First Half of the Fifteenth Century*, [in:] *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad. Proceedings of the International Colloquium, Leuven 7–10 September 1993*, eds. M. Smeyers, B. Cardon, Leuven 1995, pp. 739–740, Fig. 1.

<sup>13</sup> The *Maria speghel van alre duecht...* prayer in the Prayer book of Lodewijck Halyncbrood, Bruges, 1430–1440, Munich, Bayerisches Staatsbibliothek, Cgm 83, fols 140–142; J.B. OOSTERMAN, *A Prayer of one's own*, p. 735 (as above in footnote 12). It should be remembered that these poetic texts *par excellence* depended on North-French poetry from the circles of Guillaume de Machaut (1300–1377) and Jean Froissart (1337–1405); on this topic see J. REYNAERT, *Literatuur in de stad? Op zoek naar een voorgeschiedenis van het Gruuthuse-liedboek*, [in:] *De studie van de Middelnederlandse letterkunde: stand en toekomst, Symposium Antwerpen 22–24 september 1988*, eds. F.P. van Oostrom, F. Willaert, Hilversum 1989, pp. 35–48 (quoted by J.B. OOSTERMAN, *A Prayer of one's own* [as above in footnote 12]).

<sup>14</sup> L. CAMPBELL, *Jan van Scaghe and Anne de Memere, the First Owners of the Hours of 1480 in the Abbey Library at Nova Říše*, [in:] *Flemish Manuscript in Context. Recent Research*, eds. E. Morrison, T. Kren, Los Angeles 2006, pp. 1–7, Figs 1.1, 1.2, p. 2.

<sup>15</sup> Rabanus MAURUS, *De laudibus sanctae crucis*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek MS 652, fol. 3, published by





1 a, b. Jehan Chenart as a Jerusalem pilgrim adoring the *Lamentation of Christ* and *arma Christi*. Miniature in the so-called Chenart Hours, France, Paris, 2<sup>nd</sup> half of the 15<sup>th</sup> c. (after 1466), MS Czart. 2948 I, pp. 28–29. Copyright: The Princes Czartoryski Foundation







art's prayer book, 'within [specially] applied shapes [...] another text has been ciphered'<sup>16</sup>, a text that underscores the meaning of the entire composition and is closely related to the main subject of the word-and-image combination which reveals the intrinsic meaning of the poem. In the poem of Rabanus Maurus it is the act of glorification of the True Cross – *Crux vera* – whereas in the Cracow hours, it is an individual prayer and an act of *imitatio Christi* depicted in the portrait of the book's owner together with a reference to his pilgrimage to follow in the footsteps of Christ along the *Via Dolorosa* in 1466. The question about the author of the poem and inventor of the idea combining the text with the portrait of pilgrim remains unanswered. The above-mentioned Flemish examples turn our attention towards the local 'Chamber of Rhetoric', the Bruges literary association known as Chamber of the Holy Ghost, which brought together the elites of the city who were at the same time members of religious confraternities (such as, for example, the Bruges confraternity of Our Lady of the Dry Tree). It is in such a milieu that Oosterman wants to see both Jan van Hulst and Lodewijck Halyncbrood<sup>17</sup>, leaving us with a suggestion that Jean Chenart may have had some links with the milieu of the Parisian Chamber of Rhetoric. The presence of acrostics in the hours of Jan van der Scaghe and his wife has not been examined so far, in other respects than using them as a means to identifying the married couple.<sup>18</sup>

Now it is time to ask about the identity of the adorant in the Cracow manuscript. The kneeling man looks to be about fifty years old. His likeness seems to emphasise some individual features and for sure testifies to his background in a particular social group: wealthy urban elite, yet not aristocracy. His full and, so to speak, common face with round chin, unshapely nose and little, as if swollen eyes,

is framed by dark, dishevelled hair that cover his ears and fall down in locks, forming a thin fringe on his low, balding forehead. Chenart is wearing a long raspberry robe and black shoes which, as can be inferred from colours and types of clothes in other contemporary portraits, was a dress reserved for wealthy burghers. A black *chaperon* has slipped down from his back on his back and he has a sizeable blue pouch attached to his belt. The accompanying coat of arms does not indicate a knightly status, nor is it, in all likelihood, a burgher's emblem. The alternating gold crowns – royal crowns and crowns of thorns – represented against the blue background of the shield, through their obvious associations with Christ's Passion, are rather reminiscent of a religious brotherhood or may be a kind of symbolic coat of arms (as is testified by its prominent location) related to some events, unknown to us, but apparently important for the owner of the prayer book.<sup>19</sup> The portrait was undoubtedly modelled on images decorating votive plaques, existing in large numbers, that after 1300 replaced wax figures used as ex-voto offerings in churches with a clearly defined intention – to accompany supplications or express gratitude – and were always provided with the name of their donor. One of such examples is a small silver enamelled plaque inscribed with the words '+P+. Sorelli' [Corelli?], commemorating the kneeling donor as a venerator of the Cross<sup>20</sup>, similar to Chenart. Or rather, while embracing the empty timber of the Cross with their both hands, they both follow the pattern of the figure of Mary Magdalene in the *Crucifixion* scenes. But this exhausts the list of similarities between the two compositions, which are restricted to adopting the same scheme of composition as a result of a similar commemorative function of both works.

The Parisian burgher secured his likeness firmly in a prayer book, ordering to be portrayed in the distinctive role of a pilgrim to Jerusalem. Yet, he is not carrying a staff, and on returning home, he apparently exchanged his pilgrim's bag for a decorated pouch. In a word, his appearance complies with the contemporary fashion of people of his class and social standing, and makes this image look like a universal representation. Only a sizeable branch of the Jericho palm (*Phoenix dactylifera*) in his hand is a sign of the pilgrimage to Jerusalem he had made. In medieval iconography, the palm branch was an attribute of those who completed this most important of the *peregrinationes maiores* and were for this reason colloquially called *palmieri*.

M. PERRIN, *Corpus Christianorum. Continuatio medievalis*, vol. 100, Turnhout 2000. The unprecedented character of the work of Rabanus Maurus and its popularity in the Middle Ages and at the beginning of the early modern period are testified by the familiarity with the poem in the circles of the Heidelberg scholars (Jakob Wimpheling) around the year 1500, whereas the persistence of the tradition is attested by the history of a well-known visual poem in the form of a cross, written in the sixth century by Venantius Fortunatus, which reached Central Europe in transcripts and up until the seventeenth and eighteenth centuries had been known as the so-called Cross of St Thomas; see P. RYPSON, *Obraz słowa*, pp. 109, 131 (as above in footnote 11). It should be noted that in another page of Rabanus Maurus' poem there is a *carmen cancellatum* with a ciphered name of the author; it was published by Gustavus SELENUS (actually Prince August II von Braunschweig), *Cryptmetrices et cryptographie libri IX*, Lüneburg 1624, cap. 5, p. 140, and reproduced in P. RYPSON, *Obraz słowa*, p. 83, Fig. 39 (as above in footnote 11).

<sup>16</sup> R. KNAPIŃSKI, *Biblia w sztuce – słowo obrazem się stało* [The Bible in Art – a Word Became a Picture], „Studia Nauk Teologicznych PAN”, 4, 2009, pp. 292–293.

<sup>17</sup> J.B. OOSTERMAN, *A Prayer of one's own*, p. 735 (as above in footnote 12).

<sup>18</sup> See above note 14.

<sup>19</sup> Kathryn RUDY (A Guide of Mental Pilgrimage. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal Ms. 212, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 63, 2000, p. 501) considers a similarly rendered coat of arms (a blue shield studded with gold stars) to be ‘nonsensical arms’.

<sup>20</sup> France, c. 1450, dimensions: 6 × 5.9 × 0.7 cm, Victoria and Albert Museum, inv. no. 610-1864; unpublished, except for an entry in the museum's on-line catalogue <<http://collections.vam.ac.uk/item/O120722/plaque-unknown>> (accessed on 19.11. 2015); the quoted commentary comes from the above entry. I am indebted to Dr hab. Marek Walczak for bringing this plaque to my attention.



The palm branch was a proof of Chenart's actual visit to the Holy Land, and at the same time, an important element distinguishing the members of the Jerusalem confraternities in processions held on Palm Sunday. In comparison to this naturalistically rendered attribute, the other symbolic element held in Chenart's hands has a metaphorical dimension – as this is how his 'own' large cross, inscribed with his name and clasped in his both hands should be interpreted – a cross that he is bearing in perpetuity in commemoration of his visit to the Holy Sepulchre in Jerusalem in 1466 and which he had brought all the way to Golgotha in an act generally understood by his contemporaries as the imitation of Christ. Golgotha is symbolised by a stony hill and a scrap of grass on which Chenart kneels in his painted image. Even Adam's skull and bones – the 'iconographically idiomatic' attributes that customarily identify the hill where Jesus was crucified – are present there.<sup>21</sup> It may be said that in Chenart's image two levels of reality intermingle, one represented by means of the real (a palm) and the other of imagined (the Cross) devotional accessories, belonging to two different orders. Their mutual presence is related to eternity, imbuing the composition with a metaphoric quality whose meaning expresses the intentions of the patron and becomes a message conveyed to the future users of the prayer book.

Determining the name of the founders and users of manuscript books of hours, especially those coming from the urban milieu, can rarely be supplemented with detailed information concerning their lives. Fortunately, in this case it was possible to reconstruct the vita of Chenart almost in its entirety. *Sire Jehan Chenart bourgeois de Paris* appears in documentary materials in 1443 and his career can be followed for the years 1450–1476. The wealthy spice merchant (*epicier*), owner of numerous real estate properties in Paris (an *hôtel* in rue St-Denis, houses in rues: St-Martin, Aubry-le Boucher, Du Temple and St-Saveur, among others) and member of the city council (1450–1452), had also been the city's long-time (1454–1485) financial officer (*garde de la monnaie de Paris*).<sup>22</sup> For the present argument however, it would be more pertinent to focus on his involvement in the city's religious life as well as his public and charitable activities, which consisted in managing hospitals and a membership in confraternities caring for pilgrims: the Confrérie du Saint-Sepulchre (from 1450) and the Confrérie de St-Jacques-aux-Pelerins (1458–1461 and 1472–1476). In 1486 his charitable career was crowned with the office of the principal (literally 'procurator', *prévôt*) of the Grande Confrérie de Notre-

Dame.<sup>23</sup> It is no wonder, then, that after his death on 19 December 1492 his body was put to rest in the Parisian church of Saint-Sepulchre that he had been so closely associated with.<sup>24</sup> His tomb disappeared in 1791, together with the church that was demolished during the French Revolution. As a result, the only surviving trace of the Parisian burgher – and, indirectly, also of the existence and activities of the Confraternity of the Holy Sepulchre – is the modest miniature in MS Czart. 2948 I.

Both the subject of the miniature and the function of the word-and-image combination of which it is a part, are related to pilgrimage religiosity in its broadest sense, which at the end of the Middle Ages was an important form of devotion recorded in art in various visual media. It must be noted that independent images of pilgrims holding palm branches were very rare in that period. They appeared occasionally already in the thirteenth century (e.g. a fresco in the crypt of St Nicolas church at Tavant, c. 1250) and could be sometimes seen as a kind of staffage in maps showing the roads to Jerusalem. They were also encountered in sepulchral sculpture, although such instances are considered a rarity according to the current state of research. It is generally assumed that independent – individual or group – portraits of particular pilgrims, especially members of the Jerusalem confraternities, established for good as late as in the first quarter of the sixteenth century and were a Netherlandish speciality.<sup>25</sup> This contention, however, seems to be challenged by the portrait of Chenart, which, within its modest iconographic context, becomes almost a *unicum*, for the status of the image of Jean Godin de Bavay d'Aberchicourt (†1522)<sup>26</sup>, shown with his family (whose members are holding palm branches in their hands!) in adoration of a *Resurrection* scene against the view of Jerusalem in the background, which is hypothetically dated to the mid-fifteenth century, is open to question. The year 1465, inscribed on the frame as the date of the pilgrimage to the Holy Land, does not refer to the execution of the painting which, in its current state, seems to be a later, probably seventeenth- or eighteenth-century copy of a lost original. Details of costumes, especially the hennin of Jeanne de Salambiens, Godin's wife, indicate that the original may have origi-

<sup>21</sup> A similar role is played by a human skull shown in an architectural niche below the miniature depicting *Lamentation* in fol. 103 in the prayer book of Jean de Trompes, which is 'not only the *memento mori* but also recalls the site where the Crucifixion and Lamentation took place', K. RUDY, *A Pilgrim's Book of Hours: Stockholm Royal Library A 233*, "Studies in Iconography", 21, 2000, p. 258.

<sup>22</sup> On Chenart's biography see J. FAVIER, *Paris au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1997, pp. 423, 425; V. WEISS, *Jehan Chenart, un officier de finances*, "La Cité", 28, 2009, pp. 14–19.

<sup>23</sup> V. WEISS, *Jehan Chenart*, pp. 17–19 (as above in footnote 22).

<sup>24</sup> The no longer extant collegiate church of Saint-Sepulchre was founded, together with its hospital, by Louis de Bourbon Count of Clermont in 1325 with the intention of assisting pilgrims returning from Jerusalem. The Confraternity of the Holy Sepulchre (Confrérie du Saint-Sepulchre) functioned there from 1336. See H. SAUVAL, *Histoires et recherches des antiquités de la ville de Paris*, vol. 1, Paris 1724, p. 496. See <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040561p>> (accessed on 5.11.2016).

<sup>25</sup> *Medieval Memoria Online – Representations of Jerusalem pilgrims* <<http://memo.hum.uu.nl/jerusalem/pages/dutchphenomenon.html>> (accessed on 10.08.2014).

<sup>26</sup> See <<http://memo.hum.uu.nl/jerusalem/pages/45.shtml>> (accessed on 5.11.2016).

nated at about mid-fifteenth century, that is, could have been almost contemporaneous with the portrait of Chenart in his illuminated manuscript.<sup>27</sup> In order to determine the accurate position of these works within the still insufficiently researched historical material, it is necessary to systematise the artistic phenomena produced as a result of late medieval pilgrimages.

The lively movement of pilgrimages to the Holy Land, that had been growing since the fourteenth century under the tutelage of the Franciscans, encouraged the development of a specific genre of literature, namely accounts of the journey and guidebooks for pilgrims, which nowadays serve as a valuable source of information on both the pilgrimage and liturgy.<sup>28</sup> For the art historian, however, of greater importance are illuminated manuscripts considered as sources of imagery associated with the practice of pilgrimage and the related piety. One of such books is MS 212 in the Bibliothèque d'Arsenal in Paris, being a kind of a *vademecum*. It is illustrated with drawings depicting standard biblical subjects which specify the locale of events and in this way guided the pilgrims to sites of indulgences, sanctified by the events from the life of Christ and his deeds, and thus enabled the pilgrims a kind of 're-creation of Christ's life'.<sup>29</sup> The pride of place among these manuscripts must be given to private prayer books, but also they were frequently designed as illustrated guidebooks to the Holy Land and the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem, and were aimed

to accompany a real or spiritual pilgrimage.<sup>30</sup> For instance, a manuscript held in the Bibliothèque municipale at Tours (according to Gregory Clark, 'le plus curieux' because of its written contents juxtaposed with an extensive illustrated Passion cycle), with miniatures accompanying a number of prayers recommended to be said by pilgrims *in situ*, in the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem, could have served to deepen their religious experience only to a limited degree, as is testified by its contents.<sup>31</sup> The absence of proprietary signs of any kind: coats of arms or owners' portraits, results in the fact that these little books are anonymous and, thanks to their extensive imagery could have been used by anyone and at any time, both in Jerusalem and at home, as stimuli to conducting spiritual pilgrimages. This anonymity separates the above-mentioned manuscripts from the very personal Chenart's book of hours to a no lesser degree than their different liturgical contents, function and the resulting painted decoration. The MS Czart 2948 I is a standard prayer book that was unusually supplemented by an independent portrait – a testimony to the religious attitude of its founder who made sure to be specifically portrayed in its pages. Closer affinities relate the Cracow book with the Southern-Netherlandish manuscript held at the Royal Library in Stockholm which combines the function of a *vademecum* with the textual contents focused on contemplating the Passion, in which the members of the patron's family participate in perpetuity as living witnesses. However, this work differs from the Czartoryski book not only as far as its contents are concerned, but it is also rather late, dating from the very end of the fifteenth century. Yet, as examples of painted pilgrim portraits are almost absent before 1500, the images of manuscript users portrayed as pilgrims, with palm branches in their hands, are a natural context for Chenart's portrait. In fol. 86<sup>v</sup> the whole family of the patron (identified as Jean de Trompes) is shown in prayer to the Resurrected Christ, while the following folios (56<sup>v</sup>–57<sup>r</sup>) depict a man with a palm branch in his hand, just like Chenart, in adoration of the Crucifixion and then (fol. 103<sup>v</sup>) of the Lamentation and *arma Christi*. Miniatures illustrating the Passion episodes are always accompanied by the image of the manuscript's user, which in reality makes him,

<sup>27</sup> Other independent portraits of Jean and Jeanne, in which they are shown in half-figure with palms in their hands, are dated to the beginning of the sixteenth century (1503?) and also known only in later copies; see <<http://memo.hum.uu.nl/jerusalem/pages/61.shtml>> (accessed on 5.11. 2016).

<sup>28</sup> Of the 197 pilgrims who left Venice aboard of *Loredana* in the spring of 1458 and reached Jaffa on 19 June that year, six kept diaries and drew maps of their journey. See J.R. MITCHELL, *The Spring Voyage. The Jerusalem Pilgrimage in 1458*, New York 1964, quoted after P. ARAD, *As If You Were There: the Cultural Impact of two Pilgrims' Maps of Holy Land*, [in:] *Visual Constructs of Jerusalem*, eds. B. Kühnel, G. Noga-Banai, H. Vorholt, Turnhout 2014, p. 316. On medieval pilgrimage in general see: F. RAPP, *Les pèlerinages dans la vie religieuse de l'Occident médiéval aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, [in:] *Les pèlerinages de l'Antiquité biblique et classique à l'Occident médiéval*, ed. F. Raphael et al., Paris 1973, pp. 119–160; A. SUMPTION, *Pilgrimage. An Image of Medieval Religion*, London 1975; H. MANIKOWSKA, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymki średniowiecza* [Jerusalem – Rome – Compostela. The great pilgrimages of the Middle Ages], Wrocław 2008. My thanks for valuable remarks on medieval pilgrimage are due to Dr habil. Wojciech Mruk of the Institute of History of the Jagiellonian University.

<sup>29</sup> K. RUDY, *A Guide of Mental Pilgrimage*, pp. 496–514 (as above in footnote 19); T. SIEW, *Pilgrimage Experience: Size and Medium*, [in:] *Visual Constructs of Jerusalem*, pp. 84–93 (as above in footnote 28); the quotation is from M. KIRKLAND-IVES, *Capell nuncupato Jherusalem noviter Brugis: The Adornes Family of Bruges and Holy Land Devotion*, "The Sixteenth Century Journal", vol. 39, no. 4 (Winter 2008), p. 1054.

<sup>30</sup> N. MIEDEMA, *Following in the Footsteps of Christ. Pilgrimage and Passion Devotion*, [in:] *The Broken Body. Passion Devotion in Late Medieval Culture*, eds. A.A. MacDonald, H.N.B. Ridderbos, R.M. Schlusemann, Groningen, 1998, s. 73, remarks that at the end of the fifteenth century the popularity of actual pilgrimages started to decline and these were replaced by mental voyages, as a result of changes in the spirituality and the *devotio moderna* turn.

<sup>31</sup> MS 219, Southern-Netherlandish illuminator, c. 1460–1465. The manuscript, written in Latin and French, contains excerpts from the Passion according to the four Evangelists, the Mass of the Name of Jesus, Marian suffrages arranged according to canonical hours and a litany; G. CLARK, *Le manuscrit 219 de la Bibliothèque municipale de Tours. Un guide pour la visite de l'église du Saint Sépulchre à Jerusalem*, "L'art de l'enluminure", 29, juin–juillet–août 2009, pp. 2–19.



with every turning of a page, mentally follow in the footsteps of Christ. Iconographic affinities between the adoring figures in both manuscripts are rooted in the function and contents of the books. But the portrait of the kneeling pilgrim in MS Czart. 2948 I (in contrast to the likenesses of Jean de Trompes and his relatives) bears no relation to the use of the book during a real or mental pilgrimage, and is only an unusual visualisation thereof.

The type of narration employed in the Cracow miniature, which casts the observer in the role of a neutral viewer, prevents us from classifying the image as a stimulant to a deepened, mystical contemplation of the Passion, and allows the image to be seen only as a *r e p r e s e n t a t i o n* of the portrayed person. Since the basic function of Chenart's manuscript was its use as a prayer aid, and the work did not aspire to be a catalyst for contemplation. It was one that built up in its user the hope for salvation expressed by means of illustrating his devotion and his perpetual adoration recorded as a specific act of piety intended as a commemoration and by the same token, as a self-creation of the manuscript user. This is indicated by the repetition of Chenart's given name and surname, according to Oexle, 'the most important substratum of memory', and corroborates the inclusion of Chenart's portrait in the large family of medieval *memoriae*.<sup>32</sup> The authors of the *Medieval Memoria Online* project include in this category also the numerous likenesses of pilgrims from the first half of the sixteenth century, equalling – as far as their message is concerned – the portraits of donors, painted on lateral wings of altarpieces, with individual painted memorials or group portraits of confraternity members.<sup>33</sup> And, until an earlier example turns up, the portrait of Chenart will remain an early and hitherto unknown precedent for such likenesses.

But this does not exhaust the research possibilities latent in the seemingly modest little portrait. While analysing the intermingling of the prayer text with the drawn cross-shaped diagram, which in a way transcends the composition and, because of its central location, is its intrinsic centre, we enter – whether we like it or not – the sphere of emotions associated with an individual, and at the same, communal experience of *excitatio religionis* – common to the entire medieval society. In this context, it is well worth recalling the unusual way in which the text of prayer was

written in a Northern-Netherlandish prayer book for the monastic use.<sup>34</sup> There, a huge nail dripping with blood is shown breaking into the text of prayer; it was painted as if nailed into the middle of a parchment leaf, just before the eyes of the prayer book readers. This hyperbolically exaggerated element of *arma Christi* – evidently used here, in the words of Mitzi Kirkland-Ives, as one of the 'mnemonic devices to reconstruct internally the narrative of Christ's last tormented hours'<sup>35</sup> – when contrasted with Chenart's cross, patently shows the difference between the 'empathic' devotional image, that could be grasped by the spiritually prepared monastic community, and the image in the Czartoryski prayer book, intended for quite a different audience, one that by definition was outside the sphere of contemplation and mysticism. For such a reader, the imitation of Christ was not only an essential condition of a good life, but above all a guarantee of 'good death', while the intrinsic value of the readiness to take 'one's own' cross, mentioned four times in the Gospels (Mt 16, 24, Mt 10, 38, Mk 8, 34, Lk 9, 23), found a literal expression, for example, in the depiction of a man, bent down under the burden of the cross carried on his back, who approaches the crucified Saviour represented in the middle ground of a drawing from the end of the fourteenth century (Rome, Biblioteca Casanatense, MS 1404, fol. 37<sup>v</sup>), repeated in a fifteenth-century *Ars moriendi* (London, Wellcome Historical Medical Museum and Library, MS 49, fol. 62).<sup>36</sup> The acts of repentance recommended by the clergy, including prayer, pious reading, attending the Mass, charitable foundations, merciful deeds and pilgrimages were for Chenart and his contemporaries an obvious condition of accord with God. Fulfilment of this condition was a proof of the lawful membership in the Christian community and an expression of a hope for salvation.<sup>37</sup> This hope is conveyed *verbatim* in the conclusion of the prayer written in the Cracow manuscript and reveals one of the main motives for commemorating by Chenart his pilgrimage, undertaken *en ceste intention quil gaigneroit apres mort pa[ra]dis*. And precisely this,

<sup>32</sup> It is not a coincidence that in the medieval culture that favoured anonymity, the names of people – both living and dead – had appeared, since the remotest past, precisely in commemorative liturgy; O.G. OEXLE, *Memoria i przekaz memoratywny we wczesnym średniowieczu* [Memoria and memorial transference in the early Middle Ages], transl. S. Kwiatkowski, [in:] *Spółeczeństwo średniowiecza. Mentalność – grupy – formy życia* [The society of the Middle Ages. Mentality – groups – life forms], Toruń 2000, pp. 55–56. s. 24.

<sup>33</sup> *Leven na de dood. Gedenken in de late Middeleeuwen*, ed. T. van Bueren, with contribution of W. VC. M. Wüsterfeld, exhibition catalogue, Museum Catharijnen Convent Utrecht, Turnhout 1999, pp. 76–79, Figs 69–70, p. 80, Fig. 72, p. 230, cat. 84.

<sup>34</sup> Rotterdam, Gemeentebibliotheek, MS 96 E 12, fol. 28<sup>r</sup>. The following leaves illustrate the remaining Instruments of the Passion in a similar manner. The textual part of the prayer book contains, among others, instructions related to visiting an available 'replica' of the Holy Sepulchre, which testifies to the process of transposing meanings to substitutes of places; K.M. RUDY, *Virtual Pilgrimages in the Convent. Imagining Jerusalem in the Late Middle Ages*, Turnhout 2011 (Disciplina monastica, 8), Fig. I, pp. 222–228 and 395–396. For medieval Passion-related diagrams see D.S. AREFORD, *The Passion Measured. Late Medieval Diagram of the Body of Christ*, [in:] *The Broken Body*, pp. 211–238 (as above in footnote 30).

<sup>35</sup> M. KIRKLAND-IVES, *Capell nuncapato Jherusalem*, p. 1058 (as above in footnote 29).

<sup>36</sup> R.N. SWANSON, *Passion and Practice: the Social and Ecclesiastical Implications of Passion Devotion in the Middle Ages*, [in:] *The Broken Body*, Pl. 5, p. 13 (as above in footnote 30); J. NORTH, *Ambassadors of Holbein and the World of the Renaissance*, London 2004, p. 259, Fig. 73.

<sup>37</sup> N. MIEDEMA, *Following in the Footsteps*, p. 75 (as above in footnote 30).

in its basic meaning consciously devised by the patron, is the very essence of Chenart's memorial. In fashioning his image, he used the Cross and the pilgrim's attribute that could have also been an emblem of his actual noble rank. The presence of the palm branch unequivocally defines the kneeling man as a supporter of the piety connected with pilgrimage, stimulated by the desire to earn indulgence, and fed by appropriate literature, mainly the pilgrims' itineraries. It stood in direct opposition to spiritual pilgrimages, practised for the most part in the enclosed religious communities. Particularly instructive for the proper understanding of such monastic practices may be Henry Suso's *Vita*, intended for the mystic's spiritual daughter, Elsbeth Stagel, and written with her contribution around 1360. This peculiar autobiography of Suso contains detailed descriptions of individual stages of this unusual way of the Cross, performed by him in the Dominican friary in Ulm. It started at the crucifix in the friary's chapter house and ended in the chancel of the church, before the image of the Lamentation (a Pietà?).<sup>38</sup> From this account we learn directly about the actual role of images in these practices and indirectly also about the fact that spiritual pilgrimages were regarded not so much as substitutes of the real ones – and intended for people who for various reasons were unable to personally travel to the Holy Land – but rather as a sophisticated spiritual form of the *imitatio*, stimulated by an extensive reading of texts of the *Meditationes Vitae Christi* kind considered in its broadest sense. In this light, *peregrinatio spiritualis*, close to mystical experience, was the summit of a monastic *vita contemplativa*. Apparently, for Jean Chenart it was the active life that counted. So, he belonged to the majority of the average users of artistically mediocre book of hours, often serial products made to cater to the needs of their mediocre audience, for whom the standardised texts and unpretentious imagery was all they needed. This world was aptly characterised by Craig Harbison who considered the 'prayerbook mentality' a distinctive feature of the mentality and popular religiosity of the fifteenth century.<sup>39</sup> It was a world in which the piety, just like other social rituals, was based on formalised but strong emotions (after all, what else does the famous historian convey when he writes that, 'a great mourning, a moving sermon or the mysteries of the faith aroused emotions that were manifested in streams of tears'<sup>40</sup>).

The phrase 'en grant affection' in Chenart's mouth is not exceptional. As early as the twelfth century, the term *affectus* appeared repeatedly in the treatise *De Virtute orandi* (*De modo orandi*) written by Hugh of St Victor (1096–1141)

in 1128–1138, who by virtue of his declaration that 'in affectibus pietatis est omnis virtus orandi' (Cap. 7) made the pious emotion an essential condition of a decent prayer. The almost 266 surviving copies of this work, executed in the period from the twelfth to the fifteenth century (over a hundred copies date from the fifteenth century), attest to the fact that this must have been a universal belief.<sup>41</sup> Johanna Scheel assumed on this basis that expressing emotion was a constitutive element of the images of founders and adorants in fifteenth-century panel painting and manuscript illumination, and remarked that it was precisely the portrayal of emotion, clearly combined with the proper experience of prayer, that imposed the manner of representing the prayer in paintings. In the case of the miniature in the Czartoryski manuscript, the end result was augmented by the physical association of the image and text, put in the mouth of the prayer book's founder, identical with its user. Is this a sufficient basis for considering 'the case of Chenart' from the point of view of the affect studies, following the recently launched methodological proposal that also the above-mentioned author refers to? It seems that the ambiguity of terms, such as feeling, emotion and affect, that are often used interchangeably (and of which also Johanna Scheel is well aware<sup>42</sup>) prevents us from simply explaining the 'prayerbook mentality syndrome' using the vocabulary of affective art history.<sup>43</sup> Furthermore, the static portrait of the pilgrim-founder, totally devoid of the 'dynamic of emotions', is rooted, both visually and thematically, in timeless perspective and belongs to the category of generic representations. But, I shall risk a contention that it was precisely the affect, expressed by the words put in the mouth of Chenart, that imparted to his portrait in the Book of Hours 2948 I the fullness of artistic quality, and that it was an individual manifestation of the collective, communal and half-conscious experience and expression of medieval man's condition in relation to his Creator.

<sup>41</sup> J. SCHEEL, *Das Altniederländische Stifterbild. Emotionsstrategien des Sehens und der Selbsterkenntnis*, Berlin 2014 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 14), p. 150.

<sup>42</sup> Ibidem, pp. 168–169.

<sup>43</sup> The confrontation of the results of the research on affects, carried out in psychology and the natural sciences (biology and neurobiology), with the methods employed by the humanities, that has been taking place since the 1990s, poses a question how the theory of affects could be used in the interpretation of a work of art, including medieval art, which is a topic of my separate research. In the existing literature the problem was formulated by Johanna Scheel (ibidem, pp. 118–128 [with bibliography]). On the Polish soil, the problem of the importance of affect theory for the study of medieval history was recently discussed by J. TOKARSKA-BAKIR, *Podminowane średniowiecze. Mediawistyka po przełomie afektywnym* [The undermined Middle Ages. Medieval studies after the affective breakthrough], [in:] *Kultura afektu – afekt w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym* [The culture of affect – affect in culture. The humanities after the affective turn], eds. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015, pp. 27–48.

<sup>38</sup> J. van AELST, *Visualising the Spiritual: Images in the Life and Teachings of Henry Suso (c. 1295–1366)*, [in:] *Speaking to the Eye. Sight and Insight through Text and Image (1150–1650)*, eds. T. de Hemptinne, V. Fraeters, M.E. Góngora, Turnhout 2014, p. 135.

<sup>39</sup> C. HARBISON, *Vision and Meditation in Early Netherlandish Painting*, "Simiolous", 15, 1985, p. 87.

<sup>40</sup> J. HUZINGA, *Jesień średniowiecza* [The Autumn of the Middle Ages], transl. T. Brzostowski, vol. 1, Warszawa 1978, p. 42.



PIOTR KRASNY  
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

# KSIĘGI ZAPIECZĘTOWANE, ZNAKI BOŻEJ OBECNOŚCI, ŚRODKI NA PRZYPOMNIENIE O BOŻYCH DOBRODZIEJSTWACH O PROBLEMACH KAROLA BOROMEUSZA Z OKREŚLENIEM MIEJSCA OBRAZÓW W ŻYCIU KOŚCIOŁA

*Instructiones fabricae et supellectiles ecclesiasticae*, wydane w 1577 r. przez arcybiskupa mediolańskiego, kardynała Karola Boromeusza (właśc. Carlo Borromeo, 1538–1584), były jednym z najwcześniejszych i najważniejszych wykładów sztuki sakralnej, sformułowanych w okresie reformy Kościoła katolickiego po Soborze Trydenckim (1545–1563). Hierarcha ów przedstawił w swojej pracy w sposób bardzo jasny i systematyczny zasady kształtowania kościołów i ich otoczenia, a także urządzenia wewnątrz tych gmachów oraz ich wyposażania w sprzęty potrzebne do sprawowania liturgii. Zaproponowane przez niego modele i rozwiązania opierały się – jak zadeklarował – na odwiecznej tradycji Kościoła, a zarazem były trafnie dostosowane do potrzeb potrydenckiej reformy liturgii, zmierzającej do silnego oddziaływania na wiernych za pomocą parateatralnych rytów i ich artystycznej oprawy<sup>1</sup>. Dzięki takim zaletom instrukcje

były czytane nie tylko w archidiecezji mediolańskiej (gdzie miały one charakter normy prawnej ustanowionej przez jej ordynariusza)<sup>2</sup>, ale niemal w całym „katolickim świecie”, w którym wpływały bardzo mocno zarówno na różne przedsięwzięcia artystyczne, jak i na kolejne rozporządzenia i rozprawy, określające „doktrynę sztuki sakralnej”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> M.L. GATTI PERER, *Prospettive nuove aperte da San Carlo nelle sue norme per l'arte sacra*, „Atti della Accademia di San Carlo”, 3, 1980, s. 15–33; I. GRASSI, *Prassi, socialità e simbolo dell'architettura nelle „Instructiones” di San Carlo*, „Arte Christiana”, 73, 1985, nr 706, s. 3–16; E.C. VOELKER, *Borromeo's Influence on Sacred Art and Architecture*, [w:] *San Carlo Borromeo: Catholic Reform and Ecclesiastical Politics in the Second Half of the Sixteenth Century*, red. J.M. Heandler, J.B. Tomaro, Washington 1988, s. 122–187; M.A. CRIPPA, *Carlo Borromeo e l'attuazione della riforma cattolica nell'architettura e nell'arte per la liturgia*, [w:] *Trento. I tempi del concilio. Società, religione e cultura agli inizi dell'Europa moderna*, Milano 1995, s. 229–236; J. KOFROŇOVÁ, *Problematika sakrálního prostoru po Tridentském konzilu ve světle názorů cirkévních*

autorit, „Umění”, 48, 2000, nr 1–2, s. 41–54; R. SCHOFIELD, *Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiastica dell'età di Carlo e Federico Borromeo*, [w:] F. REPISHTI, R. SCHOFIELD, *Architettura e controriforma. I dibattiti per la facciata del Duomo di Milano 1582–1682*, Milano 2004, s. 125–249; P. Prodi, *Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella riforma cattolica*, [w:] idem, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna 2014, s. 73–86.  
<sup>2</sup> G.B. MADERNA, *Per l'architettura religiosa nella diocesi di Milano dopo S. Carlo. Il catalogo del fondo Spedizioni Diverse. Parte prima (1577–1690)*, „Arte Lombarda”, nuova serie, 70/71, 1984, s. 47–53.

<sup>3</sup> Zob. np. I. ALIAGA, *Los advertencias para los edificios y fábricas de los templos*, wyd. F. Pingarrón, Valencia 1995; K. THÜMMEL, *Der „Ornatus ecclesiasticus / Kirchliche Geschmuck” von Jakob Müller. Untersuchungen zu einem Handbuch über nachtridentische Kirchengestaltung in der Diözese Regensburg*, „Das Münster”, 49, 1996, s. 62–65; F. STRECKER, *Augsburger Altäre zwischen Reformation (1537) und 1633. Bildkritik, Repräsentation und Konfessionalisierung*, Münster 1998, s. 63–98; S. SELVAGGINI, *L'arte della Controriforma del vescovi di Viterbo tra XVI e XVII secolo*, „Rivista Storica del Lazio”, 10, 2002, nr 16, s. 29–42; P. KRASNY, *Epistola pastoralis biskupa Bernarda Maciejowskiego z roku 1601. Zapomniany dokument recepcji potrydenckich zasad kształtowania*



Wkrótce po wydaniu dzieła Boromeusza papież Paweł V (1552–1621) zamierzał zalecić jego lekturę wszystkim kandydatom do biskupstwa, a kardynał Vincenzo Maria Orsini di Gravina (późniejszy papież Benedykt XIII, 1650–1730) nawoływał w roku 1686 do przełożenia instrukcji na język włoski, aby były one dostępne dla wszystkich osób zainteresowanych sztuką religijną<sup>4</sup>. Postulat ten zrealizowano w roku 1823 w okresie restauracji katolicyzmu po Rewolucji francuskiej i wojnach napoleońskich, popularyzując dzieło arcybiskupa mediolańskiego jako odpowiedź na tendencje sekularyzacyjne, zacierające znajomość chrześcijańskiej tradycji liturgicznej i artystycznej<sup>5</sup>. Przeciwno tym zagrożeniom, utrzymującym się przez całe XIX stulecie, wymierzono też znakomite krytyczne reedycje łacińskiego tekstu Boromeusza, ogłoszone we Francji (1855)<sup>6</sup> i w Hiszpanii (1859)<sup>7</sup> oraz angielski przekład ich pierwszej księgi (1857)<sup>8</sup>.

Na początku wieku XX zainteresowanie duchownych przeniosło się z *Instructionibus* na dzieła współczesnych badaczy związanych z ruchem liturgicznym, prezentujące tradycję sztuki sakralnej w sposób znacznie bardziej wnikliwy i osadzony gruntownie na najnowszych osiągnięciach archeologii chrześcijańskiej<sup>9</sup>. Od lat pięćdziesiątych tego stulecia dzieło Boromeusza było jednak czytane coraz uważniej przez historyków sztuki, którzy dostrzegli w nim kluczowe źródło do interpretacji katolickiej architektury doby nowożytnej<sup>10</sup>. Taka ocena książki, ugruntowana przez Anthony'ego Blunta<sup>11</sup>, Marię Luisę Gatti Pe-

rer<sup>12</sup> i Jamesa Ackermana<sup>13</sup>, przyczyniła się do ogłoszenia jej kolejnych krytycznych reedycji, adresowanych przede wszystkim do badaczy nowożytnej teorii sztuki (Paola Barocchi)<sup>14</sup>. Dla tych samych czytelników przygotowano także przekłady *Instructionum* na język włoski (Carlo Castiglioni i Carlo Marcora, Zella Grosselli)<sup>15</sup> i angielski (Evelyn Carole Voelker)<sup>16</sup>, a także bilingwiczne wydania tego dzieła (Stefano della Torre i Massimo Marinelli)<sup>17</sup>. Te tłumaczenia ułatwiły wnikliwą lekturę obszernego tekstu Boromeusza, przyczyniając się do dostrzeżenia w nim wielu ważkich szczegółowych zaleceń, dotyczących nie tylko architektury sakralnej, ale także innych sztuk<sup>18</sup>, które „zapewniają splendor wszystkim gmachom kościelnym”<sup>19</sup>.

*Instructiones* nie zostały niestety przełożone na język polski, z wyjątkiem kilku stron zamieszczonych w antologii *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, opracowanej pod kierunkiem Jana Białostockiego i opublikowanej po raz pierwszy w roku 1985<sup>20</sup>. Ze względu na tak skromne rozmiary przekład ów nie jest, rzecz jasna, w stanie oddać bogatej problematyki przedstawionej w instrukcjach. Jest to jednak swoisty zastępnik (dość rzadko spotykane go w polskich bibliotekach) kompletnego oryginału dla większości studentów i dla wielu osób przystępujących

sztuki sakralnej w Polsce, „Modus. Prace z Historii Sztuki”, 7, 2006, s. 119–148.

<sup>4</sup> N. BENAZZI, M. MARINELLI, *La fortuna dell'opera*, [w:] C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri II*, oprac. S. Della Torre, M. Marinelli, Città del Vaticano 2000, s. VIII.

<sup>5</sup> C. BORRAMEO, *Istruzioni intorno alle fabbriche ecclesiastiche*, przeł. L. Brioschi, Milano 1823, Zob. też A. RIMOLDI, *La storia di secoli XIX e XX*, [w:] *San Carlo e il suo tempo*, t. 1, Roma 1986, s. 78; N. BENAZZI, M. MARINELLI, *La fortuna*, s. VIII (jak w przyp. 4).

<sup>6</sup> C. BORRAMEO, *Fabricae ecclesiasticae et supellectilis ecclesiasticae libri duo*, oprac. E. Van Daival, Parris–Arras 1855. Zob. też N. BENAZZI, M. MARINELLI, *La fortuna*, s. IX (jak w przyp. 4).

<sup>7</sup> C. BORRAMEO, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri II*, Terragone 1859.

<sup>8</sup> C. BORRAMEO, *Instructions on Ecclesiastical Building*, przeł. F.G. Wigley, London 1857. Zob. też N. BENAZZI, M. MARINELLI, *La fortuna*, s. IX (jak w przyp. 4).

<sup>9</sup> Zob. np. R. KIECKHEFER, *Theology in Stone. Church Architecture from Byzantium to Berkley*, Oxford 2004, s. 232–248.

<sup>10</sup> G.B. MADERNA, *Per l'architettura religiosa*, s. 47 (jak w przyp. 2); J. ACKERMAN, *Pellegrino Tibaldi, san Carlo Borromeo e l'architettura ecclesiastica del loro tempo*, [w:] *San Carlo e il suo tempo*, t. 1, s. 573–574 (jak w przyp. 5); M.L. GATTI PERER, *Progetto e destino dell'edificio sacro dopo San Carlo*, [w:] *ibidem*, s. 611–612.

<sup>11</sup> A. BLUNT, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford 1956, s. 127–128. Warto odnotować, że ustalenia Blunta w sprawie znaczenia *Instructionibus* Boromeusza dla określenia zasad kształtowania

kościółów w okresie potrydenckim wprowadził rychło do literatury polskiej Adam Małkiewicz (*Układ przestrzenny kościoła Gesù w Rzymie. Problem genezy i oddziaływania*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki”, 8, 1970, przyp. 159–160).

<sup>12</sup> M.L. GATTI PERER, *Le „Istruzioni” di San Carlo e l'ispirazione classica nell'architettura religiosa del '600 in Lombardia*, [w:] *Il mito di classicismo nel Seicento*, red. L. Anceschi, S. Bottari, G. d'Anna, Firenze 1964, s. 102–123.

<sup>13</sup> J. ACKERMAN, *Il contributo dell'Alessi alla tipologia della chiesa longitudinale*, [w:] *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Genova 1975, s. 461–466.

<sup>14</sup> C. BORRAMEO, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, [w:] *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, t. 3: C. Borromeo, Ammanati, Bocchi, R. Alberti, Comanini, oprac. P. Barocchi, Bari 1962, s. 1–113.

<sup>15</sup> C. BORRAMEO, *Arte Sacra (De fabrica ecclesiae)*, przeł. i oprac. C. Castiglioni, C. Marcora, Z. Grosselli, Milano 1952.

<sup>16</sup> E.C. VOELKER, *Charles Borromeo's Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae 1577. A Translation and Analysis*, Ann Arbor 1981, Zob. też M.L. GATTI PERER, *Progetto e destino*, s. 611 (jak w przyp. 10); G.B. MADERNA, *Per l'architettura religiosa*, s. 47 (jak w przyp. 2); N. BENAZZI, M. MARINELLI, *La fortuna*, s. VIII (jak w przyp. 4).

<sup>17</sup> C. BORRAMEO, *Instructionum fabricae* (jak w przyp. 4).

<sup>18</sup> Zob. zwłaszcza B. MONTEVECCHI, S. Vasco ROCA, *Supellectile ecclesiastica*, *Dizionario terminologico*, t. 1, Firenze 1988, *passim*.

<sup>19</sup> C. BORRAMEO, *Instructionum fabricae*, s. 6 (jak w przyp. 4) – jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia zostały dokonane przez autora.

<sup>20</sup> K. BOROMEUSZ, *Pouczenie o budowie i wyposażeniu kościoła*, 1577, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 400–405.



do zgłębiania dziejów nowożytnej teorii sztuki, a nawet odgrywa czasem taką rolę w pracach na temat nowożytnej sztuki sakralnej<sup>21</sup>. Warto więc zastanowić się, w jaki stopniu i na ile wiernie oddaje on charakter zaleceń podanych w *Instructionibus*. Najistotniejszym spostrzeżeniem, które pojawia się przy porównaniu ich oryginalnego tekstu i jego polskiego przekładu, jest bardzo silne wyeksponowanie w tym drugim uwag arcybiskupa mediolańskiego „o świętych wizerunkach czyli o obrazach”. Rozważania te, zamieszczone w XVII rozdziale instrukcji i stanowiące niecałe 3% ich tekstu, zostały bowiem przetłumaczone niemal w całości, podczas gdy obszerne i drobiazgowo uwagi o architekturze świątyni zaprezentowano w polskiej antologii w bardzo ograniczonym wyborze, zaś z drugiej książki, opisującej szczegółowo właściwy kształt i zasady stosowania sprzętów liturgicznych, przełożono tylko niewielki fragment, poświęcony kielichowi mszalnemu.

Jest rzeczą oczywistą, że przekłady są z jednej strony najdobitniejszym wyrazem sposobu recepcji dzieła teoretyczno-artystycznego w kulturze danego języka, z drugiej zaś wpływają bardzo mocno na kierunki jego dalszego przyswajania<sup>22</sup>. Myślę więc, że warto podążać za wyborem dokonany przez autorów antologii i na użytek polskiego czytelnika zagłębić się w rozważania Boromeusza o świętych obrazach, choć analiza tego fragmentu *Instructionum* była podejmowana stosunkowo niechętnie przez badaczy Boromejskiej doktryny artystycznej, zarzucających mu przesadną lakoniczność i brak wyrazistego określenia miejsca należnego dziełom sztuki przedstawiających w życiu Kościoła<sup>23</sup>. Aby zapobiec wskazanym „brakom”, można jednak dopełnić wypowiedzi zawarte w instrukcjach dość licznymi uwagami o wizerunkach Boga i świętych, pojawiającymi się w innych dziełach Boromeusza. Można też przyjąć, że jego poglądy na temat takich dzieł nabiorą większej wyrazistości, jeśli odczyta się je w kontekście dysput na temat funkcji duszpasterskiej i kultu świętych obrazów, toczonych w czasach Boromeusza przez innych pisarzy katolickich i protestanckich, a także skonfrontuje się je z zasadniczymi koncepcjami teologicznymi i filozoficznymi, głoszonymi przez owego hierarchę. Warto też przyrzeć się podejściu do świętych obrazów,

demonstrowanemu w XVI w. w środowisku, w którym powstały instrukcje, czyli przede wszystkim w diecezjach na północy Italii. Taka pogłębiona analiza stosunku Boromeusza do wizerunków sakralnych pozwoli – jak sądzę – lepiej zrozumieć istotne paradoksy i napięcia, które zdają ujawniać się przy lekturze XVII rozdziału *Instructionum*.

Czytelnik tego tekstu zauważy nie bez zdziwienia, że arcybiskup mediolański zaangażował się najmocniej we wskazywanie bardzo poważnych zagrożeń, które mogą nieść obrazy sakralne, często wracając uwagę na te same niebezpieczeństwa, o których pisali protestanci<sup>24</sup>. Jednak w odróżnieniu od tych reformatorów, Boromeusz nie uznawał wspomnianych zagrożeń za istotowe elementy przekazu wizerunków religijnych, ale – nawiązując do koncepcji Giovanniego Andrei Gilia de Fabriano (zm. 1584)<sup>25</sup> – przypisywał im charakter akcydentalnych przywar, sprowokowanych głównie przez błędy artystów<sup>26</sup>. Mimo takiego zastrzeżenia zestawiony przez Boromeusza katalog zakazanych i groźnych dla wiernych rozwiązań artystycznych mógł obudzić w jego czytelnikach wątpliwości wobec katolickiego nauczania o wielkich korzyściach duszpasterskich wynikających z obecności obrazów w życiu Kościoła.

Kardynał pouczał bowiem, że „ani w kościele, ani w żadnym innym miejscu, nie może być umieszczony żaden obraz sakralny, zawierający w sobie fałszywy dogmat, który dla osób niewykształconych może stanowić okazję do niebezpiecznego błędu, lub który jest sprzeczny z Pismem Świętym lub z tradycją Kościoła. Przeciwnie, obraz powinien być zgodny z prawdą biblijną, z tradycją, z historią kościelną i ze zwyczajami Matki Kościoła i jego potrzebami. Ponadto w obrazach malowanych i rzeźbionych nie powinno znaleźć się nic fałszywego, nic niepewnego lub apokryficznego, nic przesadnego i nic budzącego wątpliwości”. Boromeusz głosił też, że w sztuce sakralnej „należy bezwzględnie unikać wszystkiego co jest świeckie, brzydkie lub obsceniczne, niegodne lub prowokacyjne oraz wszystkiego tego, co jest ekstrawaganckie”<sup>27</sup>. W kościołach i „w innych świętych miejscach” zabronił też „umieszczać

<sup>21</sup> W wielu polskich opracowaniach poświęconych sztuce doby potrydenckiej cytowane są wyłącznie fragmenty *Instructionum*, których przekład został zamieszczony w antologii Białostockiego. Zob. np. I. ROLSKA, *Antiquum monumentum et novo cedat ritui. Sztuka po Trydencie w archidiecezji lubelskiej w XVII wieku*, Lublin 2013, s. 304; B. HRYSZKO, *Echa doktryny potrydenckiej w twórczości Alenksandra Ubelskiego*, [w:] *Sztuka po Trydencie*, red. K. Kuczman, A. Witko, Kraków 2014, s. 179, 185.

<sup>22</sup> Zob. zwłaszcza P. BURKE, *Translating Language of Architecture*, [w:] *Early Modern Culture of Translation*, red. K. Newman, J. Tylus, Philadelphia 2015, s. 25–27.

<sup>23</sup> Zob. zwłaszcza D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini. Testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Roma 1995, s. 206; P. PRODI, *Ricerche sulla teoria*, s. 75–76 (jak w przyp. 1).

<sup>24</sup> M. VITTA, *Le questione delle immagini nelle „Instructiones” di San Carlo Borromeo*, [w:] C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 389 (jak w przyp. 4); C. HECHT, *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zur Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 2012, s. 321.

<sup>25</sup> A. GILIO, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de pittori circa l'istorie*, [w:] *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, t. 2: Gilio, Paleotti, Aldrovandi, oprac. P. Barocchi, Bari 1961, s. 1–116. Zob. też R.W. GASTON, *How Words Control Images. The Rhetoric of Decorum in Counter-Reformation Italy*, [w:] *Sensuous in the Counter-Reformation Church*, red. M.B. Hall, T.E. Cooper, Cambridge 2013, s. 85–87.

<sup>26</sup> M. VITTA, *Le questione*, s. 393 (jak w przyp. 24).

<sup>27</sup> C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 71 (jak w przyp. 4). Zob. też E. CATTANEO, *L'intensità di una vita. Dalla nobiltà alla porpora cardinalizia*, [w:] *Il grande Borromeo tra storia e fede*, Milano 1984, s. 96; M. VITTA, *Le questione*, s. 389 (jak w przyp. 24).

przedstawienia bydła i trzody, psów, ryb i innych brzydkich zwierząt, o ile nie wymaga tego przedstawienie historii świętej<sup>28</sup>. Choć większość tych błędów została już odnotowana w dekrete Soboru Trydenckiego, w którym rozstrzygnięto zasadnicze kwestie dotyczące kultu obrazów<sup>29</sup>, siłą zastrzeżeń Boromeusza wzmacniała jego deklaracja, że nie występuje on przeciwko wydumanym zagrożeniom, ale chroni sztukę sakralną przed rzeczywistymi, zaobserwowanymi przez niego osobiście niebezpieczeństwami. We wstępie do swoich instrukcji kardynał stwierdził bowiem, że zawarte w nich pouczenia opierają się na skonfrontowaniu prawodawstwa kościelnego z konkretnymi przypadkami, zaobserwowanymi podczas wizytacji kanonicznych kościołów w archidiecezji mediolańskiej<sup>30</sup>.

Boromeusz przywoływał też krytyczne dla obrazów toposy utrwalone w piśmiennictwie kościelnym, na przykład potępiał nadawanie wizerunkom świętych „rysów osób żyjących lub zmarłych”<sup>31</sup>, powtarzając zarzut postawiony sto lat wcześniej przez Girolama Savonarolę (1452–1498)<sup>32</sup>. Odwołując się do myśli tego duchownego, który spłonął na stosie oskarżony o herezję<sup>33</sup>, Boromeusz nie chciał, rzecz jasna, sytuować swojej krytyki nadużyć występujących w sztuce sakralnej na pograniczu katolickiej ortodoksji. Wiadomo jednak, że – podobnie jak Savonarola – nie stroił od mocnych słów, piętnując podczas synodu swojej archidiecezji w 1573 r. obrazy wotywnie za to, że obok świętych postaci ukazują one elementy codziennego życia, które są nazbyt często rubaszne, obrzydliwe lub naznaczone przesadami. Nawołując do usuwania takich dzieł, arcybiskup głosił zdecydowanie, że nie zamierza bynajmniej ograniczać poprzez tego rodzaju działania czci obrazów, ale chce ją właśnie umocnić, wykluczając z niej malowidła prowokujące fałszywą pobożność<sup>34</sup>.

Podobne próby zrównoważenia bezkompromisowej krytyki błędów pojawiających się w obrazach sakralnych afirmacją generalnych pożytków z wykonywania takich dzieł, podjęte przez Boromeusza w XVII rozdziale *Instructionibus*, są jednak mało czytelne. Z wypowiedzi kardynała, interpretowanych *à rebours*, można wprowadzić wywnioskować, że głównym argumentem na rzecz umieszczania obrazów w kościołach była dla niego możliwość pouczenia za ich pomocą wiernych o prawdach wiary<sup>35</sup>. Arcybiskup mediolański nie posłużył się jednak utrwalonym w katolickiej apologetyce toposem *scripturae laicorum*, czyli koncepcją obrazów zastępujących Biblię w nauczaniu analfabetów<sup>36</sup>. Przyczyną takiego zaniechania mogła być świadomość Boromeusza, że sprawuje on rządy biskupie w Mediolanie, którego populacja wyróżniała się pod koniec wieku XVI wysokim wskaźnikiem alfabetyzacji<sup>37</sup>, poprawianym zresztą przez tego hierarchę poprzez intensywne rozwijanie sieci szkół parafialnych<sup>38</sup> i wydawanie na masową skalę tanich książeczek o tematyce religijnej<sup>39</sup>. Z tekstu *Instructionum* oraz licznych homilii arcybiskupa mediolańskiego<sup>40</sup> wynika jednak zdecydowanie, że kardynał był przede wszystkim przekonany, iż twórcy obrazów nie są w stanie przekazać treści w sposób tak precyzyjny i jednoznaczny, jak może to uczynić pisarz lub kaznodzieja za pomocą słowa. Takim argumentem atakowali pomysł używania obrazów jako *scripturae laicorum* liczni protestanccy teolodzy, powtarzając koncept zastosowany przez Andreasa Bodensteina zwanego Karlstadtem (1486–1541) w rozprawie *Von der Abtueung der Bilder*, ogłoszonej w 1522 r.<sup>41</sup>

Boromeusz nie podzielał oczywiście poglądów Karlstadta i innych radykalnych reformatorów, jakoby względu na ograniczone możliwości komunikowania treści przez obrazy należy je usunąć z kościołów<sup>42</sup>. Uważał

<sup>28</sup> C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 71 (jak w przyp. 4). Zob. też E. CATTANEO, *L'intensità*, s. 96 (jak w przyp. 27); P. PRODI, *Ricerche sulla teoria*, s. 75 (jak w przyp. 1).

<sup>29</sup> *Sobór Trydencki. Dekret o czyszczeniu*, [w:] *Dokumenty soborów powszechnych*, t. 4: *Lateran V, Trydent, Watykan I*, oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2004, s. 782–783.

<sup>30</sup> C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 6 (jak w przyp. 4). Zob. też G. SANTI, *Instructiones fabricae*, [w:] *Il Duomo di Milano. Dizionario storico, artistico e religioso*, red. A. Majo, Milano 1986, 304; R. SÉNÉCAL, *Carlo Borromeo's Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae and its Origins in Rome of This Time*, „Papers of British School in Rome”, 68, 2000, s. 245.

<sup>31</sup> C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 71 (jak w przyp. 4). Zob. E. CATTANEO, *L'intensità*, s. 96 (jak w przyp. 27).

<sup>32</sup> Zob. G. SAVONAROLA, *Prediche sopra Amos*, [w:] C.E. GILBERT, *L'arte del Quattrocento nelle testimonianze e coeve*, Firenze–Viena 1988, s. 183–184. Zob. też J. CHLIBEC, T. ČERNOUŠÁK, *Savonarola a Florencie. Jeho působení a estetické názory*, Praha 2008, s. 80.

<sup>33</sup> G. FRAGNITO, *Ecclesiastical Censorship and Girolamo Savonarola*, [w:] *The World of Savonarola. Italian Elites and Perception of Crisis*, red. S. Fletcher, C. Shaw, Aldershot 2000, s. 90–111.

<sup>34</sup> A. RIVERA, *Il mago, il santo, la morte, la festa. Forme religiose nella cultura popolare*, Bari 1988, s. 380–381; F.J. JACOBS, *Votive Panels*

*and Popular Piety in Early Modern Italy*, Cambridge 2013, s. 82–83, 166–167.

<sup>35</sup> C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 71 (jak w przyp. 4).

<sup>36</sup> M. VITTA, *Le questione*, s. 389 (jak w przyp. 24).

<sup>37</sup> P. BURKE, *The Historical Anthropology of Early Modern Italy. Essays on Perception and Communication*, Cambridge 2005, s. 123.

<sup>38</sup> M. SCADUTO, *Scuola e cultura a Milano nell'età borromeaica*, [w:] *San Carlo e il suo tempo*, t. 2, s. 988–994; S. D'AMICO, *Spanish Milan. A City within the Empire*, New York 2012, s. 96, 106–107.

<sup>39</sup> P. BURKE, *The Historical Anthropology*, s. 123 (jak w przyp. 37); M. SCADUTO, *Scuola*, s. 96 (jak w przyp. 38).

<sup>40</sup> Zob. *Sancti Caroli Borromei homiliae*, t. 3, wyd. G.A. Sassi, Milano 1748, s. 403, 429; t. 4, Milano 1748, s. 17, 130–131.

<sup>41</sup> A. KARLSTADT, *On the Removal of Images*, [w:] *A Reformation Debate: Karlstadt. Emser and Eck on Sacred Images. Three Treatises in Translation*, przeł. i oprac. B.D. Mangrum, G. Scavizzi, Toronto 1998, s. 30–34. Zob. też J.L. KOERNER, *The Reformation of the Image*, London 2004, s. 137–152.

<sup>42</sup> Zob. np. A. KARLSTADT, *On the Removal of Images*, s. 34 (jak w przyp. 41); J. CALVIN, *Institution de la religion chrétienne*, Lorient 2013, s. 309. Zob. też G. WHEELER, *Revisiting the Question of the Use of Visual Art, Imagery and Symbol in Reformed Place*



jednak, że tylko za pomocą słowa można należycie doprecyzować przekaz obrazów, ponieważ polecił zdecydowanie, aby przynajmniej na wizerunkach mniej znanych świętych wypisywać ich imiona<sup>43</sup>. Wydając takie polecenie, Boromeusz nawiązywał do działań Ojców Kościoła, a zwłaszcza do poczynąń swojego wielkiego poprzednika na katedrze mediolańskiej, św. Ambrożego (ok. 339–397)<sup>44</sup>, który umieszczał układane przez siebie inskrypcje (*tituli*) na malowidłach lub mozaikach zdobiących kościoły swojej fundacji. W czasach rządów biskupich Boromeusza w Mediolanie znajdował się tam manuskrypt (wydany drukiem przez François Jureta w 1589 r.), który zawierał precyzyjne odpisy ambrożyjskich *titulorum* z Basilica Martyrum, ale nie uzasadniał przyczyn ich wykonania<sup>45</sup>. Takie informacje można było jednak znaleźć w *Poemati-bus in laudem Sancti Felicis*, spisanych przez biskupa Noli, św. Paulina (ok. 353–431), którego utwory były w XVI w. wnikliwie studiowane zarówno jako wybitne dzieła literackie, jak i dokument ortodoksyjnej nauki starożytnego Kościoła. Głosząc chwałę św. Feliksa, Paulin zaświadczył, że w bazylice, wzniesionej ku jego czci w Noli, umieścił figuralne malowidła licząc na to, że pomogą one w nauczaniu prawd wiary prostych wiernych. Okazało się jednak, że pielgrzymi nie są w stanie zidentyfikować ukazanych na nich scen, dlatego dodał do nich inskrypcje, które sprawiły, że dzieła te stały się zrozumiałe dla osób piśmiennych, które mogły pouczać analfabetów<sup>46</sup>. Paulin uznał więc, że to, „co zacieśniały kolory [...] najlepiej wyrażają litery”<sup>47</sup>. W jednej z homilii Boromeusza znajdujemy sąd, który zdaje się pogłębiać tę myśl, ponieważ arcybiskup mediolański stwierdził, że obrazy „pozwalają wprawdzie widzom wyobrazić sobie wydarzenia, które zostały opowiedziane [w świętych tekstach] i wytwarzają w ich umysłach wrażenie uczestnictwa w tych epizodach”, ale nie wolno zapominać, że tylko „za pomocą słów można wypowiadać się o sprawach bardzo znaczących (*parlare cose molto significative*)”<sup>48</sup>.

of Worship, [w:] *Christian Worship in Reformed Churches. Past and Present*, red. L. Vischer, Grand Rapids 2003, s. 306–309.

<sup>43</sup> C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 75 (jak w przyp. 4). Zob. też C. HECHT, *Katholische Bildertheologie*, s. 106 (jak w przyp. 24).

<sup>44</sup> A. BIANCHI, *Sant'Ambrogio, san Carlo Borromeo e la „carità pastorale”*, [w:] *La città e la sua memoria. Milano e la tradizione di Sant'Ambrogio*, Milano 1997, s. 289–297.

<sup>45</sup> P.C.J. van DAEL, *Biblical Cycles on Church Walls: Pro lectione pictura*, [w:] *The Impact of Scripture in Early Christianity*, red. J. den Boeft, M.L. van Pollvan de Lisdonk, Leiden 1999, s. 127; R. DIJKSTRA, *The Apostles in Early Christian Art in Poetry*, Leiden 2016, s. 49, 51–52, 138–139.

<sup>46</sup> T.F.X. NOBLE, *Images, Iconoclasm and Carolingians*, Philadelphia 2009, s. 35; P.C.J. van DAEL, *Biblical Cycles*, s. 50, 52–56 (jak w przyp. 45).

<sup>47</sup> Cyt. wg N.M. KAY, *Epigrams from the Anthologia Latina*, London 2006, s. 76.

<sup>48</sup> *Sancti Caroli Borromei homiliae*, t. 3, s. 403 (jak w przyp. 40).

Taki brak zaufania Boromeusza do komunikacji poprzez obrazy sprawił zapewne, że uwagi o ikonografii wizerunków sakralnych, zawarte w jego instrukcjach, były bardzo zdawkowe i powierzchowne, zwłaszcza w porównaniu z wydanym w roku 1571 znakomitym kompendium Johanna Molanusa (1533–1585)<sup>49</sup>, które było znane arcybiskupowi mediolańskiemu<sup>50</sup>. Spośród wskazówek ikonograficznych, sformułowanych przez kardynała, świeży i inspirujący charakter miał tylko postulat zachowania prawdy historycznej (*veritatis historicae*) w wizerunkach świętych<sup>51</sup>, ale dokładniejszy wykład tej zasady został dokonany dopiero przez „uczniów” i kontynuatorów arcybiskupa mediolańskiego<sup>52</sup>. Poza tym Boromeusz ograniczył się do przypomnienia mocno banalnych zasad, że wszystkie oznaczenia „powinny być przydawane wizerunkom świętych w sposób odpowiedni i stosowny w zgodzie z nauką Kościoła [...] na przykład nimb, który umieszczamy wokół głowy świętych powinien mieć okrągły kształt, w dłoniach męczenników należy umieścić palmy, za pomocą mitry i pastorału oznaczyć biskupów, a każdego świętego określić właściwym dla niego atrybutem”<sup>53</sup>. Kardynał dodał jeszcze, że „nimb Chrystusa Pana powinien odróżniać się od nimbów świętych formą krzyżową”<sup>54</sup>, aby zakończyć swoje zdawkowe wskazówki ikonograficzne potępieniem kolejnego uchybienia w przekazywaniu nauki chrześcijańskiej przez obrazy. Pouczył bowiem stanowczo, że „nimb nie przysługuje nikomu, kto nie został kanonizowany przez Kościół”<sup>55</sup>, odnosząc zapewne ów

<sup>49</sup> J. MOLANUS, *Traité des saintes images* (Louvain 1570, Ingolstadt 1594), oprac. E. Boespflug, O. Christin, B. Tassel, Paris 1999; E. NEVE, *Des travaux de Jean Molanus sur iconographie chrétienne*, „Annuaire de l'Université de Louvain”, 11, 1847, s. 242–294; C. HECHT, *Katholische Bildertheologie*, s. 32–35 (jak w przyp. 24).

<sup>50</sup> I. BIANCHI, *La politica della immagini nell'età della Controriforma*. Gabriele Paleotti teoretico e committente, Bologna 2008, s. 76.

<sup>51</sup> C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 72 (jak w przyp. 4). Zob. też L.W. SIMON, *Naturalism in Lombard Drawing from Leonardo to Cerano*, [w:] *Painters of Reality. The Legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, red. A. Bayer, New York 2004, s. 45–64.

<sup>52</sup> Zob. zwłaszcza P.A. JONES, *Federico Borromeo a Ambrosiana. Arte e riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, przeł. S. Galli, S. Colombo, Milano 1997, s. 133–162; H. STEINEMANN, *Eine Bildertheorie zwischen Repräsentation und Wirkung*. Kardinal Gabriele Paleotti „Discorso intorno alle immagini sacre e profane”, Hildesheim 2006, s. 104–110; W. WINDORF, *Sakrale Historienmalerei in St. Peter Rom. Faktizität und Fiktionalität in der Altarbildausstattung unter Papst Urban VIII (1623–1624)*, Regensburg 2006, s. 68–87; C. HECHT, *Katholische Bildertheologie*, s. 380–387 (jak w przyp. 24).

<sup>53</sup> C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 72 (jak w przyp. 4). Zob. też E. CATTANEO, *L'intensità*, s. 96 (jak w przyp. 27); P. PRODI, *Ricerche sulla teoria*, s. 75 (jak w przyp. 1).

<sup>54</sup> C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 72 (jak w przyp. 4).

<sup>55</sup> Ibidem, s. 72. Zob. też P. PRODI, *Ricerche sulla teoria*, s. 75 (jak w przyp. 1).

zakaz do wizerunków osób otoczonych lokalnym kultem, który zgodnie z potrydenckim prawodawstwem powinien być wygaszany, o ile nie został zatwierdzony przez Stolicę Apostolską<sup>56</sup>.

Na tle innych katolickich autorów wypowiadających się o miejscu obrazów w życiu Kościoła, Boromeusz poświęcił bardzo mało uwagi zagadnieniu czci, jaką należy okazywać świętym wizerunkom. Arcybiskup mediolański przypomniał wprawdzie ortodoksyjną zasadę, sformułowaną przez II Sobór Nicejski<sup>57</sup>, że sposób odnoszenia do świętych wizerunków jest wyrazem stosunku do ich dostojnych „prototypów”<sup>58</sup>, ale zrobił to w znany nam już pełen rezerwy sposób, piętnując zdecydowanie skrajne nadużycia, a zarazem nie wskazując wyraziście właściwych postaw. Kardynał zalecał bowiem, aby „obrazów świętych nie ukazywać na ziemi, nawet w kościele”, co narażałoby je na poniżające podeptanie przez wiernych<sup>59</sup>. Formułując taki zakaz, powtórzył on rozporządzenie cesarza Teodozjusza II (401–450) i Walentyniana III (419–455) z 427 r., wpisane do *Codice Iustiniani*, opracowanego w latach 528–534, i ugruntowane w prawodawstwie kościelnym przez Synod in Trullo w 692 r.<sup>60</sup> Regulacja ta została przywołana na samym początku katolicko-protestanckiej dysputy o świętych obrazach przez Hieronynusa Emsera (1478–1527) w apologetycznej rozprawie *Das man der heiligen Bilder zu den Kirchen mit abt hun, noch unehren soll*, wydanej w roku 1522. Ów niemiecki humanista uznał wspomniane unormowanie za poważny argument na rzecz kultu obrazów, stwierdzając, że cesarze zdecydowali się na jego wydanie pamiętając o cudach świadczących, że Bóg okazuje szczególną łaskę tym, którzy adorują Go okazując szacunek Jego wizerunkom<sup>61</sup>. Przeciwno umieszczaniu przedstawień Chrystusa i świętych na posadzkach wypowiedział się także biskup Werony Gian Matteo Giberti (1495–1543) w konstytucjach dla swojej diecezji, ogłoszonych drukiem w 1542 r. i uważanych w XVI w. za jeden z najważniejszych

wzorców prawodawstwa służącego odnowie Kościoła katolickiego<sup>62</sup>. Hierarcha ów uzasadniał swój zakaz podobnie jak Emser – pisał, że sytuowanie świętych obrazów pod nogami ludzi i zwierząt uwłacza czci osób „do których obraz się odnosi i które zostały na nim ukazane”<sup>63</sup>. Boromeusz uważał również, że eksponowanie wizerunków religijnych „w miejscach obniżonych, brudnych i zabłoconych” jest wyrazem braku poważania dla ich „prototypów”<sup>64</sup>, ale głęboką teologiczną wymowę tej konstatacji „przykrył” czysto praktycznym stwierdzeniem<sup>65</sup>, że deptanie tych przedstawień i nanoszenie na nie kurzu „musi doprowadzić z czasem do ich uszkodzenia i zniekształcenia”<sup>66</sup>.

Jedynym argumentem na rzecz obecności obrazów w kościołach, przytoczonym *explicite* przez Boromeusza w *Instructionibus*, było stwierdzenie, że praktyka ta została zaakceptowana i zalecona przez Sobór Trydencki<sup>67</sup>. Należy też zapewne uwierzyć sekretarzowi tego arcybiskupa, Giovan Pietrowi Giussanowi (pomiędzy 1548 a 1552–1623), który zaświadczył, że hierarcha ów „propagował zawsze wśród ludu [...] cześć dla obrazów”, przeciwstawiając się zdecydowanie nauczaniu protestantów, „negujących fałszywie kult tych świętych rzeczy, które od najdawniejszych czasów były obecne w Kościele Bożym”<sup>68</sup>. Taka czysto kontrreformacyjna motywacja towarzyszyła bowiem bardzo często działaniom katolickich hierarchów, przekonanych, że w imię zachowania autentycznej tradycji chrześcijańskiej należy odpowiadać zdecydowanie na wszystkie ataki protestantów, które mogą zagrozić jej integralności<sup>69</sup>. Znacznie trudniej potwierdzić przekaz Giussana, że Boromeusz cenił wysoko duszpasterskie zalety obrazów, uważając je za „środki mocno poruszające ludzi i rozpalające skutecznie nabożeństwo i prawdziwą pobożność”<sup>70</sup>. W instrukcjach arcybiskupa mediolańskiego nie znajdujemy bowiem wyrazistej afirmacji owych zalet wizerunków sakralnych, chyba żeby taką odczytać *à rebours* w stwierdzeniu, że w świątyniach nie wolno umieszczać obrazów zawierających jakiś element, „który nie pobudza ludzi do pobożności

<sup>56</sup> P. BURKE, *How to Be a Counter-Reformation Saint*, [w:] idem, *The Historical Anthropology*, s. 48–78 (jak w przyp. 37); V. VLAS, *Jan Nepomucký. Česká legenda*, Praha 1993, s. 98–100.

<sup>57</sup> Sobór Nicejski II. Dekret wiary, [w:] *Dokumenty soborów powszechnych*, t. 1: Nicea I, Konstantynopol I, Chalcedon, Konstantynopol II, Konstantynopol III, Nicea II, oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2001, s. 339; O. CHRISTIN, *Édition et citation du Concile de Nicée II dans le polémique contre les protestants en France*, [w:] *Nicée II 787–1987. Douze siècles d'images religieuses*, red. F. Boespflug, N. Lossky, Paris 1987, s. 340.

<sup>58</sup> C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 72 (jak w przyp. 4). Zob. też E. CATTANEO, *L'intensità*, s. 96 (jak w przyp. 27).

<sup>59</sup> C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 72 (jak w przyp. 4). Zob. też E. CATTANEO, *L'intensità*, s. 96 (jak w przyp. 27).

<sup>60</sup> T.F.X. NOBLE, *Images*, s. 26 (jak w przyp. 46); J. CUOCHMAN, *The Mystery of the Cross. Bringing Ancient Christian Images*, Downers Grove 2010, s. 14.

<sup>61</sup> H. EMSER, *That One Should Not Remove Images of the Saints from Churches nor Dishonour Them and That They Are Not Forbidden in Scripture*, [w:] *A Reformation Debate*, s. 44–45 (jak w przyp. 41).

<sup>62</sup> A. GRAZIOLI, *Gian Matteo Giberti vescovo di Verona, precursore della riforma del Concilio di Trento*, Verona 1955, passim; R. PASQUALI, *Le „Constitutiones” per il clero di Gian Matteo Giberti*, „Ricerche per la Storia Sociale e Religiosa”, 39, 1991, s. 231–237.

<sup>63</sup> I.M. GIBERTINUS, *Constitutiones ex Sanctorum Patrum dictis et canonicis institutis collectae*, [w:] idem, *Opera omnia nunc primum collecta*, oprac. P. Ballerinus, Veronae 1733, s. 85.

<sup>64</sup> C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 72 (jak w przyp. 4).

<sup>65</sup> O pragmatycznym charakterze wielu zaleceń zawartych w *Instructionibus fabricae ecclesiae* zob. zwłaszcza G.B. MADERNA, *Per l'architettura religiosa*, s. 47 (jak w przyp. 2).

<sup>66</sup> C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 72 (jak w przyp. 4).

<sup>67</sup> Ibidem, s. 70. Por. Sobór Trydencki. Dekret o czystości, s. 780–785 (jak w przyp. 29).

<sup>68</sup> G.P. GIUSSANO, *Vita di San Carlo prete cardinale di titolo di Santa Prassede, arcivescovo di Milano*, Roma 1610, s. 423.

<sup>69</sup> W. DE BOER, *The Conquest of the Soul. Confessions, Discipline and Public Order in Counter-Reformation Milan*, Leiden 2001, s. 9.

<sup>70</sup> G.P. GIUSSANO, *Vita*, s. 423 (jak w przyp. 68).



(*non ad pietatem homines informet*)<sup>71</sup>. Na podobne walory przypisywane obrazom religijnych może wskazywać także zdawkowa uwaga w jednym z kazań Boromeusza, który przyznał, że „o pewnych pobożnych rzeczach dzieło sztuki może pouczać równie dobrze jak słowa”, ukazując jako przykład gorliwego nabożeństwa wizerunek Chrystusa, „który odszedłszy nocą na miejsce pustynne, pogrąża się w modlitwie”<sup>72</sup>.

Bardziej wyrazistego wykładu poglądów Boromeusza w kwestii roli obrazów w życiu Kościoła jako stymulatorów pobożności musimy szukać raczej w jego niewielkim *Libretto dei ricordi al popolo della città e diocesi di Milano*, wydanym w rok po ogłoszeniu *Instructionum*. W owej książeczce, prezentującej kompleksowy program odnowy życia chrześcijańskiego w Kościele mediolańskim po wstrząsie wywołanym przez wielką epidemię dżumy<sup>73</sup>, arcybiskup zachęcał wiernych do otaczania się świętymi wizerunkami. „Trzymaj w swoim pokoju jakiś obraz Chrystusa, Matki Boskiej oraz jakiegoś świętego, którego darzysz większą czcią niż innych” – pouczał czytelnika *Libretto*, zalecając również umieszczenie podobnych wizerunków w warsztatach i sklepach<sup>74</sup>. Przed tymi obrazami mediolańczycy mieli sprawować praktyki religijne, wpisane w rytm codziennego życia. Arcybiskup nakazywał bowiem każdemu ze swych wiernych podejmującemu codzienne obowiązki: „kiedy rano wchodzisz po raz pierwszy do warsztatu, zawsze zwracaj się ku świętemu obrazowi [...] odmawiając jedno Ojcze nasz i jedno Zdrowaś Mario”, a także polecał powtórzyć tę praktykę po powrocie ze sjęsty<sup>75</sup>. Rano i wieczorem pan domu powinien – według arcybiskupa – „zgrupować swoją rodzinę w celu odmówienia modlitw przed jakimś świętym obrazem”, który dobrze byłoby umieścić w „małej kapliczce (*oratorio*), urządzonej w takim miejscu, aby mogła ona służyć wszystkim domownikom”<sup>76</sup>. Boromeusz zalecał również kończyć każdy dzień krótkim westchnieniem do Boga przed obrazem zawieszonym w sypialni<sup>77</sup>.

Mimo że obrazy powinny, w świetle zaleceń tego hierarchy, towarzyszyć najważniejszym prywatnym praktykom modlitewnym, nie zatroszczył się on o bliższe określenie ikonografii dzieł, które miały odgrywać istotną rolę w uświęcaniu wiernych. Rzucone jakby od niechcenia stwierdzenie „jakiś obraz” (*qualche imagine*) zdaje się nawet sugerować, że Boromeusz nie przywiązywał większej wagi do „wymowy” tych wizerunków, wymagając tylko, aby miały one tematykę religijną. Taki przekaz wystarczał bowiem – zdaniem arcybiskupa – do przypomnienia wiernym „wszystkich dóbr otrzymanych od Boga w każdym czasie, a zwłaszcza w konkretnym dniu”<sup>78</sup>. Podobną funkcję świętych obrazów Boromeusz wyeksponował w oracji przy ich poświęceniu, opracowanej do agendy liturgicznej archidiecezji mediolańskiej. W trakcie tej ceremonii celebrans miał bowiem wołać do Boga „nie zakazuj nam rzeźbić lub malować obrazów świętych Twoich, aby ukazując się naszym cielesnym oczom, przywoływały one na pamięć dobre uczynki tych osób, zachęcając do ich naśladowania”<sup>79</sup>. Wydaje się więc, że Giussano relacjonował wiernie poglądy Boromeusza, pisząc, że hierarcha ów uważał obrazy za „środki poruszające ludzi i rozpalające skutecznie nabożeństwo i prawdziwą pobożność”<sup>80</sup>. Z myśli zawartych w *Libretto dei ricordi* wynika jednak bez cienia wątpliwości, że arcybiskup mediolański nie przypisywał takiej mocy samym wizerunkom, ale tym, a raczej Temu, o którym owe wizerunki przypominały.

Boromeusz opisał bardzo szczegółowo mechanizm tego przypominania w kazaniach wielkopostnych, wygłoszonych w 1584 r., w których zachęcał wiernych, aby oddawali się kontemplacji wizerunków ukrzyżowanego Chrystusa<sup>81</sup>. Sam arcybiskup praktykował bardzo intensywnie tę formę pobożności, toteż w jego biografiach opisano ją jako najważniejszy widzialny przejaw jego intensywnego życia duchowego<sup>82</sup>, a przedstawienie modlitwy przed krucyfiksem stało się kluczowym motywem jego ikonografii<sup>83</sup>.

<sup>71</sup> C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 70 (jak w przyp. 4).

<sup>72</sup> *Sancti Caroli Borromei homiliae*, t. 3, s. 428 (jak w przyp. 40). Warto odnotować, że według relacji swoich biografów Boromeusz umierał „zwracając swoje oczy i swój umysł ku takiemu obrazowi” Zob. O. NICCOLI, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma 2011, s. 51.

<sup>73</sup> C. DI FILIPPO BAREGGI, *Libri e letture di Milano di san Carlo Borromeo*, [w:] *Stampa, libri e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo*, red. N. Raponi, A. Turchini, Milano 1992, s. 90–95; D. ZARDIN, *La „perfezione” nel proprio „stato”: strategie per la riforma generale dei costumi nel modello borromaico di governo*, [w:] idem, *Carlo Borromeo. Cultura, santità, governo*, Milano 2010, s. 113–122.

<sup>74</sup> C. BORROMEUS, *Libretto dei ricordi al popolo della città e diocesi di Milano*, Milano 1578, k. 12v, 30r.

<sup>75</sup> Ibidem, k. 30r–30v.

<sup>76</sup> Ibidem, k. 28r–28v. Zob. też D. ZARDIN, *La „perfezione”*, s. 119 (jak w przyp. 73).

<sup>77</sup> C. BORROMEUS, *Libretto dei ricordi*, k. 16v (jak w przyp. 74). Zob. też D. ZARDIN, *La „perfezione”*, s. 119 (jak w przyp. 73).

<sup>78</sup> C. BORROMEUS, *Libretto dei ricordi*, k. 16v (jak w przyp. 74).

<sup>79</sup> *Rituale sacramentorum ad usus Mediolanensis Ecclesiae olim a S. Carolo institutum*, Mediolani 1815, s. 329. Warto odnotować, że w podobny sposób określił funkcję wizerunków świętych sufragan diecezji mantuańskiej Leonardo de Marini (1509–1573), pisząc w 1552 r. w liście do swojego ordynariusza Ercoleo Gonzagi (1505–1563), iż „powinny one pobudzać wiernych do praktykowania cnót chrześcijańskich [...], ale nie mogą stać się przedmiotem bałwochwalstwa”. Zob. P. PIVA, *L'“altro” Giulio Romano. Il Duomo di Mantova, la chiesa di Polirone e la dialettica con Medioevo*, Quistello 1988, s. 115.

<sup>80</sup> G.P. GIUSSANO, *Vita*, s. 423 (jak w przyp. 68).

<sup>81</sup> G. GENTILE, *Contributo di Carlo Borromeo e l'epoca barocca*, [w:] *Guardare le Sindone. Cinquecento anni liturgia sindonica*, red. G.M. Zaccone, G. Giberti, Cantalupa 2007, s. 129–131; D. TETTAMANZI, *San Carlo e la Croce*, Milano 2010, s. 32–33.

<sup>82</sup> Zob. zwłaszcza G. GENTILE, *Contributo*, s. 130–131 (jak w przyp. 81); D. TETTAMANZI, *San Carlo*, s. 33 (jak w przyp. 81).

<sup>83</sup> P. ZOVATTO, *S. Carlo Borromeo dai santini*, [w:] *San Carlo e il suo tempo*, t. 2, Roma 1986, s. 1212–1215; K. BURZER, *San Carlo*

Duchowny był świadomy, że wyobrażenie Ukrzyżowania nie występowało w najdawniejszej sztuce chrześcijańskiej, ale ów brak miał – według kardynała – oczywiste przyczyny i stanowił dla niego, paradoksalnie, poważny argument na rzecz wykonywania takich obrazów w późniejszych czasach i podejmowania medytacji nad ich przesłaniem. Boromeusz głosił bowiem, że „szczęśliwi [byli] synowie Kościoła kwitnącego w pierwszych wiekach, którzy patrzyli z tak bliskiej perspektywy czasowej na Krzyż Chrystusa i dlatego pamięć o Jego dobrodziejstwach była zawsze wyryta głęboko w ich duszach [...] Byli oni przepełnieni żarem miłości, ponieważ trwali oni blisko tego jej źródła, na którym Chrystus dokonał zbawienia. Stąd brała się szczególna obfitość przejawianych przez nich cnót, ponieważ w swoich sercach rozważali nieustannie tajemnicę [Krzyża]”. Wraz z upływem czasu chrześcijanie zapomnieli niestety w znacznym stopniu ową „naturalną pamięć o Krzyżu”, co było przyczyną wystudzenia ich gorliwości. „Dlatego też w naszych czasach Kościół Matka Nasza podejmuje – jak pouczał arcybiskup – różne działania w celu rozbudzenia u wiernych pamięci o Krzyżu [...]. Umieszcza krzyże w kościołach i ustawia je na najwyższych szczytach gór i przy drogach [...] a także wymaga, abyśmy używali krzyży, nosili krzyże, ukazywali krzyże innym, po to aby obraz Krzyża utrwalił się w naszych duszach”. Wizerunki ukrzyżowanego Chrystusa i ich publiczny kult są więc nieodzowne, „żeby w naszych nieszczęsnych czasach, tak jak w pierwszych wiekach Kościoła, była podtrzymywana nieustannie pamięć o Męce Pańskiej”<sup>84</sup>, ponieważ pierwszym i nieodzownym stymulatorem wewnętrznego życia chrześcijanina „jest pamięć o dobrach otrzymanych” od Boga<sup>85</sup>.

Boromeusz zachęcał swoich słuchaczy, aby kontemplowali krucyfiks jako obraz Krzyża, który Chrystus uczynił „księgą” i „katedrą”, z której przekazał ludziom bardzo sugestywną naukę „poprzez swoje członki i przez cierpienia swego okrutnie umęczonego ciała. Wyłożył ją poprzez oczy toczące łzy i zalane krwią, poprzez oblicze żelżone płwociną oprawców, poprzez posiniaczone policzki, poprzez zdeformowaną twarz. Nauczał też poprzez wyschnięte gardło, poprzez język wysuszony pragnieniem, tak mocno, że przylega on do podniebienia i nie jest w stanie wydać dźwięku, poprzez rozpięte ramiona i zwichnięte stawy, poprzez ciało poranione w czasie biczowania i pokryte siniakami, a także poprzez stopy przebite gwoździemi. Poucza nas wreszcie poprzez bok, przebity okrutnie ostrzem lancy. Och, jaka to nauka, jakie

skarby mądrości i jakie poznanie Boga”<sup>86</sup>. Z dalszych wywodów Boromeusza wynika jednak niezbieżnie, że sam wizerunek Ukrzyżowanego uważał on za „księgę zapieczętowaną”, która *per se* może rozbudzić tylko współczucie dla cierpień Jezusa, zaś klucza do zrozumienia zbawczego sensu tych mąk kardynał kazał szukać w Piśmie Świętym. Dopiero w świetle nauki biblijnej chrześcijanin „może uświadomić sobie w pełni, że Chrystus «zraniony został za nieprawości nasze, starty został za złości nasze; kaźń pokoju naszego na Nim, i sinością Jego jesteśmy uzdrowieni» [Iz 53, 5], a my o tym zapominamy, nie przypominamy sobie o tym nawzajem, nie troszczymy się o to i dlatego nie wpływa to na nasze życie”<sup>87</sup>. Nawet bardzo efektowny krucyfiks, ukazujący drobiazgowo wszystkie oznaki cierpienia Chrystusa, nie mógł – według Boromeusza – wyrazić „wszystkich cnót, o których Nasz Pan nauczał z katedry swojego Krzyża: pokory, łagodności, posłuszeństwa wobec Przedwiecznego Ojca, miłości nieprzyjaciół, akceptacji cierpienia i wielkiej cierpliwości”. Do pełnego zrozumienia takiej nauki, która została wyrażona w Biblii i w dziełach pisarzy kościelnych, była konieczna „medytacja [...] wytrwała, częsta i długotrwała”, oparta na rozważaniu tekstów pisanych lub wygłaszanych przez kaznodziejów, a obrazy, nawet bardzo sugestywne, mogły tylko przypominać wiernym o konieczności zgłębiania owych wypowiedzi<sup>88</sup>.

Takie usytuowanie krucyfiksu w procesie rozważania Męki Pańskiej zostało – jak sądzę – zainspirowane zasadami klasycznej *artis mnemonicae*, którą Boromeusz studiował wnikliwie, starając się wykorzystać ją jak najlepiej w celu nauczania wiernych prawd wiary. Uważał on, że anamnetyczna (osadzona w „pamięci wewnętrznej” wiernych) wiedza o Bożej nauce i łasce może i powinna być wspomagana przez hypomnetyczne (obecne w „pamięci zewnętrznej”) „środki na przypomnienie”. Tym drugim – do których zaliczał inskrypcje, „drzewka pamięci” i właśnie różnorakie obrazy – przypisywał jednak (nawiązując do *Fajdrosa* Platona) tylko funkcję pomocniczą, ostrzegając, że w życiu religijnym wiernych „zmysłowe” znaki

Borromeo. *Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes in Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom*, Berlin-München 2011, s. 36–40; 229–234; M. HANKUS, *Niepołomicka vera effigies Karola Boromeusza*, [w:] *Święty Karol Boromeusz a sztuka w Kościele powszechnym, w Polsce, w Niepołomicach*, red. P. Krasny, M. Kurzej, Kraków 2013, s. 50–55.

<sup>84</sup> *Sancti Caroli Borromei homiliae*, t. 4, s. 447–448 (jak w przyp. 40). Zob. też D. TETTAMANZI, *San Carlo*, s. 31, 122–123 (jak w przyp. 81).

<sup>85</sup> *Sancti Caroli Borromei homiliae*, t. 3, s. 444 (jak w przyp. 40). Zob. też D. TETTAMANZI, *San Carlo*, s. 124 (jak w przyp. 81).

<sup>86</sup> *Sancti Caroli Borromei homiliae*, t. 4, s. 17–18 (jak w przyp. 40). Zob. też D. TETTAMANZI, *San Carlo*, s. 54–55 (jak w przyp. 81).

<sup>87</sup> *Sancti Caroli Borromei homiliae*, t. 3, s. 395 (jak w przyp. 40). Zob. też D. TETTAMANZI, *San Carlo*, s. 78–79 (jak w przyp. 81).

<sup>88</sup> *Sancti Caroli Borromei homiliae*, wyd. G.A. Sassi, t. 2, Milano 1747, s. 96–97. Zob. też G. GENTILE, *Contributo*, s. 130 (jak w przyp. 81); D. TETTAMANZI, *San Carlo*, s. 84 (jak w przyp. 81). Warto zauważyć, że w podobny sposób określał zakres przekazu zakodowanego w krucyfikсах Andreas Bodenstein, głosząc, że „pouczają nas one o tym, w jaki sposób Chrystus został ukrzyżowany, a nie o tym, dlaczego wydał się na ukrzyżowanie. Pouczają o Jego ciele, o Jego brodzie i o Jego ranach. Ale o łasce Chrystusa nie nauczają nas niczego, a bez Jego łaski nie byłibyśmy zbawieni”. Reformator uważał jednak, że wskutek takiej wymowy obrazy odciągają uwagę widza od Pisma Świętego, a nie zachęcają do jego wnikliwej lektury. Zob. A. KARLSTADT, *On the Removal of Images*, s. 31 (jak w przyp. 41).



nie mogą zastąpić prawd anamnetycznych, bo zbawienie wymaga nie tylko zrozumienia, ale także przyjęcia „duchowych rzeczy według ich duchowej miary” (por. 1 Kor 2, 6–16)<sup>89</sup>.

Ograniczenie przez Boromeusza roli świętych obrazów w Kościele do funkcji „środków na przypomnienie” współgrało – jak sądzę – znakomicie także z jego zasadniczymi poglądami filozoficznymi i teologicznymi. W okresie pobytu na dworze papieża Piusa IV (1499–1565) Boromeusz, uczestnicząc w dysputach humanistów określanych jako *Noctes Vaticanae*, propagował myśl stoicką, wywodzoną głównie z pism utrwalających poglądy Epikteta (zm. 130). Od owego filozofa przejął przekonanie, że prawdziwa mądrość polega na rozróżnieniu rzeczy i zjawisk prohairetycznych (zależnych od człowieka) oraz aprohairetycznych (niezależnych od człowieka). Wobec tych drugich nie należy pozostawać biernym, ale rozumiawszy rządzące nimi Boskie prawa, należy podjąć działania stosowne do tych zasad. Uzgadniając koncepcje Epikteta z myślą chrześcijańską, Boromeusz doszedł do wniosku, że rzeczą aprohairetyczną jest przede wszystkim zbawienie człowieka, które zgodnie z nauką biblijną może się dokonać wyłącznie w Bogu i poprzez Boga. Jedynymi skutecznymi środkami duszpasterskimi są więc wyłącznie te, które przypominają tą prawdę i w stosowny sposób otwierają człowieka na działanie Bożej łaski, usposabiając go w ten sposób do wypełniania Bożych przykazań<sup>90</sup>.

Arcybiskup mediolański uważał, że większość ludzi, mając autentyczną świadomość przebywania w obecności Boga, nie ośmieli się postępować wbrew Jego woli. Trudy codziennego życia i prozaiczne troski zagłuszają jednak w wiernych to przekonanie, dlatego zasadniczą powinnością duszpasterzy jest jego ugruntowywanie<sup>91</sup>. Boromeusz pouczał więc czytelnika *Libretto dei ricordi*: „odpoczywając lub pracując, zajmuj zawsze swój umysł jakąś sprawą duchową, tym co zrobił, lub o czym nauczał Pan Nasz Jezus Chrystus lub jakiś święty [...]. Przy każdej czynności, którą wykonujesz, pamiętając, kto ciebie widzi, staraj się znaleźć w niej jakiś duchowy sens, na przykład, kiedy uprawiasz ziemię z wielkim wysiłkiem i starannością, pomyśl, że tak samo powinienes pielęgnować swoją duszę, aby wydała dobry owoc dla Pana. W piękną

słoneczny dzień wyobraź zaś sobie światłość wieczną, na którą wskazuje blask słońca”<sup>92</sup>.

Boromeusz był świadomy, że zmysłowa natura człowieka musi napotykać poważne przeszkody w doświadczaniu duchowej Bożej obecności. Uważał jednak, że można je przewyciężyć, tworząc w swojej wyobraźni jej przybliżony obraz. Do swoich diecezjan skierował zatem gorące wezwania: „Za każdym razem, gdy rozpoczynasz jakieś działanie, lub powracasz do jakiejś pracy, [...] unaczynij sobie obecność Pana Naszego Jezusa Chrystusa (*immaginati la presenza di Cristo Nostro Signore*), który jest przy tobie [...]. Miej zawsze Boga przez oczami, pamiętaj, że jest on zawsze przy tobie i nieustannie ciebie widzi. Stawiaj sobie zawsze przed oczy Opatrzność Boską, pamiętając, iż nic nie dzieje się wbrew Jej woli i z niej płynie wszelkie dobro”<sup>93</sup>.

Można zatem przyjąć, że obrazy zawieszone w mieszkaniach, warsztatach i sklepach miały – według Boromeusza – spełniać podobną rolę, co owe „*immagini della presenza*” w wyobraźni, to znaczy przypominać wiernym o rzeczywistej obecności Boga w tych pomieszczeniach<sup>94</sup>. Dla pełnienia takiej roli nie potrzeba było wyszukanej ikonografii, nie należy się więc dziwić, że arcybiskup mediolański gotów był powierzyć to zadanie jakiemuś dowolnemu obrazowi, o ile był to obraz o tematyce religijnej.

Funkcja obrazów jako „środków na przypomnienie” prawd wiary, odgrywająca – według Boromeusza – istotną rolę w nabożeństwie „domowym”, nie była jego zdaniem równie istotna w przypadku pobożnych praktyk rozwijanych w kościele. Wydając w *Libretto dei ricordi* zalecenia w tej sprawie nie skierował on bowiem zupełnie uwagi wiernych ku wizerunkom sakralnym, znajdującym się w świątyni<sup>95</sup>. Przyczyną tego zaniechania była zapewne

<sup>89</sup> C. DELCORO, *Dal „sermo modernus” alla „retorica borromea”*, „Lettere Italiane”, 39, 1974, s. 470–483 (cytaty zapożyczone z tego tekstu); L. BOLZONI, *The Gallery of the Memory. Literary and Iconographical Models in the Age of Printing Press*, przeł. J. Parzen, Toronto 2001, s. 38–40.

<sup>90</sup> A. VALERIUS, *Convivium Noctium Vaticanum*, [w:] *Noctes Vaticane seu sermones habiti in Academia Romae in Palatio Vaticano instituta*, wyd. A. Saxium, Madiolani 1748, s. 15; D. ZARDIN, *Il „Manuale” di Epitetto e la traduzione dello stoicismo cristiano tra Cinque e Seicento*, [w:] idem, *Carlo Borromeo*, s. 29–54 (jak w przyp. 73).

<sup>91</sup> C. BORROMEO, *Orazioni*, [w:] *Noctes Vaticane*, s. 121–123; D. ZARDIN, *La „perfezione”*, s. 39–42, 53–54 (jak w przyp. 73).

<sup>92</sup> C. BORROMEO, *Libretto dei ricordi*, k. 16v (jak w przyp. 74). Zob. też D. ZARDIN, *La „perfezione”*, s. 119–120 (jak w przyp. 73).

<sup>93</sup> C. BORROMEO, *Libretto dei ricordi*, k. 13v (jak w przyp. 74). Zob. też C. DI FILIPPO BAREGGI, *Libri e letture*, s. 92 (jak w przyp. 73); D. ZARDIN, *La „perfezione”*, s. 120 (jak w przyp. 73).

<sup>94</sup> Warto zaznaczyć że podobną funkcję przypisała obrazom sakralnym św. Teresa z Avilla (właśc. Teresa de Capeda y Ahumada, 1515–1582) nawołując karmelitanki w *Drodze do doskonałości*, aby podtrzymywały w sobie stale poczucie Bożej obecności („towarzystwa z Panem”). „Jako środek wielce ku temu skuteczny – pisała – radzę każdej, aby postarała się dla siebie o jakiś, według własnego upodobania, obrazek czy figurę Pana Naszego, nie po to, aby je nosić ukryte w zanadrzu i nigdy na niego nie spojrzeć, ale aby przed tym wyobrażeniem jak najczęściej z nim rozmawiać”. ŚWIĘTA TERESA z Avilla, *Droga doskonałości*, przeł. H.P. Kossowski, rozdz. 26 par. 9 (<http://www.karmel.pl/klasyka/droga/baza.php?id=26>; dostęp: 19.06.2016). Zob. też G. PALUMBO, *L'uso degli immagini e la diffusione delle idee religiose dopo il Concilio di Trento*, [w:] Trento. *I tempi del concilio*, s. 162 (jak w przyp. 1); A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *Introduzione*, [w:] G.M. della CROCE, *Rivelazioni (libro secondo e terzo) a laude di Dio*, Firenze 2006, s. XCI.

<sup>95</sup> C. BORROMEO, *Libretto dei ricordi*, k. 20r (jak w przyp. 74).

chęć przekazania „odwiecznej prawdy”, utwierdzonej przez naukę Soboru Trydenckiego, że Bóg objawia w szczególny i pełny sposób swoją obecność w kościele poprzez sakramenty<sup>96</sup>. Najważniejszym znakiem owej obecności było więc tabernakulum<sup>97</sup>, nieustannie przypominające wierzącym, że „widzenie i przebywanie w pobliżu naszego Zbawiciela [w Eucharystii] jest dla nas źródłem wielu wspaniałych darów duchowych”<sup>98</sup>. Boromeusz głosił bowiem, że „prosta kontemplacja Jego obecności ma niezwykłą moc i skuteczność”, ponieważ wszyscy którzy zbliżają się do Jezusa, „mieszkającego” w tabernakulum pod postacią chleba, są „poniekąd zmuszeni do tego, by coraz bardziej podziwiać Jego moc, mądrość, dobroć, a doświadczając w sobie ich owoców – kochać i czcić Go coraz intensywniej”<sup>99</sup>. Szczególnie ważną rolę „środków na przypomnienie” nauki chrześcijańskiej odgrywały też – zdaniem Boromeusza – kropielnice. Arcybiskup pouczał bowiem czytelnika *Libretto dei ricordi*: „Biorąc z nich wodę święconą, kieruj swój umysł i pamięć ku świętemu źródłu chrztu, aby pobudzić w sobie lęk i skłonić się do obmycia duszy z grzechów poprzez łzy i pokutę”<sup>100</sup>. Elementy wyposażenia wnętrza, powiązane ze sprawowaniem sakramentów, miały więc – zdaniem Boromeusza – przypominać nie tylko o obecności Boga, ale także o potężnym oddziaływaniu Jego zbawczej mocy na człowieka, wywołując u większości wiernych szczególne poczucie „uwielbienia i bojaźni Bożej”<sup>101</sup>. Takiej mocy kardynał nie śmiał przypisać obrazom, które w odróżnieniu od sakramentów były tylko wytworem ludzkiej działań i przypominały o Boskiej obecności na podstawie przybliżonych i niedoskonałych wyobrażeń<sup>102</sup>. Nie należy się więc dziwić, że Boromeusz pomieścił je w grupie drugorzędnych elementów wyposażenia wnętrza kościoła, służących jego „ozdobie i zaspokajaniu różnych potrzeb [wiernych]”, stwierdzając że przy kształtowaniu tych detali należy przywoływać zasadę stosowności (*decoro*), „która musi być zachowana w Domu Bożym”<sup>103</sup>.

Nader powściągliwą argumentację na rzecz wykonywania i kultu obrazów sakralnych w *Instructionibus* i w *Libretto dei ricordi* można by próbować wytłumaczyć charakterem tych dzieł, który był zdecydowanie normatywny,

a nie dyskursywny<sup>104</sup>. Trzeba jednak zauważyć, że we wstępie do swoich instrukcji Boromeusz zamieścił obszerny passus, uzasadniający prawowierność katolickiej praktyki, polegającej na „wspaniałym kształtowaniu świętych bazylik i wszystkich innych gmachów kościelnych”. W wywodzie tym starał się wykazać, że zwyczaj ów sięga czasów wczesnochrześcijańskich, w których „kościół były wielkie i bardzo liczne [...] i przyozdobione kosztownym paramentami i naczyniami”. W tym celu przywołał świadectwa św. Ambrożego i św. Hieronima (zm. 419 lub 420) o wspaniałej oprawie Służby Bożej w starożytnym Rzymie, Konstantynopolu i Mediolanie, służącej rozbudzaniu pobożności u wiernych<sup>105</sup>.

Kardynał nie miałby poważniejszych problemów ze znalezieniem – na przykład w traktacie Molanusa – podobnych „przykładów, nie tylko obcych, ale także rodzimych”, dowodzących, że wykonywanie i kult obrazów były również zgodne ze „starożytną pobożnością i wolnością religijną”<sup>106</sup>. Można więc chyba stwierdzić, że we wstępie do swoich instrukcji zadeklarował on bardzo wyraziście, że za zasadniczą „artystyczną” kontrowersję pomiędzy katolikami a protestantami uważa kwestię bogatej oprawy kultu Bożego<sup>107</sup>, a zarazem pokazał *ex silentio*, iż zagadnienie miejsca świętych wizerunków w życiu Kościoła ma dla niego drugorzędne znaczenie w tych sporach. Z lektury XVII rozdziału *Instructionum* można zresztą wyciągnąć wniosek, że arcybiskup mediolański zaliczał owo zagadnienie do kontrowersji, które w potrydenckiej reformie Kościoła katolickiego próbowano marginalizować i rozwiązać według zasady „niech będą usuwane nadużycia, a nie istota rzeczy” (*tollatur abusus non substantia*)<sup>108</sup>, współbrzmiającej niepokojąco z koncepcjami wizerunków sakralnych jako czysto utylitarnych „znaków pamięciowych”, nie stanowiących przedmiotów kultu, za pomocą której Marcin Luter (1483–1546) podtrzymał obecność obrazów w świątyniach wyznania ewangelicko-augsburskiego<sup>109</sup>.

Trudno stwierdzić w jakim stopniu Boromeusz znał poglądy tego „heretyka” na temat sztuki sakralnej, wyrażone głównie w rozprawie *Wider der himmlischen Propheten*,

<sup>96</sup> E. CATTANEO, *Il restauro di culto cattolico*, [w:] *San Carlo e il suo tempo*, t. 1, s. 434–438 (jak w przyp. 5).

<sup>97</sup> C. BORROMEO, *Libretto dei ricordi*, k. 20r (jak w przyp. 74). Zob. też A. NAGEL, *The Controversy of Renaissance Art*, Chicago 2011, s. 255–260.

<sup>98</sup> K. BOROMEUSZ, *Rozważania o Eucharystii*, przeł. S. Gaworek, Warszawa 2005, s. 92.

<sup>99</sup> Ibidem, s. 49, 60.

<sup>100</sup> C. BORROMEO, *Libretto dei ricordi*, k. 20r (jak w przyp. 74).

<sup>101</sup> Ibidem, k. 20r.

<sup>102</sup> P.A.V. STEWARD, *Ritual Viewing in the Chapel of Corpus Christi. Bernardo Luini's Passion Cycle of San Giorgio al Palazzo, Milan*, [w:] *The Sanctification of Space and Behavior in Early Modern World. Studies and Sources*, red. J.M. De Silva, Farnham 2015, s. 139.

<sup>103</sup> C. BORROMEO, *Libretto dei ricordi*, k. 20r (jak w przyp. 74).

<sup>104</sup> Zob. P.A. JONES, *Federico Borromeo*, s. 178 (jak w przyp. 52); C. HECHT, *Katholische Bildertheologie*, s. 28 (jak w przyp. 24).

<sup>105</sup> C. BORROMEO, *Instructionum fabricae*, s. 6 (jak w przyp. 4).

<sup>106</sup> Ibidem, s. 6. W cytowanym tekście stwierdzenia te odnoszą się oczywiście do architektury sakralnej.

<sup>107</sup> R. SCHOFIELD, *Architettura*, s. 167–178, 184–189 (jak w przyp. 1).

<sup>108</sup> Zob. H. JEDIN, *Geschichte der Konzil von Trient*, t. 1: *Der Kampf und das Konzil*, Freiburg am Breisgau 1950, s. 293–294.

<sup>109</sup> Zob. m.in. S. MICHAŁSKI, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989, s. 53–56; K.H. zu MÜHLEN, *Luther und die Bilder. Theologische, pädagogische und kulturtheoretische Aspekte*, [w:] idem, *Reformatorenische Prägungen. Studien zur Theologie Martin Luthers und Reformationszeit*, wyd. A. Lexutt, V. Ortmann, Göttingen 2011, s. 196–198; J. WOLFF, *Ursprung der Bilder. Luthers Rhetorik der (Inter-) Passivität*, [w:] *Hermeneutica sacra. Studien zur Auslegung der Heiligen Schrift im 16. und 17. Jahrhundert*, red. L. Danneberg, Berlin 2010, s. 44–47.



von der Bildern und Sakrament<sup>110</sup>, spisanej w nieznanym arcybiskupowi języku niemieckim i nieprzetłumaczonej na łacinę<sup>111</sup>. Z całą pewnością jednak wiedział on sporo o stanowiskach francuskich protestantów i katolików w sprawie miejsca obrazów w życiu Kościoła. Zostały one bowiem opisane szczegółowo w relacji z ich dysputy w Saint-Germain w 1561 r.<sup>112</sup>, opracowanej przez kard. Ippolita d'Este (1509–1572) i zaadresowanej do Boromeusza jako ówczesnego sekretarza papieża Piusa IV (1559–1565). W piśmie tym Boromeusz mógł wyczytać, że sugestie „umiarkowanych katolików”, aby „skorygować sposób używania obrazów [...] eksponując je na ołtarzach i w kościołach [...] jedynie dla pamięci i jako służące ozdobie (*per memoria sola e come per ornamento*)”, były uważane we Francji za pogląd heretycki, torujący drogę radykalnej negacji sztuki religijnej przez kalwinistów<sup>113</sup>. Trudno przypuszczać, żeby arcybiskup mediolański, formułując swoją „doktrynę artystyczną”, inspirował się poglądami protestantów, ale nie można wykluczyć, że – tak jak francuscy *catholiques modérés* – starał się on uporządkować katolicki kult obrazów w taki sposób, aby wykluczyć w nim nadużycia trafnie dostrzeżone przez reformatorów.

<sup>110</sup> M. LUTHER, *Wider der himmlischen Propheten, von der Bildern und Sakrament*, Weimar 1525 (o problematyce miejsca obrazów w kościele zwłaszcza na s. 62–84, a o funkcji wizerunków sakralnych jako „znaków pamięci” zwłaszcza na s. 80).

<sup>111</sup> B.A. GERRISH, *The Lord's Supper in the Reformed Confessions*, [w:] *Major Themes in the Reformed Tradition*, red. D.K. McKim, Eugene 1998, s. 258. Podstawowym źródłem wiedzy o luterńskiej „doktrynie” sztuki sakralnej były dla Boromeusza zapewne pisma zwalczających ją katolickich polemistów, Johanna Mayera von Ecka (1486–1543) i Ambrogia Catarina Politiego (1484–1553), które arcybiskup mediolański miał w swojej bibliotece (zob. B. VILIANICH, *Carlo Borromeo e i protestanti*, [w:] *San Carlo e il suo tempo*, t. 2, s. 147–148). Hierarcha ów mógł również czytać szeroko rozpowszechnione w Italii łacińskie pisma Marcina Lutera, zawierające wzmianki na temat kultu obrazów lub ich włoskie przekłady, wydawane od lat trzydziestych w. XVI (zob. S. SEIDEL MENCHI, *Le traduzioni italiane del Lutero nella prima metà del Cinquecento*, „Rinascimento”, 17, 1977, s. 31–108). Kwestię miejsca obrazów w kościele opisywali też w duchu luteranckim włoscy heretycy, tacy jak wenecki franciszkanin Girolamo Galateo (1490–1541), który w głosił, że święte wizerunki powinny być używane „jako pamiątka Pana (*memoria del Signore*), a nie adorowane przez prostych ludzi [...] albowiem nie płótna, deski, mury lub pilastry czynią cuda, ale Pan przez ręce swoich świętych aniołów i świętych” (H. GALATHEO, *Apologia cioe defensione nelle quale si contengono gli principali articoli del cristianismo*, Bologna 1541, k. XXIXv; zob. też R. FRESCHI, *Girolamo Galateo e la sua Apologia al Senato Veneto*, „Studi e Materiali di Storia delle Religioni”, 11, 1935, s. 73, 79, 99).

<sup>112</sup> Informacje na temat tej dysputy i różnych koncepcji jej uczestników na temat miejsca obrazów w życiu Kościoła podaje Donald Nugent (*Ecumenism in the Age of Reformation. The Colloquy of Poissy*, Boston 1974, s. 190–201).

<sup>113</sup> Zob. *Documenti circa la vita e la gesta di S. Carlo Borromeo*, t. 3, oprac. A. Sala, Milano 1861, s. 246–247.

Źródeł pełnej rezerwy postawy Boromeusza wobec sztuki sakralnej można jednak szukać także w znacznie bliższym mu środowisku – w kręgu osób zaangażowanych w reformę Kościoła na północy Italii. Jeden z najważniejszych inicjatorów tego procesu, urodzony w Wenecji reformator kamedułów Paolo Gustiniani (1476–1528) w memoriale wystosowanym wraz z Pietrem Querinim w 1513 r. do papieża Leona X stwierdził, że jednym z przejawów zepsucia Kościoła jest przesadny kult świętych wizerunków, przechodzący nieraz w praktyki zabobonne, magiczne, a nawet bałwochwalcze<sup>114</sup>. Wielu duchownych w Veneto podzielało diagnozę Giustinianiego, ale nie bardzo wiedziało, jak leczyć rozpoznaną przez niego chorobę, nie ryzykując naruszenia tradycji, określającej rolę czci obrazów w pobożności chrześcijańskiej. Zapewne nie było więc dziełem przypadku, że w szczegółowych konstytucjach Gibertiego dla diecezji werońskiej nie sposób znaleźć zaleceń w sprawie kultu obrazów i ich miejsca w wystroju kościołów, poza wspomnianym już w tym artykule zakazem umieszczania wizerunków świętych osób na posadzkach<sup>115</sup>. W anonimowym pamflocie na tego hierarchę, ogłoszonym w 1542 r., oskarżono go, że milczenie w tej sprawie wynikało z jego niechęci do świętych wizerunków, przejawiającej się ponoć w ich usuwaniu ze świątyń pod pozorem restauracji tych gmachów. Giberti głosił, że zarzuty te są oszczerstwem<sup>116</sup>, ale jest rzeczą zmienną, że jego współpracownicy i humaniści z jego kręgu mieli na sumieniu ikonofobiczne eskcesy, które nie uszły uwadze inkwizytorów. Tulio Crispoldi (1510–1573) w *Alcuni interrogazioni delle cose della fede* wydanych w 1540 r., zastanawiał się, czy obrazy przynoszą Kościołowi pożytki adekwatne do znacznych wydatków ponoszonych na ich wykonanie. Ludovico Mantovano da Seravalle pisał w tym samym czasie, iż „w każdym mieście można znaleźć tłum malowanych świętych [...] a we Friuli jest ich tak wielu, że doprowadza to do rozpacz”. O ile obaj humaniści zdawali się krytykować wyłącznie nadużycia w kulcie obrazów, o tyle Sebastiano Flaminio wystąpił otwarcie przeciwko niemu, tnąc publicznie nożem rycinę przedstawiającą Matkę Boską i pisząc w liście do brata o świętych wizerunkach, że nie trzyma tych „bezużytecznych rzeczy” w swoim domu<sup>117</sup>. Szczegółowy rozgłos zyskały

<sup>114</sup> *Lettera al Papa. Paolo Giustiniani e Pietro Querini a Leone X*, wyd. G. Bianchini, Modena 1995, s. 110–111. Zob. też A. PROSPERI, *Tra venerazione e iconoclastia. Le immagini e soggetto religioso tra Quattrocento e Cinquecento*, [w:] *Dal Pordenone a Palma di Giovane. Devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento*, red. C. Furlan, Milano 2000, s. 61; A. NAGEL, *The Controversy*, s. 198 (jak w przyp. 97).

<sup>115</sup> Zob. I.M. GIBERTINUS, *Constitutiones*, s. 1–153 (jak w przyp. 63); A. PROSPERI, *Tra venerazione e iconoclastia*, s. 65 (jak w przyp. 114).

<sup>116</sup> A. NAGEL, *The Controversy*, s. 197–198 (jak w przyp. 97).

<sup>117</sup> Cyt. za: A. PROSPERI, *Tra venerazione e iconoclastia*, s. 65–68 (jak w przyp. 114). Zob. też M. FIRPO, *Artisti, gioieleri eretici, Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma 2011, s. 317–318; A. NAGEL, *The Controversy*, s. 197 (jak w przyp. 97).

ostentacyjne demonstracje niechęci do obrazów sakralnych, dokonane po 1544 r. przez biskupa Bergamo Vittora Soranza (1500–1558) głoszącego, że próbuje zreformować swoją diecezję na wzór działań podjętych w Weronie przez Gibertiego<sup>118</sup>. Były one wymierzone przede wszystkim w wizerunki o dziwacznej i skomplikowanej ikonografii, takie jak *Kuszenie św. Antoniego* w kościele w Vilminore, które Soranzo wyrwał z ołtarza, rzucił na ziemię i podeptał w obecności duchownych i świeckich, uczestniczących w wizytacji tej świątyni. Hierarcha ów patrzył jednak niechętnie na wszystkie obrazy sakralne, czemu dał wyraz wizytując świątynię w Vilmaggiore, w której ze względu na prace remontowe nie było żadnych obrazów Chrystusa i świętych. Kontemplując jej „czyste i białe wnętrza”, powiedział do zgromadzonych wiernych, że „nigdy nie widział kościoła, który podobałby mu się bardziej niż ten”. Soranzo nie był jednak w pełni konsekwentny w swoich czynach, ponieważ nie „upiększył” żadnego kościoła na wzór świątyni w Vilmaggiore, a we własnym pałacu biskupim pozostawił kilka obrazów sakralnych<sup>119</sup>.

Należy podkreślić, że wszyscy „ikonofobi” z kręgu Gibertiego byli zdecydowanymi przeciwnikami luteranckiej i kalwińskiej reformacji, występując w obronie realnej obecności Chrystusa w Eucharystii, katolickiej koncepcji sakramentów i prymatu biskupa Rzymu<sup>120</sup>. Soranzo był wprawdzie oskarżany o naruszanie prawowierności także na tych polach, ale jego szczerą intencją było dobre wypełnianie obowiązków katolickiego biskupa, a głównym grzechem – brak rozważań w działaniach reformatorskich<sup>121</sup>. Wydaje się więc, że zgłaszając zastrzeżenia do przesadnej roli obrazów w życiu Kościoła, wszyscy ci duchowni i humaniści próbowali tylko „uwolnić” go od praktyk o drugorzędnym znaczeniu, które prowokowały niepotrzebnie ataki protestantów<sup>122</sup>.

Próby usytuowania prawomocności kultu obrazów na marginesie katolickiej ortodoksji mogły być w pewnym stopniu tolerowane dopóki sprawa nie została rozstrzygnięta ostatecznie przez Sobór Trydencki. Stało się to dopiero na jego ostatniej sesji, 3 grudnia 1563 r. w wyniku zabiegów biskupów francuskich, które napotykały na opór włoskich hierarchów, twierdzących, że nie jest to problem na tyle poważny, aby dyskutować go w pełnym gronie ojców soborowych<sup>123</sup>. Sformułowany wówczas dekret nakładał anatemę na wszystkich, którzy kwestionowaliby obecność obrazów w świątyniach i należną im cześć<sup>124</sup>.

Wprowadzając w swojej archidiecezji postanowienia Soboru Trydenckiego, Boromeusz wykorzystał rozwiązania prawne i organizacyjne, zastosowane jeszcze przez tym soborem w diecezji werońskiej przez Gibertiego i jego współpracowników<sup>125</sup>. Zapewne był więc świadomy złożonego

wyglądającego „zbyt światowo i wykwintnie”, oraz Annę rodzącą Marię na wspaniałym łożu pośród kosztownych poduszek. Później zaczął pouczać wiernych, aby nie klękali przed obrazami i rzezbami, które są tylko kawałkami drewna, i nie palili przed nimi świec. Po opuszczeniu Republiki Weneckiej i wyjeździe do Niemiec w 1549 r. Vergerio zradycyzował swoje poglądy w kwestii kultu obrazów, wzywając w rozprawie *Delle statue e immagini*, wydanej w Tybindze w 1553 r. do całkowitego wyeliminowania świętych wizerunków z życia Kościoła, kwestionując nawet ich użyteczność jako „książek dla analfabetów”. Głosił bowiem, że nie ukazują one prawd wiary, ale tylko „wygłupy i wielkie oszustwa” wydumane przez artystów, toteż wzywał, aby chrześcijaństwo jako religia Słowa było przepowiadane wyłącznie słowami. „Głoszenie Ewangelii! Oto czego nam potrzeba – pouczaj – aby ukazać Jezusa Chrystusa ze wszystkimi Jego naukami, z całą Jego wielką miłością i miłosierdziem, a czego nie jest w stanie uczynić ręka malarza lub rzeźbiarza” (cyt. za: M. FIRPO, *Artisti*, s. 297–298, 420 ([jak w przyp. 117]; zob. A. JACOBSON SCHUTTE, *Pier Paolo Vergerio. The Making of Italian Reformer*, Genéve 1977, s. 174–175, 252; R.A. PIERCE, *Pier Paolo Vergerio the Propagandist*, Rome 2003, 144–146). Warto odnotować, że znakomitym przykładem złożonego stosunku północnowłoskich chrześcijan do obrazów może być osobliwa recepcja nauki Vergeria przez kryptoluteran w Dalmacji, którzy przechowywali w swoich domach portrety tego hierarchy, a pewien służący imieniem Lorenzo klękał przed takim wizerunkiem, co jego współwyznawcy próbowali tłumaczyć jego „miłością do biskupa, która sprawiła, że zachowywał się on jak bezrozumne zwierzę” (zob. R.A. PIERCE, *Pier Paolo Vergerio*, s. 193–194).

<sup>123</sup> O. CHRISTIN, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris 1991, s. 257–258; J.W. O'MALLEY, *Trent, Sacred Images and Catholics' Senses of the Sensuous*, [w:] *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, red. M.B. Hall, T.E. Cooper, Cambridge 2013, s. 33–36.

<sup>124</sup> B. DENN SCHILDGEN, *Cardinal Paleotti and the „Discorso intorno alle immagini sacre e profane”*, [w:] *Sacred Possession. Collecting Italian Religious Art 1500–1900*, red. G. Feigenbaum, S. Ebert-Schiffer, Los Angeles 2011, s. 9.

<sup>125</sup> E. CATTANEO, *Influenze veronesi nelle legislazione di S. Carlo Borromeo*, „Italia Sacra. Studi e Documenti di Storia Ecclesiastica”, 2,

<sup>118</sup> M. FIRPO, *L'eresia del vescovo. Il governo pastorale di Vittore Soranzo (1544–50)*, [w:] *La réforme en France et en Italie. Contacts, comparaisons et contrastes*, red. P. Benedict, S. Seidel, A. Tallon, Rome 2007, s. 167.

<sup>119</sup> Cyt. za: M. FIRPO, *L'eresia del vescovo*, s. 172 (jak w przyp. 118). Zob. też: A. PROSPERI, *Tra venerazione e iconoclastia*, s. 65 (jak w przyp. 114); P. PRODI, *Introduction*, [w:] G. PALEOTTI, *Discourse on Sacred and Profane Images*, przeł. W. McCuaig, Los Angeles 2005, s. 8; P. PRODI, *Storia, natura e piete*, [w:] idem, *Arte e pietà*, s. 24 (jak w przyp. 1).

<sup>120</sup> A. NAGEL, *The Controversy*, s. 200–201 (jak w przyp. 97).

<sup>121</sup> M. FIRPO, *L'eresia del vescovo*, s. 167 (jak w przyp. 118).

<sup>122</sup> A. NAGEL, *The Controversy*, s. 201 (jak w przyp. 97). Warto jednak odnotować, że poza kręgiem Gibertiego zdarzały się przypadki krytyki lub usuwania za świątyń obrazów przez hierarchów kościelnych, podyktowane postawami filoprotestantckimi lub prowadzące do rozwinięcia takich przekonań. W przypadku biskupa Capodistria (obecnie Koper) Piera Paola Vergeria (1498–1565) takie „ekscesy” doprowadziły do jego otwartego przystąpienia do obozu reformacji. Ów dalmacki duchowny początkowo poprzestał na oczyszczaniu swojej diecezji z niestosownych wizerunków świętych, ukazujących np. Jana Chrzciciela na pustyni,



postrzegania przez nich problemu obrazów sakralnych, z którego (obok własnych obserwacji) mógł wyciągnąć wnioski, że we Włoszech – w odróżnieniu od Europy zaalpejskiej – problemem jest nie tyle odrzucenie owych wizerunków, ile przesadna fascynacja i ekscytacja nimi, prowokująca wiele nadużyć. Zapewne dlatego w celu utwierdzenia kultu obrazów odesłał tylko czytelnika *Instructionum* do dekretu Trydenckiego, a potępiając błędy związane z tą praktyką nie tylko powtórzył rzetelnie ich sformułowany na soborze katalog, ale dopełnił go także własnymi zastrzeżeniami i komentarzami. Obawy przed przesadnym pobudzeniem emocji, towarzyszących nieraz kultowi świętych wizerunków, sprawiły też zapewne, że Boromeusz starał się nadać tej praktyce bardzo oschłą formułę, zgodnie z którą obrazy miały nie tyle odbierać część pośrednią – przypisaną im postanowienia Soboru Trydenckiego<sup>126</sup> – ile pośredniczyć w oddawaniu czci należnej Bogu poprzez przypominanie wiernym Jego dobrodziejstw. Takie powściągliwe rozwiązanie wprowadzone w „doktrynie artystycznej” arcybiskupa mediolańskiego, „przyznawało” świętym wizerunkom na tle monumentalnej i „małej” architektury stosunkowo niewielkie znaczenie, zarówno w życiu Kościoła katolickiego, jak i w określaniu jego tożsamości.

Podobna hierarchia dyscyplin artystycznych rządziła też ewidentnie patronatem artystycznym Boromeusza, który opierał się przede wszystkim na bardzo ścisłej i świadomej współpracy z architektem Pellegrinem Tibaldim (1527–1596)<sup>127</sup> i dość przypadkowym angażowaniu znacznie mniej uzdolnionych malarzy i rzeźbiarzy<sup>128</sup>. Trudno zatem dziwić się, że fundacje artystyczne kardynała ukształtowały

charakterystyczną formułę architektury kościelnej<sup>129</sup>, naśladowaną intensywnie w północnych Włoszech<sup>130</sup> i po drugiej stronie Alp<sup>131</sup>, ale nie wpłynęły na pojawienie się równie wyrazistych tendencji w sztukach przedstawiających. Charakter doktryny artystycznej, sformułowanej w *Instructionibus*, implikował ich analogiczny zakres oddziaływania, toteż nie odegrały one tak znaczącej roli w określeniu potrydenckiej „doktryny” świętych obrazów, jak stało się to ich udziałem w przypadku architektury sakralnej, „małej architektury” we wnętrzach świątyń i paramentów kościelnych. Zapewne nie było więc dziełem przypadku, że najbliżsi „uczniowie” Karola Boromeusza, arcybiskup boloński Gabriele Paleotti (1522–1597) i arcybiskup mediolański Fryderyk Boromeusz (1564–1631), skupili swoją działalność pisarską na wnikliwym uzasadnieniu kultu obrazów, a patronat artystyczny – na wytworzeniu rozwiązań malarskich, adekwatnych do potrzeb potrydenckiej reformy Kościoła katolickiego<sup>132</sup>, uzupełniając niejako niedostatki teorii swojego „mistrza” i jego fundacji na polu sztuki sakralnej.

1960, s. 123–166, 234–166.

<sup>126</sup> *Sobór Trydencki*, s. 780–781 (jak w przyp. 29).

<sup>127</sup> A. SCOTTI, *L'architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo*, „L'Arte”, 5, 1972, s. 54–90; S. DELLA TORRE, R. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi architetto e il San Fedele a Milano. Invenzione e costruzione una chiesa esemplare*, Milano 1984, passim; R. HASLAN, *Pellegrino de Pellegrini, Carlo Borromeo and the Public Architecture of the Counter-Reformation*, „Arte Lombarda”, nuova serie, 94/95, 1990, s. 17–30; J. ACKERMAN, *Pellegrino Tibaldi*, s. 574–586 (jak w przyp. 10); D. MOOR, *Pellegrino Tibaldi's Church of San Fedele in Milan. The Jesuits, Carlo Borromeo and Religious Architecture of the Late Sixteenth Century*, Ann Arbor 1989, passim; J. ALEXANDER, *From Renaissance to Counter Reformation, The Architectural Patronage of Carlo Borromeo during the Reign of Pius IV*, Milan 2007, s. 217–225.

<sup>128</sup> G. MARIACHER, *La scultura del Cinquecento*, Torino 1987 (*Storia dell'arte italiana*, red. F. Bologna), s. 209–212; G. BORA, *Milano nell'età di San Carlo. Riaffermazione e difficoltà di sopravvivenza di una cultura*, [w:] *Rabisch. Il grottesco nell'arte di del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, red. G. Bora, M. Kahn-Rossi, E. Porzio, Milano 1998, s. 37–56; N. RIGHI, *La pittura in Milano nell'età di San Carlo*, [w:] *La pittura in Lombardia dall'età spagnola al neoclassicismo*, red. V. Terraroli, Milano 2000, s. 35–61; E. WELCH, *Artists and Audience in Renaissance Milan 1300–1600*, [w:] *Artistic Centers of the Italian Renaissance. The Court Cities of Northern Italy: Milan, Parma, Piacenza*,

*Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino*, red. C.M. Rosenberg, Cambridge 2010, s. 59–65.

<sup>129</sup> Zob. zwłaszcza G. DENTI, *Architettura a Milano tra Controriforma e Barocco*, Firenze 1988, s. 11–95; J. ALEXANDER, *From Renaissance*, s. 201–202 (jak w przyp. 127).

<sup>130</sup> G.B. MADERNA, *Per l'architettura religiosa*, s. 49–50 (jak w przyp. 2).

<sup>131</sup> Zob. np. K. WOISETSCHLÄGER, *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro da Pomis 1569 bis 1633*, Graz 1973, passim; M. KARPOWICZ, *L'influsso di Pellegrino Tibaldi sull'architettura polacca. Andrea Spezza e gli altri*, „Arte Lombarda”, serie nuova, 94/95, 1990, s. 90–99.

<sup>132</sup> J. BOBER, *A „Flagellation of Christ” by Gulio Cesare Procaccini. Program and Pictorial Style in Borromean Milan*, „Arte Lombarda”, nuova serie, 73/74/75, 1985, s. 55–80; P.A. JONES, *Federico Borromeo*, passim (jak w przyp. 52); I. BIANCHI, *La „politica”*, passim (przyp. 50); H. STEINEMANN, *Eine Bildertheorie*, passim (jak w przyp. 52); P. PRODI, *Richerche sulla teoria*, s. 81–158 (jak w przyp. 1).

## SUMMARY

Piotr Krasny

SEALED BOOKS, SIGNS OF GOD'S PRESENCE,  
AND MEANS OF REMINDING ABOUT DIVINE  
BLESSINGS. ON CHARLES BORROMEO'S  
PROBLEMS WITH DETERMINING THE PLACE  
OF IMAGES IN THE LIFE OF THE CHURCH

The *Instructiones fabricae et supellectiles ecclesiasticae*, issued in 1577 by the Archbishop of Milan Charles Borromeo (1538–1584), was one of the earliest and most important expositions of sacred art formulated during the Counter-Reformation period. Among rules concerning the furnishings of the church interior, there appear also remarks related to paintings in the church. This fragment of the instructions (which has aroused particular interest of art historians) is strikingly terse and imprecise in comparison with other parts of the work, which seems to be an evidence of Borromeo's reservations about formulating teachings about the place of images in the life of the Church.

This hierarchy was one of the most influential participants of the last session of the Council of Trent (4 December 1563) when a resolution was taken that ordered to place images inside churches and to venerate them. Yet, in the *Instructiones* the archbishop did not justify such practices, but enumerated many dangers related to them (they introduced to the churches secular elements, false and inappropriate, which could be harmful to the true piety because of their extravagance). While criticising improper iconographic solutions, he did not, however, give any hints for the proper ones, and limited his remarks only to rather general recommendations that scenes depicting the life of Christ should avoid elements taken from the apocrypha and that the saints represented in them should bear their proper attributes. Very meaningful was Borromeo's instruction that the images whose iconography was not obvious, should be elucidated by means of inscriptions placed within them. Such a solution was likely inspired by Borromeo's ancient predecessor on the Milanese archbishopric throne, namely St Ambrose (c. 339–397), and also St Paulinus of Nola (c. 353–431). Both these hierarchs not only ordered that the wall paintings they commissioned be complemented with inscriptions, but also justified this practice by stating that an image represents religious contents imprecisely and it is only the word that can guarantee that the message of the images be unequivocal.

Borromeo's pastoral works, which present his views on the role of images in the Christian life more precisely than the *Instructiones*, escape the attention of researchers. In the *Libretto dei ricordi al popolo della città e diocesi di Milano* (1578), addressed to his lay diocesans, he recommended that they should have sacred images in their homes and workshops and that they should stop before them for a moment of pious contemplation while entering or leaving the premises. Yet, the iconography of these images

would have played a rather limited part in inducing this contemplation, since the archbishop stated that this part could have been played by 'any image'. Sainly images were to remind the faithful exclusively about God's presence, while the object of their reflection in front of the image were to be the articles of faith they learned verbally, especially by means of the popular religious literature disseminated by Borromeo. In his Lent sermons in 1584 the archbishop encouraged the faithful to contemplate the image of the Crucified Christ (as he did himself as well), but he did not forget to instruct his listeners to move from the emotional meditation on Christ's suffering to studying the biblical teachings on the salvific role of his Passion and to fulfil the obligation of every Christian to imitate Christ's renouncement of himself.

Although Borromeo ascribed a relatively important part in stimulating piety to images hung in secular interiors, he decidedly belittled their role if they were pious images within the church building. The archbishop declared, namely, that in the latter space God is present in a special form in the sacraments, and therefore the most important elements of church furnishings that remind about this extraordinary grace, are those related particularly to administering sacraments: the altar and baptismal font. It seems therefore, that in the *Libretto dei ricordi* Borromeo consciously did not draw the attention of the congregation to church paintings, in order not to distract them from the much more eloquent visible signs in the church.

A similar attitude was characteristic of many bishops and clerical humanists in the dioceses in the north of Italy (Paolo Gustiniani, 1476–1528; Gian Matteo Giberti, 1495–1543; Vittore Soranzo, 1500–1558) who made attempts at an internal reform of the Church aimed, above all, at consolidating the Catholic sacramentology. It may be therefore assumed that Italian Catholics, who were not directly confronted with the iconoclasm of the Reformation, did not consider the cult of images as one of the most important traits defining the identity of the members of the Roman Church. Important enunciations justifying this practice and indicating the typically Catholic iconographic solutions should not, then, be looked for in the writings of Borromeo and other Italian hierarchs, but rather in the works of Catholic theorists from Northern Europe who were deeply involved in opposing the arguments of Protestants who often described Catholicism as 'popish idolatry'.



WOJCIECH WALANUS  
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

## Z DZIEJÓW FOTOGRAFICZNEJ DOKUMENTACJI POLSKIEGO DZIEDZICTWA KULTUROWEGO: KAMPANIE INWENTARYZACYJNE ADOLFA SZYSZKO-BOHUSZA I STEFANA ZABOROWSKIEGO\*

Na przełomie XIX i XX w. w całej Europie zaobserwować można wyraźny wzrost zainteresowania badaniem i dokumentowaniem dziedzictwa kulturowego<sup>1</sup>. W szczególności dotyczy to ziem dawnej Rzeczypospolitej, od stu lat pozbawionej państwowego bytu i podzielonej między trzech zaborców. Liczne akcje o charakterze inwentaryzacyjnym, podejmowane wówczas przez polskie instytucje naukowe, organizacje społeczne, a nawet osoby prywatne, silnie zakorzenione były w romantycznym i patriotycznym kulcie pomników przeszłości, a powstająca w wyniku tych akcji dokumentacja wizualna odzwierciedlała i kreowała zarazem określoną wizję narodowej historii<sup>2</sup>. Równocześnie, działania inwentaryzatorskie

często podejmowano w odpowiedzi na aktualne postulaty badawcze historii sztuki, etnografii czy archeologii, a zgromadzona dokumentacja traktowana była – w duchu pozytywistycznego empiryzmu – jako dowód naukowy. W ramach tej dokumentacji nadrzędną rolę odgrywała fotografia, najnowocześniejsze wówczas medium reprodukcyjne, a jednym z ważniejszych rezultatów badań terenowych było powstanie licznych archiwów fotograficznych, które – z reguły rozproszone i fragmentarycznie zachowane – są dziś często jedynym materialnym świadectwem tych działań.

W kontekście intensywnie ostatnio prowadzonych studiów nad tego rodzaju archiwami<sup>3</sup> warto zwrócić uwagę na dorobek inwentaryzatorski Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności, szczególnie z okresu, gdy na czele tego grona stał Marian Sokołowski (lata 1892–1911)<sup>4</sup>. Prowadzone pod egidą Komisji prace, które Lech Kalinowski nazwał inwentaryzowaniem niesystematycznym<sup>5</sup>,

\* Artykuł jest wynikiem badań prowadzonych w ramach projektu badawczego *Fotografie dzieł sztuki polskiej w zbiorach Fototeiki Instytutu Historii Sztuki UJ. Opracowanie naukowe, digitalizacja i wydanie katalogu*, finansowanego przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (nr rej. 11H 13 0015 82). Jego główne ustalenia zostały zaprezentowane w: W. WALANUS, *Survey photographs in an art historical photo archive. On two collections of the Art History Institute of the Jagiellonian University*, referat na konferencji „Survey Photography and Cultural Heritage in Europe (1851–1945): Expanding the Field”, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 14–15 kwietnia 2015.

<sup>1</sup> Zob. np. wzorcowe studium w odniesieniu do Anglii: E. EDWARDS, *The Camera as Historian. Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885–1918*, Durham–London 2012.

<sup>2</sup> Zob. E. MANIKOWSKA, *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Problemy i metody badawcze*, [w:] *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Archeologia – etnografia – historia sztuki*, t. 1,

red. E. Manikowska, I. Kopania, Warszawa 2014, s. 16–17; eadem, *Anatomia zbiorów ikonograficznych Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości: ilustrowane syntezы kultury narodowej*, [w:] *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Archeologia – etnografia – historia sztuki*, t. 2, red. E. Manikowska, I. Kopania, Warszawa 2015, s. 21–92.

<sup>3</sup> Eadem, *Archiwa wizualne* (jak w przyp. 2).

<sup>4</sup> O działalności Mariana Sokołowskiego ostatnio: M. KUNIŃSKA, *Historia sztuki Mariana Sokołowskiego*, Kraków 2014 (*Ars vetus et nova*, 40).

<sup>5</sup> L. KALINOWSKI, *Dzieje i dorobek naukowy Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Umiejętności 1873–1952 oraz powstanie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu*



osiągnęły wówczas swoje apogeum. Było to niewątpliwie zasługą niestrudzonego przewodniczącego i rezultatem przyjętych przez niego założeń, sformułowanych w 1887 r. w projekcie reformy prac Komisji<sup>6</sup>. Zgodnie z tym projektem, jednym z jej głównych zadań miało być gromadzenie informacji o „wszystkiem co sztuki przeszłości dotyczy”, a do realizacji tego ambitnego celu zobowiązani byli zarówno stali członkowie grona, jak i zamiejscowi współpracownicy Komisji. Planowane przez nich „wycieczki po kraju” miały być zgłaszane i dyskutowane na forum Komisji, a rezultaty badań – prezentowane na jej posiedzeniach i publikowane w wydawanym przez nią czasopiśmie – „Sprawozdaniach Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”. W nakreślonym programie pracy Sokołowski nie wspominał *explicito* o potrzebie gromadzenia dokumentacji wizualnej, zapewne dlatego, że było to oczywiste. Warto przypomnieć, że już we wstępie do pierwszego tomu „Sprawozdań” (1879), będącym swego rodzaju manifestem programowym Komisji, postulowano stworzenie „zbioru rysunków dzieł sztuki, rozpięzchnionych po obszarze kraju”, uznając to jako jeden z warunków „napisania gruntownej historii sztuki [polskiej]”<sup>8</sup>.

Niekwestionowany autorytet i talent organizatorski Sokołowskiego pozwoliły mu na zbudowanie sieci kontaktów naukowych, obejmującej wszystkie trzy zabory, czego dowodzi zachowana korespondencja uczonego<sup>9</sup>, a także wykazy współpracowników i relacje z posiedzeń Komisji, publikowane regularnie w jej głównym organie naukowym oraz w „Sprawozdaniach z Czynności i Posiedzeń Akademii Umiejętności”. Od końca lat 80. XIX w. w relacjach tych mnożą się informacje o prezentacji na forum Komisji szkiców, pomiarów architektonicznych, akwarelowych kopii i, nade wszystko, fotografii, będących plonem rozmaitych badań terenowych. Niekiedy badania te inicjowali sami korespondenci. Przykładowo, w 1899 r. Marian Wawrzeniecki (1863–1943), malarz i archeolog, przedstawił w liście do Sokołowskiego propozycję wypraw do kilku miejscowości na północ od Krakowa, w okolice Kielc i do Rawy Mazowieckiej, zaznaczając jednocześnie, iż w skład ekipy badawczej powinni wchodzić, prócz historyków sztuki i architektury,

także archeolog, etnograf oraz „fotograf lub większy aparat fotograficzny”<sup>10</sup>. Plany te częściowo udało się Wawrzenieckiemu zrealizować dopiero w sierpniu 1901 r., kiedy to odwiedził Tarczek, Bodzentyn, Kacice i Prandocin. Plonem wyprawy były rysunki pomiarowe wykreślone przez samego malarza oraz fotografie autorstwa towarzyszącego mu Szczęsnego Jastrzębowskiego, redaktora „Gazety Radomskiej”, które jednak nie udały się na tyle, by można je było opublikować<sup>11</sup>.

Bardzo charakterystyczny jest także przypadek Aleksandra Janowskiego (1866–1944), wybitnego krajoznawcy, współzałożyciela Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego (PTK)<sup>12</sup>. W 1899 r. zgłosił on Komisji gotowość dostarczenia do jej dyspozycji fotografii własnego autorstwa, wykonywanych podczas licznych wycieczek po kraju. Poprosił również o wskazanie, które zabytki należałoby sfotografować<sup>13</sup>. Jeszcze w tym samym roku Janowski otrzymał nominację na współpracownika Komisji, a w ciągu kilku następnych lat przysłał na ręce Sokołowskiego wiele odbitek, m.in. z Opatowa, Łasku, Łowicza, Brzezina, Bodzentyna i Sieradza. Niektóre z nich opublikowano w „Sprawozdaniach Komisji”<sup>14</sup>. Na podobnych zasadach współpracowało z krakowską Akademią wielu innych badaczy i fotografów-amatorów.

Szczególny splot okoliczności sprawił, że znaczna część materialnego dorobku tak prowadzonych, wyrzykowych akcji inwentaryzacyjnych – przede wszystkim odbitki fotograficzne, w daleko mniejszym stopniu rysunki – znajduje się obecnie w Fototece Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Dziedziczy ona bowiem trzon swych zbiorów po Gabinetie Historii Sztuki,

Jagiellońskiego 1882, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A.S. Labuda, Poznań 1996, s. 31–32.

<sup>6</sup> Projekt ten został ogłoszony i zatwierdzony na posiedzeniu Komisji 3 lutego 1887: S. TOMKOWICZ, *Sprawozdania z posiedzeń Komisji Historii Sztuki za czas od 3 lutego do 3 marca 1887*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” (dalej: SKHS), 3, 1887, z. 4, s. I–II. Zob. L. KALINOWSKI, *Dzieje i dorobek*, s. 28–29 (jak w przyp. 5); M. KUNIŃSKA, *Historia sztuki*, s. 75–76 (jak w przyp. 4).

<sup>7</sup> S. TOMKOWICZ, *Sprawozdania*, s. I (jak w przyp. 6).

<sup>8</sup> SKHS, 1, 1879, s. 1. Zob. L. KALINOWSKI, *Dzieje i dorobek*, s. 26–27 (jak w przyp. 5).

<sup>9</sup> Zob. Archiwum UJ (dalej: AUJ), *Spuścizna Mariana Sokołowskiego*, sygn. 98/1–7; Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie (dalej: ANPANiPAU), sygn. PAU W I-30.

<sup>10</sup> ANPANiPAU, sygn. PAU W I-30, list M. Wawrzenieckiego do Sokołowskiego z 1 I 1899. O badaniach prowadzonych przez Wawrzenieckiego ostatnio: M. WOŹNY, *Działalność Mariana Wawrzenieckiego (1863–1943) w świetle listów do Włodzimierza Demetrikiwicza z lat 1900–1911*, „Materiały Archeologiczne”, 37, 2009, s. 153–175 (na s. 157 uwagi o kontaktach Wawrzenieckiego z Komisją Historii Sztuki AU).

<sup>11</sup> Zob. M. WAWRZENIECKI, *Opis zabytków w Tarczku, Bodzentynie, Kacicach i Prandocinie*, SKHS, 8, 1907, z. 1–2, szp. L–LV; o fotografiach zob. szp. LI („Wielkie fotografie robione przez p. S. Jastrzębowskiego na miejscu, skutkiem złego światła nie udały się”) i przyp. 1 na szp. LII („Fotografie są tak małe i niewyraźne, że ich reprodukcja niepodobna”).

<sup>12</sup> S. KONARSKI, *Janowski Aleksander*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 10, Wrocław 1962–1964, s. 559–561.

<sup>13</sup> AUJ, sygn. 98/3, list Janowskiego do Sokołowskiego z 10 VI 1899.

<sup>14</sup> AUJ, sygn. 98/3, listy Janowskiego do Sokołowskiego z lat 1899–1902; ANPANiPAU, sygn. PAU W I-30, listy Janowskiego do Komisji Historii Sztuki AU z 21 VI 1902 i 29 IX 1903. Zob. także sprawozdania z posiedzeń Komisji: SKHS, 7, 1902, z. 1–2, szp. LXVII (posiedzenie 22 VI 1899), szp. LXXI (posiedzenie 13 VII 1899), szp. LXXXVI–LXXXIX, il. 29, 31–33 (posiedzenie 23 XI 1899); 7, 1903, z. 3, szp. CXL, il. 20–22, 24, 27, 29–34 (posiedzenie 28 VI 1900); 7, 1905, z. 4, szp. CCCXIV, il. 22–24 (posiedzenie 5 VI 1901); 8, 1907, z. 1–2, szp. CVI, il. 72–73 (posiedzenie 28 V 1902).



założonym na początku lat 80. XIX stulecia w celu gromadzenia reprodukcji dzieł sztuki, służących jako narzędzia dydaktyczne i materiał do badań naukowych z zakresu historii sztuki. Twórcą Gabinetu był Marian Sokołowski, pierwszy profesor tej dyscypliny na krakowskim uniwersytecie<sup>15</sup>. Najpewniej dzięki temu, że wkrótce potem został on przewodniczącym Komisji Historii Sztuki AU, fotografie i innego rodzaju reprodukcje prezentowane na jej posiedzeniach lub publikowane w „Sprawozdaniach” były (najpóźniej od 1898 r.) regularnie ofiarowywane do zbiorów uniwersyteckich<sup>16</sup>. Choć praktyka ta, jak się wydaje, nigdy nie została formalnie usankcjonowana, miała charakter obowiązującego zwyczaju<sup>17</sup>.

Wśród materiałów pozyskanych dla Gabinetu Historii Sztuki UJ w opisany powyżej sposób znalazł się także zespół fotografii, który był punktem wyjścia do napisania niniejszego artykułu. Składa się nań prawie trzysta odbitek, przeważnie żelatynowo-srebrowych wywoływanych, różnych rozmiarów (z reguły zbliżonych do najbardziej popularnych formatów: 9 × 12, 13 × 18 lub 18 × 24 cm), w większości wtórnie naklejonych na kartony. Zdjęcia przedstawiają przede wszystkim zabytki architektury z terenów dawnej Rzeczypospolitej, w mniejszym stopniu ich wyposażenie, a wyjątkowo – dzieła artystów ludowych. Fotografie te odznaczają się wysoką jakością, zwłaszcza widoki zewnętrzne: z reguły bardzo ostre, doskonale oświetlone i wolne od zniekształceń perspektywicznych, jednym słowem – znakomicie oddające wygląd i walory artystyczne uwiecznionych budowli. O pochodzeniu większości, jeśli nie wszystkich tych fotografii, z daru Komisji Historii Sztuki AU przekonują widoczne na nich numery inwentarzowe oraz zapisy w inwentarzu Gabinetu Historii Sztuki<sup>18</sup>. Łatwo było również ustalić, że wiele zdjęć

z omawianego zespołu zostało opublikowanych w „Sprawozdaniach Komisji”. Posłużyły one jako ilustracje do serii artykułów wybitnego polskiego architekta, Adolfa Szyszko-Bohusza (1883–1947), poświęconych kościołom i zamkom na terenie Królestwa Polskiego i na Litwie<sup>19</sup>. Publikacje te pozwoliły na wstępne określenie ramowego datowania fotografii i zidentyfikowanie ich autorów: Stefana Zaborowskiego i, w znacznie mniejszym stopniu, Zygmunta Skrobańskiego. Dopiero jednak analiza zachowanej, obfitej korespondencji pomiędzy Sokołowskim, Szyszko-Bohuszem i Zaborowskim<sup>20</sup> oraz innych źródeł pisanych umożliwiła pełniejsze nakreślenie okoliczności powstania tych zdjęć i omówienie akcji inwentaryzacyjnej, na której potrzeby zostały wykonane.

## ITINERARIUM

Prawdopodobnie na początku 1905 r. Adolf Szyszko-Bohusz, wówczas student Wydziału Architektury Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, zgłosił Marianowi Sokołowskiemu gotowość odbycia wraz ze swymi kolegami „wycieczki” w celu zbadania szeregu budowli średnio-wiecznych, w tym przede wszystkim gotyckich kościołów

fotografie kolegiaty w Wiślicy, wykonane rok wcześniej (zob. niżej); *Inwentarz Gabinetu Zakładu Historii Sztuki. Dział Fotografii i rycin*, t. 3 (1905–1930), rkps w Fototece IHS UJ, poz. 5828–5830. Za fotografię przekazaną najpóźniej – w 1925 r. – uznać trzeba zdjęcie predelli jednego z ołtarzy w kościele w Tarczku, ibidem, poz. 7634. O znaczeniu inwentarzy Gabinetu Historii Sztuki UJ dla badań nad zbiorami Fototeki zob. W. WALANUS, *Pieczenie, inwentarze, inskrypcje. Uwagi o poznawaniu archiwum fotograficznego na przykładzie Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, [w:] *Archiwa wizualne*, t. 1, s. 179–183 (jak w przyp. 2).

<sup>15</sup> M. KUNIŃSKA, *Historia sztuki*, zwł. s. 115–118 (jak w przyp. 4).

<sup>16</sup> W. WALANUS, *Fotografie cerkwi drewnianych z terenów dawnej Galicji Wschodniej w zbiorach Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, [w:] *Cerkwie drewniane dawnej Galicji Wschodniej*, red. idem, Kraków 2012 (Skarby Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1), s. 30.

<sup>17</sup> Świadczy o tym pośrednio korespondencja malarza Józefa Smolińskiego, odkrywcy malowideł ściennych w kościele Brygidek w Lublinie, z Komisją Historii Sztuki AU. W liście z 4 XII 1912 prosił on o zwrot przerysu z rytowanej płyty miedzianej, opublikowanego w „Sprawozdaniach” (SKHS, 8, 1912, z. 3–4, szp. CCCIII–CCCIV, il. 20). W brudnopisie odpowiedzi sekretarz Komisji stwierdził, że „rysunek jest własnością Gabinetu hist. szt. i arch., jak wszystkie fotografie i rysunki reprodukowane w Sprawozdaniach. Rysunek może być p. Smolińskiemu wypożyczony na 3 tygodnie, po zwróceniu się z prośbą do Dyrekcji Gabinetu”. W kolejnym liście (28 XII 1912) Smoliński z rezygnacją skonstatował: „Wobec ustalonego zwyczaju oddawania wyreprodukowanych rysunków do Gabinetu hist. sztuki na Uniwer. nic mi nie pozostaje innego, jak zastosować do tego zwyczaju”; ANPANiPAU, sygn. PAU W I-30.

<sup>18</sup> Spośród przechowywanych obecnie w Fototece IHS UJ odbitek należących do badanego zespołu jako pierwsze do inwentarza Gabinetu wpisano (jako dar Komisji Historii Sztuki AU z 1906 r.)

<sup>19</sup> A. SZYSZKO-BOHUSZ, M. SOKOŁOWSKI, *Kościoły polskie dwunawowe. Zabytki w nich ocalałe czy też pośrednio się z nimi wiążące i król Kazimierz Wielki*, SKHS, 8, 1907, z. 1–2, s. 67–124; A. SZYSZKO-BOHUSZ, *Trzy nasze zamki. Czerny – Chęciny – Ogrodzieniec*, „SKHS”, 8, 1912, z. 3–4, s. 229–270; idem, *Kościoły gotyckie na Mazowszu*, ibidem, s. 271–308; idem, *Kościoły w Tomaszowie i Mniachowie. Przyczynek do historii budownictwa drewnianego w epoce barokowej*, ibidem, s. 309–326; idem, *Beszowa, Skalmierz i system krakowski*, „SKHS”, 9, 1913, szp. 45–108; idem, *Dwa kościoły jednawowe. Krzęcice i Potok Wielki*, ibidem, szp. 115–130; A. SZYSZKO-BOHUSZ, M. SOKOŁOWSKI, *Trzy kościoły halowe. Olkusz – Kraśnik – Kleczków*, ibidem, szp. 131–236; A. SZYSZKO-BOHUSZ, *Warowne zabytki architektury kościelnej w Polsce i na Litwie*, ibidem, szp. 331–376. Ponadto, fotografie wykonane w trakcie opisanych niżej kampanii inwentaryzacyjnych były wykorzystywane do ilustracji artykułów innych autorów, np. Władysława Łuszczkiewicza (*Płaskorzeźba Andrzeja della Robbia w kościele w Łasku*, ibidem, szp. 317–330, il. 1–2).

<sup>20</sup> AUJ, sygn. 98/1 (listy Mariana Sokołowskiego do Adolfa Szyszko-Bohusza); 98/6 (listy Adolfa Szyszko-Bohusza do Mariana Sokołowskiego); 98/7 (listy Stefana Zaborowskiego do Mariana Sokołowskiego). Nie udało się niestety natrafić na ślad listów Sokołowskiego do Zaborowskiego.

fundacji króla Kazimierza Wielkiego. Uczestnicy owej wycieczki mieli wykonać szkice rysunkowe, pomiary architektoniczne i dokumentację fotograficzną. Sokołowski zareagował entuzjastycznie i wystarał się u władz Akademii o dotację, pozwalającą pokryć koszty podróży i fotografii<sup>21</sup>. Zapoczątkowana w ten sposób współpraca trwała pięć lat i przerwana została dopiero śmiercią Sokołowskiego w 1911 r. W trakcie odbywanych z reguły dwa razy w roku „kampanii”<sup>22</sup> młodzi inwentaryzatorzy odwiedzili ponad siedemdziesiąt miejscowości na terenie Królestwa Polskiego i Litwy, wykonując przy tym około tysiąca dwustu fotografii oraz kilkaset rysunków<sup>23</sup>. Oprócz Szyszko-Bohusza<sup>24</sup> mniej lub bardziej aktywny udział w tych wyjazdach wzięli: Józef Czekierski (1881–1906), student architektury na Akademii w Petersburgu, a od 1905 r. na Politechnice Lwowskiej, ponadto wolny słuchacz wykładów z historii sztuki na uniwersytetach we Lwowie i Krakowie<sup>25</sup>; Bohdan Kelles-Krauze (1885–1945), w latach 1904–1906 student Instytutu Inżynierów Cywilnych w Petersburgu, następnie Wydziału Budownictwa Lądowego Politechniki we Lwowie, w dwudziestolecie międzywojennym architekt i malarz osiadły w Lublinie<sup>26</sup>; Zygmunt Trojanowski (1883–po 1945), absolwent petersburskiego Instytutu Inżynierów Cywilnych oraz Politechniki Lwowskiej, w latach dwudziestych czynny jako architekt

w Lubelskiem i we Lwowie<sup>27</sup>; wreszcie pochodzący z Kalisza Witold Wilczewski (1882–1931), również student w Instytucie Inżynierów Cywilnych, w okresie międzywojennym architekt i właściciel hurtowni wyrobów tytoniowych w rodzinnym mieście<sup>28</sup>. Adeptom architektury pomagali wspomniani już wyżej fotografowie: Zygmunt Skrobański (1877–?) z Warszawy, towarzysz naukowych podróży Zygmunta Glogera<sup>29</sup>, od 1908 r. członek Komisji Fotograficznej PTK<sup>30</sup>, oraz Stefan Zaborowski, o którym szerzej będzie mowa poniżej.

<sup>21</sup> AUJ sygn. 98/1, list Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 2 II 1905, będący najpewniej odpowiedzią na pierwszy (niezachowany) list architekta z propozycją współpracy. 30 III 1905 Komisja Historii Sztuki uchwaliła przyznanie ekipie Szyszko-Bohusza dotacji wysokości 250 rubli, ANPANIPAU, sygn. PAU W I-24, s. 171.

<sup>22</sup> Tak określał wyprawy sam Sokołowski, zob. np. AUJ, sygn. 98/1, listy z 28 XII 1905, 7 I 1906, 3 II 1906 i in.

<sup>23</sup> Wyliczenia te, oparte głównie na informacjach zawartych w korespondencji, należy traktować jako bardzo przybliżone.

<sup>24</sup> Działalność inwentaryzatorska Szyszko-Bohusza i jego współpraca z Komisją Historii Sztuki doczekały się jedynie wzmianek w literaturze, zob. M. BORUSIEWICZ-LISOWSKA, *Podłoże i przemiany historyzmu w twórczości Adolfa Szyszko-Bohusza*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury”, 13, 1979, s. 151; M. WIŚNIEWSKI, *Adolf Szyszko-Bohusz. Reakcyjny modernista?*, [w:] *Reakcja na modernizm. Architektura Adolfa Szyszko-Bohusza. Katalog wystawy*, red. D. Leśniak-Rychlak, Kraków 2013, s. 35; idem, *Adolf Szyszko-Bohusz*, Kraków 2013, s. 10.

<sup>25</sup> Zob. nekrolog autorstwa Sokołowskiego, załączony do artykułu Józefa Czekierskiego (*Kazimierz Dolny*, SKHS, 9, 1913, przyp. 1, szp. 1–4). Czekierski był od 1903 r. członkiem zwyczajnym Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” (TPSS), zob. II. *Sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” 1903*, Kraków 1904, s. 25. O jego pracach projektowych zob. W. WITWICKI, *Wystawa związku słuchaczy architektury*, „Słowo Polskie”, 1906, nr 525 (wydanie poranne), s. 1.

<sup>26</sup> E. BŁOTNICKA-MAZUR, *Między profesją a pasją. Życie i twórczość Bohdana Kelles-Krauzego zapomnianego lubelskiego architekta i malarza*, Lublin 2010 (Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Źródła i monografie, 362); na s. 22–23 o współpracy Krauzego z Akademią Umiejętności.

<sup>27</sup> Zob. biogram w bazie danych *Zbiory ikonograficzne Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości archiwum fotograficzne i zbiór rycin*, oprac. P.J. Jamski, E. Manikowska, B. Jamska, dostępnej on-line: <http://tonzp.dziedzictwowizualne.pl/> (dostęp: 2.11.2016). Zygmunt Trojanowski był bratem Edwarda, malarza, i podobnie jak on członkiem TPSS, zob. II. *Sprawozdanie*, s. 25, 30 (jak w przyp. 25) (wymieniony jako członek korespondent i członek zwyczajny). W 1906 r., jako student Politechniki Lwowskiej, wraz z Czekierskim i Tadeuszem Zielińskim wziął udział w konkursie na projekt kościoła, zob. „Sztuka Stosowana”, 1906, z. 8–9, s. 30; W. WITWICKI, *Wystawa związku*, s. 1 (jak w przyp. 25). W 1922 r. zastąpił Bohdana Krauzego na stanowisku architekta powiatu lubartowskiego (E. BŁOTNICKA-MAZUR, *Między profesją*, s. 42 [jak w przyp. 26]), a rok później został referentem w Okręgowej Dyrekcji Robót Publicznych Województwa Lubelskiego („Czasopismo Techniczne”, 41, 1923, nr 20, s. 289). W latach 20. XX w. pracował również we Lwowie, zob. A. MŚCIWUJEWSKI, *Z wystawy architektonicznej we Lwowie*, „Architektura i Budownictwo”, 2, 1926, z. 10–11, il. na s. 21 (projekt konkursowy). Trojanowski był bliskim kolegą Czekierskiego i po jego przedwczesnej śmierci wykańczał jego rysunki inwentaryzacyjne, zob. J. CZEKIERSKI, *Kazimierz Dolny*, przyp. 1, szp. 4 (jak w przyp. 25), oraz AUJ, sygn. 98/7, listy Zygmunta Trojanowskiego do Sokołowskiego z 4 XII 1905 i 29 I 1907; AUJ, sygn. 98/1, listy Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 13 XII 1906 i 5 I 1907.

<sup>28</sup> Zob. AUJ, sygn. 98/6, list Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego ze stemplem z datą 11 X 1907; sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 24 VI 1908 (w obu listach informacja o studiach Wilczewskiego w Instytucie Inżynierów Cywilnych); J. WILCZEWSKI, *Ród Wilczewskich. Linia sztumsko-podolska 1507–2007*, s. 90, dokument elektroniczny on-line: [www.wilczewski.com.pl/g\\_pl.rtf](http://www.wilczewski.com.pl/g_pl.rtf) (dostęp: 2.11.2016). Według tego opracowania Wilczewski ukończył studia w 1906 r. na Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu.

<sup>29</sup> Z. GŁOGER, *Budownictwo drzewne i wyroby z drewna w dawnej Polsce*, t. 1, Warszawa 1907, s. 3, 50, 146 (tu wspomniany Skrobański jako „wykonywujący wspaniałe zdjęcia fotograficzne”), 309; liczne fotografie Skrobańskiego zreprodukowane na s. 49, 148, 231, 284, 309, 332, 333, 373 oraz t. 2, s. 7, 192. Warto dodać, że w podróży Glogera uczestniczył także Adolf Szyszko-Bohusz (ibidem, t. 1, s. 3, 205; reprodukcje rysunków: t. 1, s. 42, 204, 218, 362 oraz t. 2, s. 11–13, 79), a rysunków dostarczał mu także, i to jeszcze przed rozpoczęciem współpracy z Sokołowskim, Józef Czekierski (ibidem, t. 1, s. 3, 36; reprodukcje rysunków: t. 1, s. 37, 235, 238 oraz t. 2, s. 13, 146–147, 149, 176–177). Datę urodzin fotografa podaje według: *Zbiory ikonograficzne* (jak w przyp. 27).

<sup>30</sup> W. SKOWRON, *Fotografowanie w kręgu Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego 1908–1939*, „Ziemia”, 1998, nr 6, s. 236. W tym samym



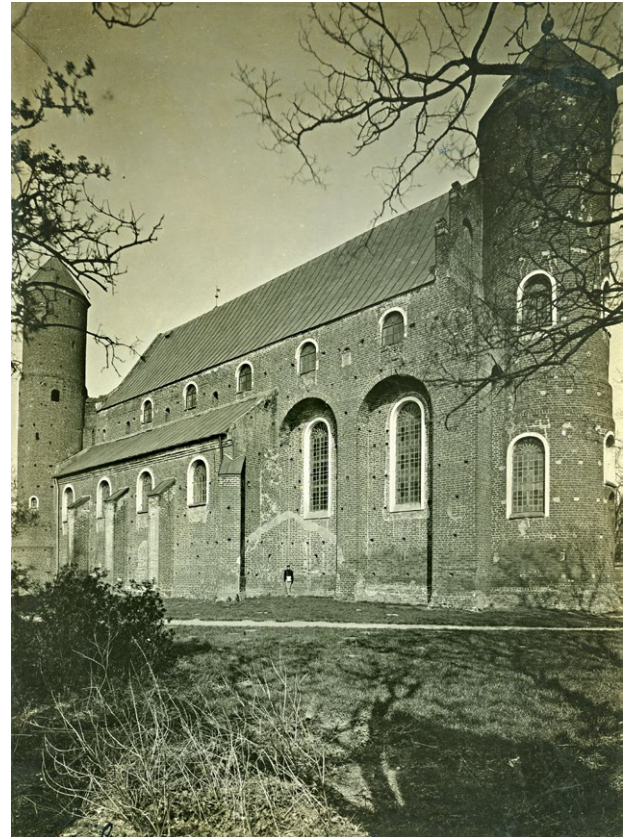


1. Wiślica, dawna kolegiata, wnętrze. Fot. S. Zaborowski, 1905. Fototeka IHS UJ

Korespondencja Sokołowskiego i inne archiwalia pozwalają na dość dokładne odtworzenie itinerarium inwentaryzatorów i precyzyjne (niekiedy co do kilku dni!) datowanie wykonanych przez nich zdjęć, co z kolei może mieć istotne znaczenie dla badań nad uwiecznionymi na nich dziełami sztuki. Źródła te zawierają również wiele informacji godnych odrębnej analizy, niekiedy natury anegdotycznej, dotyczących organizacji wyjazdów, spraw codziennych, a nawet kwestii politycznych. Dość zauważyć, że rozpoczęcie prac przypadło na niespokojny czas rewolucji 1905 roku, w której uczestniczyli także petersburscy studenci<sup>31</sup>.

roku Skrobański ofiarował jakieś fotografie (zapewne swego autorstwa) do tworzących się zbiorów fotograficznych PTK (ibidem, s. 237). W pracach dla Komisji Historii Sztuki Skrobański uczestniczył tylko w 1905 r., a powodem zerwania współpracy były trudności w uzyskaniu od niego odbitek, zob. AUJ sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 4 XII 1906 i 22 X 1907.

<sup>31</sup> Zob. np. AUJ, sygn. 98/6, list Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 24 X / 6 XI 1905: „Nie mogłem wysłać planów i fotografii do Krakowa z powodu strejku ogólnego. Teraz skorzystam z pewnej przerwy w rewolucji i prześlę te plany, rysunki i fotografie które obecnie mam w ręku. [...] Gdyby nie rewolucja, w której razem z kolegami przyjmowaliśmy czynny udział, i nie brak wszelkich podręczników (Biblioteki Cesarskiej i Akademickiej odmówiły mi wypisania »Zeitschriftu«), ukończyłbym tekst już dawno. Kolega



2. Brochów, kościół parafialny, elewacja boczna. Fot. S. Zaborowski, 1906. Fototeka IHS UJ

Pierwsza wycieczka rozpoczęła się 21 maja i trwała prawdopodobnie do początku czerwca 1905 r.<sup>32</sup> Zgodnie z pierwotnym pomysłem, badania objęły w pierwszej kolejności dwunawowe kościoły gotyckie w Wiślicy [il. 1], Szańcu, Stopnicy, Stróżyskach, Skotnikach i Chybicach<sup>33</sup>, a także kościoły w Goryslawicach i Chroberzu. Czterookonowa ekipa (Szyszko-Bohusz, Czekierski, Zaborowski i Skrobański) odwiedziła również Wąchock, gdzie m.in. sfotografowano dwie nieznane wcześniej, średniowieczne płyty nagrobne<sup>34</sup>, Koprzywnicę oraz Kije. Ponadto Czekierski ze Skrobańskim wykonali pomiary i fotografie zabytków

Czekierski, zmuszony wyjechać za granicę, jest obecnie we Lwowie na politechnice. [...] Co się tyczy projektów na rok przyszły, to obecnie nie mogę wziąć na się żadnego zobowiązania, gdyż dziś, jak nigdy, żaden z nas, studentów, nie jest pewien jutra”.

<sup>32</sup> AUJ, sygn. 98/6, list Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 8 V 1905; AUJ, sygn. 98/1, list Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 7 VI 1905, gdzie mowa o rezultatach wycieczki.

<sup>33</sup> AUJ, sygn. 98/6, list Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 4 X 1905, w którym wykaz rysunków i fotografii wykonanych podczas wycieczki; zob. także podobny wykaz (samych fotografii) w liście architekta z 25 V 1906.

<sup>34</sup> AUJ, sygn. 98/6, list Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 6 II 1906; zob. również relację z posiedzenia Komisji 16 XI 1905: „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Akademii Umiejętności” (dalej: SCPAU), 10, 1905, nr 10, s. 5; SKHS, 8, 1912, z. 3–4, szp. CCCLXVI.





3. Niedźwiadna, kościół parafialny. Fot. S. Zaborowski, 1906. Fototeka IHS UJ



4. Wilno, kościół Bernardynów, zakrystia. Fot. S. Zaborowski, 1907. Fototeka IHS UJ



Kazimierza nad Wisłą<sup>35</sup>, a Szyszko-Bohusz z Zaborowskim – zamku w Czersku<sup>36</sup>. Z dokładnego wykazu przesłanego Sokołowskiemu przez Szyszko-Bohusza wiemy, że plonem akcji było ponad 120 rysunków oraz 62 fotografie autorstwa Zaborowskiego i Skrobańskiego, w formatach 13 × 18 cm (6 szt.), 18 × 24 cm (34 szt.) i 24 × 30 cm (22 szt.), nie licząc nieokreślonej liczby zdjęć „pomocniczych” formatu 9 × 12 cm<sup>37</sup>.

Planowanie następnych kampanii rozpoczęło się już jesienią 1905 r., a głównym celem Szyszko-Bohusza miały być tym razem kościoły warowne<sup>38</sup>. W roku 1906 zorganizowano jednak łącznie aż trzy wyprawy. Pierwsza, w której wzięli udział tylko Szyszko-Bohusz i Zaborowski<sup>39</sup>, trwała od około 20 kwietnia do 9 maja<sup>40</sup> i objęła Brochów [il. 2], Kleczkowo, Chęciny [il. 22], Kurzelów, Beszową, Opatów, Ptkanów, Potok Wielki i Kraśnik<sup>41</sup>. Zaborowski wykonał w tym czasie „prawie 100 zdjęć, z nich 45 formatu 18 × 24”<sup>42</sup>. W dniach 18–31 sierpnia obaj inwentaryzatorzy

odbyli kolejną wycieczkę – do Olkusza, Skalbmierza, Krzęcic, Bodzentyna [il. 15, 23] i Ogrodzieńca. Rezultatem było m.in. 66 fotografii, w tym 36 „dużych” (zapewne 18 × 24 cm)<sup>43</sup>. Zadowolony z wyników Sokołowski zalecił Szyszko-Bohuszowi podzielenie różnorodnego materiału na grupy tematyczne (m.in. kościoły obronne, kościoły w systemie krakowskim, zamki)<sup>44</sup>. Niestety, Zaborowski „zazębił się przy przejeździe przez góry Świętokrzyskie dość niebezpiecznie”, przez co planowana na następne dni eksploracja okolic Wielunia nie doszła do skutku<sup>45</sup>. Na szczęście fotograf na tyle szybko wrócił do zdrowia, że między 8 a 28 września mógł towarzyszyć Józefowi Czekierskiemu w ostatniej wycieczce tego roku, poświęconej kościołom na Mazowszu: w Broku, Łomży, Szczepankowie, Wiźnie, Wąsoszu, Niedźwiadnej [il. 3] i Pułtusk. Trasa objęła także Jedwabne, gdzie m.in. sfotografowano monstrancję z XV wieku<sup>46</sup>. Łącznie Zaborowski zrobił blisko 100 zdjęć formatu 13 × 18 i 18 × 24 cm<sup>47</sup>. Warto wspomnieć tu o trudnościach, jakie badacze napotkali na terenie przyległym do ówczesnej granicy rosyjsko-pruskiej: wielokrotnych rewizjach, pracy pod okiem uzbrojonego strażnika czy ściganiu ich przez oddział kozaków<sup>48</sup>.

W następnym roku Szyszko-Bohusz i Zaborowski wyruszyli na Litwę, spełniając tym samym postulat Sokołowskiego, wyrażony zaraz na początku współpracy<sup>49</sup>. Między

<sup>35</sup> AUJ, sygn. 98/1, list Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 2 II 1905, w którym uczony zalecił inwentaryzację Kazimierza, nazywając ją „jednym z najpoważniejszych dezyderatów naszej Komisji”. Rezultaty badań Czekierskiego i fotografie Skrobańskiego Sokołowski przedstawił na posiedzeniu Komisji 3 V 1906, zob. SKHS 1913, szp. LXVIII; całość została opublikowana jako: J. CZEKIERSKI, *Kazimierz Dolny* (jak w przyp. 25).

<sup>36</sup> Sprawozdanie z wyników badań: SKHS, 9, 1913, szp. LXVIII. Jak wynika z listu Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 24 X / 6 XI 1905 (AUJ, sygn. 98/6), architekt nie ukończył wówczas pomiarów i zamierzał uczynić to w roku następnym.

<sup>37</sup> AUJ, sygn. 98/6, list Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 4 X 1905. List nie zawiera kompletnego wykazu rysunków, wynika z niego jednak, że tylko przy badaniu kościołów dwunawowych Szyszko-Bohusz sporządził ich co najmniej 118.

<sup>38</sup> Najprawdopodobniej pomysł ten ponownie wyszedł od Szyszko-Bohusza, zob. AUJ, sygn. 98/6, listy Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 6 XI 1905, 10 XII 1905, 23 I 1906 (z dokładnym planem marszruty), 9 IV 1906 (z ostatecznym programem). Sokołowski wyraził aprobatę dla tego planu i wystarał się o dotację Akademii w wysokości 300 rubli; zob. AUJ, sygn. 98/1, listy Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 28 XII 1905, 7 I 1906 i 3 II 1906.

<sup>39</sup> Po doświadczeniach pierwszej wyprawy Szyszko-Bohusz postanowił zmniejszyć ekipę, zob. AUJ, sygn. 98/6, list do Sokołowskiego z 23 I 1906: „Wycieczkę tą mam zamiar odbyć w towarzystwie jednego tylko fotografa, gdyż jak się przekonałem w tym roku obecność innego kolegi jest zbyt dużą, gdyż rola jego redukuje się ostatecznie do pomocy przy pomiarach, czyli do trzymania ruletki et caet., do czego zawsze na zawołanie będę miał kopę chłopców; zmniejszy się też koszt wycieczki”.

<sup>40</sup> AUJ, sygn. 98/6, listy Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 23 I (gdzie mowa o planie wyjazdu około 20 kwietnia), 9 IV i 9 V 1906 (pisany w dniu powrotu z wycieczki).

<sup>41</sup> Relacje z kolejnych etapów podróży przesyłał Szyszko-Bohusz Sokołowskiemu w listach z 23 IV, 25 IV, 3 V i 9 V 1906 (AUJ, sygn. 98/6).

<sup>42</sup> AUJ, sygn. 98/6, list Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 9 V 1906.

<sup>43</sup> AUJ, sygn. 98/6, listy Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 18 i 31 VIII 1906. W Ogrodzieńcu Szyszko-Bohusz był już w 1904 r., a wykonaną wówczas własnoręcznie fotografię przesłał Sokołowskiemu w liście z 23 I 1906 (brak jej niestety w korespondencji).

<sup>44</sup> AUJ, sygn. 98/1, list Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 1 IX 1906.

<sup>45</sup> AUJ, sygn. 98/6, listy Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 31 VIII i 8 IX 1906. Propozycja wycieczki w okolice Wielunia wyszła prawdopodobnie od Sokołowskiego, zob. AUJ, sygn. 98/1, listy do Szyszko-Bohusza z 24 VI i 1 VII 1906; o planach wyprawy, która miała objąć też Przedbórz i Brzeźnicę, architekt wspominał w listach do Sokołowskiego z 6, 18 i 28 VIII 1906; AUJ, sygn. 98/6.

<sup>46</sup> Zob. AUJ, sygn. 98/2, listy Czekierskiego do Sokołowskiego z 8 i 28 IX 1906.

<sup>47</sup> AUJ, sygn. 98/2, list Czekierskiego do Sokołowskiego z 28 IX 1906; tu także szczegółowe rozliczenie kosztów wyprawy.

<sup>48</sup> AUJ, sygn. 98/2, list Czekierskiego do Sokołowskiego z 20 IX 1906: „Dotychczas wszystko w porządku. Tylko strażnik wizneński urzęduje na nas polowanie, nie mogą zrozumieć, jak to z Warszawy może przyjechać ktoś inny jak rewolucjonista i z karabinem pilnuje nas w kościele”; list z 28 IX 1906: „Po przyjeździe do Niedźwiadny mieliśmy sprawę analogiczną. Został mianowicie wysłany za nami oddział Kozaków poszukujący 2 wysłańców – socjalistów, jednak dzięki miejscowemu dziedzicowi udało się ich przekonać o pomyłce”.

<sup>49</sup> Zob. AUJ, sygn. 98/1, list Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 2 II 1905. Uczony proponował architektowi wyjazd już w 1906 r., lecz ten odmawiał ze względu na napiętą sytuację wewnętrzną: „Wycieczki na Litwie, w dzisiejszych szczególnie czasach, są wprost niebezpieczne. [...] Ja raz tylko podróżowałem na Litwie i na drugi dzień po rozpoczęciu tej wycieczki zostałem



5. Supraśl, cerkiew. Fot. S. Zaborowski, 1907. Fototeka IHS UJ



6. Boguszyce, kościół parafialny. Fot. S. Zaborowski, 1907. Fototeka IHS UJ



22 a 30 marca 1907 r. zwiedzili Kowno, gdzie pracę niemal uniemożliwił im zakaz wydany przez władze wojskowe, oraz Wilno, gdzie zinwentaryzowali jedynie kościół Bernardynów [il. 4]<sup>50</sup>. Następnie pojechali do Małomożejki, Synkowicz i Supraśla [il. 5], by zbadać tamtejsze cerkwie obronne i zamknąć niejako temat kościołów warownych<sup>51</sup>. Wyprawa zakończyła się 8 kwietnia, a jej plonem było 45 fotografii<sup>52</sup>.

Ze względu na obowiązki zawodowe Szyszko-Bohusz nie mógł już w 1907 r. udać się na kolejne wycieczki<sup>53</sup>. Inicjatywę przejął więc Zaborowski, który za zgodą Sokołowskiego i wykorzystując pozostałe po „kampanii litewskiej” negatywy zinwentaryzował i sfotografował drewniany kościół w Boguszycach niedaleko Rawy Mazowieckiej, gdzie mieszkał. Pracę tę ukończył zasadniczo 21 kwietnia, jednak jesienią częściowo powtórzył i uzupełnił dokumentację, wykonując ostatecznie 32 fotografie [il. 6]<sup>54</sup>. W okresie tym, również z własnej inicjatywy, Zaborowski odwiedził kilka innych miejscowości w okolicach Rawy (m.in. Czerniewice, Krzemieniec i Kurzeszyn), brak jednak bliższych informacji o wykonanych tam zdjęciach<sup>55</sup>. W każdym razie także i te badania zyskały aprobatę Sokołowskiego i wsparcie finansowe Akademii<sup>56</sup>.

Na początku maja 1907 r. Zaborowski na zlecenie grupy architektów warszawskich (m.in. Konstantego

zaaresztowany, chociaż miałem wszystkie papiery i polecenia od Akademii naszej. Że nie jest to wyjątek, świadczy o tem fakt, że wszystkie wycieczki moich kolegów i znajomych kończyły się w podobny sposób”; zob. też AUJ, sygn. 98/6, list z 24 VI 1906.

<sup>50</sup> Zob. AUJ, sygn. 98/6, listy Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 21 i 30 III 1907: „W Kownie komendant forticy zabronił nam robienia pomiarów i zdjęć fotograficznych, chociaż miałem papiery i poświadczenia od ministerjum i Akademii Sztuk Pięknych. Pomimo, że śledzono za nami, zdążyliśmy zrobić trochę zdjęć z najbardziej ciekawych zabytków. Z tych cztery nam skonfiskowano i po długich pertraktacjach zaledwie zdołaliśmy je wydostać – kto wie, czy nie zepsute”.

<sup>51</sup> O istnieniu tych cerkwi Szyszko-Bohusz poinformował Sokołowskiego w ilustrowanym rysunkami liście z 1 VI 1906, AUJ, sygn. 98/6.

<sup>52</sup> AUJ, sygn. 98/6, list Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 28 IV 1907.

<sup>53</sup> AUJ, sygn. 98/6, listy Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 14 IV i 20 V 1907.

<sup>54</sup> AUJ, sygn. 98/6, list Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 14 IV 1907; AUJ, sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 21 IV, 1 VIII (tu informacja o otrzymaniu 50 rubli na pokrycie kosztów prac w Boguszycach i przełożeniu wykonania uzupełniających fotografii na jesień) i 14 X 1907.

<sup>55</sup> AUJ, sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 21 IV 1907 (Zaborowski pisze o zwiedzeniu Czerniewic, Krzemienicy i Kurzeszyna oraz planie wyprawy do Łęgowic, Inowłódza i Jerzewa); 27 V 1907 (wzmianka o „planach i innych zdjęciach z Rawy”). Według Szyszko-Bohusza, „Zaborowski miał zamiar napisać coś w rodzaju inwentaryzacji powiatu Rawskiego”, AUJ, sygn. 98/6, list do Sokołowskiego z 14 IV 1907.

<sup>56</sup> Na posiedzeniu 14 XI 1907 Komisja przyznała Zaborowskiemu 50 rubli „na kosztą badań”, ANPANiPAU, sygn. PAU W I-24, s. 207.



7. Sulejów, dawny kościół Cystersów, rzeźby. Fot. S. Zaborowski, 1907. Fototeka IHS UJ

i Jarosława Wojciechowskich) fotografował dawne opactwo Cystersów w Sulejowie [il. 7]<sup>57</sup>, a jesienią (przed 22

<sup>57</sup> AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 28 IV 1907: „Najbliższa praca czeka mnie w Sulejowie dokąd wraz z kompanią architektów warszawskich udaję się w początkach Maja r. b. dla zebrania materiałów dla pierwszego zeszytu nowego miesięcznika (?) dla architektów wyłącznie przeznaczonego. Będą to przeważnie (prócz planów) detale i rysunki. Sądzę zatem, iż łatwo będzie je uzupełnić zdjęciami całości architektonicznych, aby tym sposobem zebrać materiał dla Akademii (własność klisz mnie zagwarantowano)”; zob. także list z 13 V, w którym Zaborowski pisze, że wrócił z Sulejowa, „dokonawszy tam 40 zdjęć, które są moją własnością”. Kwestia własności negatywów nie był jednak tak oczywista, skoro w liście z 13 XII Zaborowski określił się jako „depozytariusz klisz” i gotów był dostarczyć Sokołowskiemu odbitki tylko z zastrzeżeniem pierwszeństwa reprodukcji dla swoich zleceniodawców. Z listu z 21 XII dowiadujemy się, że na fotografiełożyli wspólnie „znani mi pp. Wojciechowsky ojciec i syn, architekci, budowniczy Gay [Henryk Julian – W.W.] i jeszcze ktoś mi nie znany”. Wkrótce jednak właścicielem negatywów i praw do reprodukcji stało się Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości (TOnZP), zob. list z 5 IV 1908. Nie wiadomo dokładnie, czy i w jakiej formie wyraziło ono zgodę na udostępnienie Akademii odbitek – w każdym razie trafiły one ostatecznie do rąk Sokołowskiego w 1908 r., zob. listy Zaborowskiego z 30 VI





8. Łask, kolegiata. Fot. S. Zaborowski, 1908. Fototeka IHS UJ

listopada) na zamówienie Seweryna Saryusza-Zaleskiego, redaktora „Dziennika Powszechnego”, dokumentował kościół w Czerwińsku<sup>58</sup>. Prace te wprawdzie nie były finansowane przez Akademię Umiejętności, lecz dzięki staraniom Zaborowskiego wykonane przez niego odbitki (około 40 z Sulejowa i 10 z Czerwińska) trafiły ostatecznie do dyspozycji Komisji Historii Sztuki, dlatego zostają w tym miejscu wspomniane.

Późną jesienią 1907 r. powstał plan kolejnej wycieczki, w której udział mieli wziąć Zaborowski i Witold

Wilczewski<sup>59</sup>. Głównym celem miała być kolegiata w Łasku (w tym także bogaty zbiór ksiąg liturgicznych)<sup>60</sup>, ponadto (po raz drugi) fara w Bodzentynie<sup>61</sup> oraz kościoły w Tarczku i Świętomarzu. Podczas wycieczki, trwającej od 1 do 14 stycznia 1908 r., Zaborowski wykonał około

<sup>59</sup> Zob. AUJ, sygn. 98/1, listy Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza m.in. z 6 IX, 19 IX, 9 XII 1907; sygn. 98/6, listy Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 11 X, 2 XI, 27 XI, 9 XII, 21 XII, 25 XII 1907; sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 25 X, 13 XI, 28 XI, 13 XII, 21 XII, 28 XII i 30 XII 1907.

<sup>60</sup> Sokołowski planował inwentaryzację Łasku już w 1906 r., zob. AUJ, sygn. 98/1, list Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 10 IX 1906. Rok później na prośbę Sokołowskiego Zaborowski poszukiwał w Warszawie (w zbiorach Polskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii i TOnZP) bliżej nieokreślonych negatywów dotyczących Łasku, jednak bez powodzenia; zob. AUJ, sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 22 i 25 X 1907.

<sup>61</sup> Celem ponownej wizyty w Bodzentynie było sfotografowanie i pomierzenie elementów wyposażenia kościoła, przede wszystkim renesansowego ołtarza głównego, zob. AUJ, sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 28 XI 1907, 1 II 1908 i 17 IV 1908; ANPAUiPAN, *Korespondencja Sekretarza Generalnego*, sygn. PAU KSG 601–650/1907, nr 645/07 (list polecający dla Zaborowskiego z 16 XII 1907).

i 11 XI 1908. Kilka odbitek z Sulejowa demonstrował Sokołowski na posiedzeniu Komisji 26 III 1909, zob. SCPAU, 14, 1909, nr 4, s. 7. Jak wynika z listu Zaborowskiego z 8 IV 1909, przekazanie odbitek Komisji naraziło fotografa na nieprzyjemności ze strony zarządu TOnZP, zob. niżej przyp. 176.

<sup>58</sup> AUJ, sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 22 XI 1907 (wspomniane 10 fotografii z Czerwińska), 13 XII 1907, 21 XII 1907 (wymienione nazwisko zleceniodawcy). Ze względu na brak dostępu do negatywów, będących w posiadaniu Saryusz-Zaleskiego, Zaborowski aż do kwietnia 1909 nie mógł wykonać odbitek, a przekazał je Komisji dopiero w listopadzie tego roku, zob. AUJ, sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 17 IV 1908, 8 IV 1909 (tu dokładna lista fotografii wykonanych w Czerwińsku) i 12 XI 1909.



50 fotografii [il. 8]<sup>62</sup>. Także i tym razem nie obyło się bez trudności: w Łasku inwentaryzatorom doskwierał osiemnastopniowy mróz, zaś w Bodzentynie – niechęć miejscowego proboszcza<sup>63</sup>. Sądząc z relacji Zaborowskiego, uskarżającego się ponadto na brak czasu i funduszy, prawdziwym wyzwaniem w tych warunkach było także wyszukiwanie i reprodukcje miniatur z dużych rozmiarów rękopisów liturgicznych w Łasku<sup>64</sup>.

Jeszcze w styczniu 1908 r. Wilczewski samotnie udał się do Kotłowa, by pomierzyć tamtejszy kościół parafialny, a następnie do Kalisza, gdzie zamierzał „zdejmować” wszystkie kościoły miasta<sup>65</sup>. Z prac tych, a zwłaszcza z rysunków z Łasku, Sokołowski nie był jednak zadowolony i z usług Wilczewskiego więcej już nie korzystał<sup>66</sup>.

W maju tego samego roku Szyszko-Bohusz i Zaborowski zostali na wniosek Sokołowskiego zaliczeni w poczet członków Komisji Historii Sztuki AU<sup>67</sup>. W czerwcu Szyszko-Bohusz zgłosił Sokołowskiemu gotowość

zinwentaryzowania kościołów w Grodnie i okolicy, gdzie miał przebywać dłuższy czas ze względu na prowadzone przez siebie budowy<sup>68</sup>. Ze źródeł wynika, że Zaborowski przygotowywał się do wyjazdu do Grodna, jednakże nie ma dowodów, że rzeczywiście tam pojechał<sup>69</sup>. W sierpniu 1908 r. odbyła się natomiast wyprawa do Zamościa, pomysłana przez Sokołowskiego jako pierwszy etap dwu- lub trzyletnich badań, których rezultatem miała być monografia zabytków miasta i ordynacji. Uczony uzyskał na ten cel od Akademii aż 400 rubli, zabiegał także o finansowe wsparcie ordynata Maurycego Zamoyskiego (otrzymał je dopiero w roku następnym)<sup>70</sup>. Prace inwentaryzacyjne trwały od 10 lub 11 sierpnia do końca tego miesiąca, a prowadzili je Zaborowski, Zygmunt Trojanowski i Bohdan Kelles-Krauze. Na samym początku w Zamościu pojawił się także na krótko sam Sokołowski, by udzielić ekipie stosownych instrukcji<sup>71</sup>. Jak wynika z relacji Zaborowskiego, pierwotny plan działania nie został zrealizowany, o co fotograf obwiniał architektów, którzy, zajęci szczegółowym opracowywaniem rysunków, nie zdążyli dokładnie zwiedzić miasta i przygotować listy obiektów do sfotografowania<sup>72</sup>. Udało się jednak Zaborowskiemu wykonać 60

<sup>62</sup> AUJ, sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 3, 15 i 28 I oraz 17 IV 1908 (tu obszerniejsze sprawozdanie).

<sup>63</sup> AUJ, sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 3 I, 15 I („W ogóle wycieczki w zimową porę należą do kosztownych i niebezpiecznych. W Łasku np. zaczadzieliśmy z p. Wilczewskim i ledwo nas wypadkiem docucono. Skutkiem tego cały dzień został stracony”), 17 IV 1908 („Z ołtarza [w Bodzentynie – W.W.] należałoby właściwie zdjąć dokładniejsze wymiary [...]. Niestety jednak trafiłem na obecność miejscowego proboszcza, a stąd na tak niesprzyjające warunki, że zaledwie tyle mogę Sz. Profesorowi nadesłać”).

<sup>64</sup> AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 3 I 1908: „Pergaminowe antyfonarze (wielkich 5 sztuk), psalterze i mszały (3) są ogromne (jeden egzemplarz ledwo dźwignąć mogę), w okładkach kutych i nastrzępionych guzami wystającymi, zamknięte na pasy, pełne foliowego pergaminu. Potrzebowałem kilku godzin, żeby je tylko karta po karcie przejrzeć, poszukując miniatur. Figuralnych wielkich inicjałów jest dwa czy trzy, jeden zwierzęcy; reszta (a jest jej bardzo duża liczba) inicjałów w dwóch rozmiarach [...]. W ogóle mowy być nie może, aby je wszystkie fotografować ze względu na wielki rozmiar i potrzebę reprodukcji w barwach. Ograniczę się do sfotografowania tych paru miniatur w inicjałach wielkich w nat. wielk., aby potem przeniósłszy je na papier pokryć można było farbami, lub lepiej, barwnymi pastelami ewentualnie kredkami. Resztę należałoby odrysować (pokonturować) barwnymi kredkami na bibułce i potem w konturach pokryć farbami, co ze względu na liczbę (około 100), jak i mróz, a zwłaszcza mój brak czasu, nie jest na razie wykonalne”.

<sup>65</sup> AUJ, sygn. 98/7, niedatowane listy Wilczewskiego do Sokołowskiego; listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 17 IV i 24 VI 1908. Pomiary kościoła w Kotłowie zlecił poseł Stefan Parczewski, przygotowujący monografię budowli, jednak Wilczewski obiecał przekazać rysunki Akademii. Do wykonania dla Akademii pomiarów w Kaliszu Wilczewski zobowiązał się prawdopodobnie z własnej inicjatywy.

<sup>66</sup> AUJ, sygn. 98/1, list Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 28 XII 1908.

<sup>67</sup> ANPANiPAU, sygn. PAU W I-24, s. 213; SCPAU, 13, 1908, nr 6, s. 4.

<sup>68</sup> AUJ, sygn. 98/6, listy Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 16 VI i 4 VII 1908.

<sup>69</sup> AUJ, sygn. 98/1, listy Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 25 VI i 13 VII 1908; sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 7, 10, 14 i 20 VII 1908.

<sup>70</sup> Prawdopodobnie już we wrześniu 1907 r. Sokołowski zaproponował Szyszko-Bohuszowi udział w przygotowywaniu monografii Zamościa, zob. AUJ, sygn. 98/6, odpowiedź Szyszko-Bohusza z 20 IX 1907 na niezachowany list Sokołowskiego: „Nie mogę nic stanowczego co do Zamościa odpisać. Byłaby to nadzwyczaj ciekawa monografia, ciąg dalszy do opisu Kazimierza”. Konkretny plan ukształtował się w połowie roku 1908: 25 VI uczony przedstawił projekt monografii na posiedzeniu Komisji, zob. SKHS, 9, 1913, szp. CXCVI; SCPAU, 13, 1908, nr 7, s. 8. Zob. też AUJ, sygn. 98/1, list Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 25 VI 1908 (tu mowa o finansowaniu przedsięwzięcia).

<sup>71</sup> AUJ, sygn. 98/7, listy Zygmunta Trojanowskiego do Sokołowskiego z 14 VI i 8 VIII 1908 (z tego listu wynika, że Trojanowski miał przyjechać do Zamościa 11 sierpnia i spotkać się tam z Sokołowskim, by omówić plan działania); listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 7, 10, 14, 20 VII (tu wspomniany 10 sierpnia jako początek pracy), 1–2 IX 1908 (tu sprawozdanie z prac i wykaz wykonanych fotografii) oraz 8 IV 1909 (Zaborowski wspomina tu o zwiedzaniu wraz Sokołowskim cerkwi w Zamościu).

<sup>72</sup> Zob. AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 1 IX 1908: „Co do miasta, to musiałem się stosować do tego systemu pracy jaki obaj panowie obrali po przyjeździe Trojanowskiego, który był zdania, iż należy każdy szczegół opracowywać ostatecznie, co nie pozwoliło, ze względu na czas, wprost na zwiedzanie zabytków. Tak iż do dnia mojego wyjazdu nie otrzymałem, mimo żądania, ani kompletnego wykazu wnętrz, portali etc. domów miejskich, ani wiadomości o pałacu ordynackim ani też wiadomości co do innych gmachów [...] uważałem, że dopóki nie będzie znana całość tych ciekawych znalezisk, przedwczesnym będzie systema-



9. Warszawa, kościół Dominikanów, chorągiew. Fot. S. Zaborowski, 1909. Fototeka IHS UJ

fotografii, przede wszystkim kolegiaty i zabudowań miasta (w tym 10 widoków z wieży ratuszowej), a także pozyskać (w zamian za własne) 36 odbitek od miejscowego fotografa Jana Strzyżowskiego<sup>73</sup>. Jeśli chodzi o architektów, to zdołali oni pomierzyć kolegiatę wraz z dzwonnica, ratusz i trzy kamienice przy rynku<sup>74</sup>.

Jesienią (przed 22 października 1908 r.) Zaborowski najprawdopodobniej z własnej inicjatywy udał się „w celach rekonesansu” na wycieczkę rowerową po powiecie łowickim i zrobił tam około 50 fotografii „plejady kościołów wiślano-bałtyckich” – w Bratoszewicach, Chruslinie, Bielawach, Orłowie i Sobocie<sup>75</sup>.

Informacje o planach kolejnych akcji dokumentacyjnych pochodzą dopiero z kwietnia 1909 r. Wówczas Zaborowski poinformował Sokołowskiego, że zamierza

tyczne fotografowanie, a nawet niemożliwym”; list z 8 IV 1909: „z powodu samowolnej z inicjatywy p. Trojanowskiego powstałej zmiany zakreszonego programu działań, panowie Krauze i Trojanowski nie zwiedzili i nie przygotowali należycie terenu do zdjęć architektonicznych i fotograficznych, choć to zrobić obiecywali. [...] Skutkiem tej, na pozór drobnej nieprawidłowości, obecnie sytuacja jest prawie pierwotna, jak na początku”.

<sup>73</sup> AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 1 IX 1908, tu szczegółowy wykaz 30 fotografii z ogólnej sumy 60 zdjęć autorstwa Zaborowskiego oraz wykaz fotografii pozyskanych od Strzyżowskiego.

<sup>74</sup> Ibidem.

<sup>75</sup> AUJ, sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 22 X 1908 i 8 IV 1909.

wziąć udział w konkursie ogłoszonym przez Polskie Towarzystwo Miłośników Fotografii, poświęconym kościołom Warszawy i przy tej okazji, ze wsparciem finansowym Akademii Umiejętności, może wykonać co najmniej 50 zdjęć „specjalnych”, przydatnych do badań nad sztuką stolicy<sup>76</sup>. Nie wiadomo, czy wsparcie to otrzymał; pewne jest, że na konkurs nadesłał 130 fotografii z dziesięciu kościołów warszawskich (w tym 25 z katedry), za które otrzymał główną nagrodę („złoty żeton”)<sup>77</sup>. Dwie odbitki w zbiorach Fototeki IHS UJ, przedstawiające tzw. krucyfiks Baryczkowski oraz chorągiew z kościoła Dominikanów, są najprawdopodobniej plonem tej akcji [il. 9]<sup>78</sup>.

Dobrze udokumentowane są natomiast kolejne kampanie roku 1909, w które, po długiej przerwie, ponownie zaangażował się Adolf Szyszko-Bohusz. W czerwcu tego roku świeżo upieczony absolwent Akademii petersburskiej, wyróżniony nagrodą „Grand Prix de Rome”<sup>79</sup>,

<sup>76</sup> AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 8 IV 1909. Zaborowski planował rozpoczęcie fotografowania 20 kwietnia, termin zgłaszania prac upływał zaś 1 czerwca. Warunki konkursu ogłoszono w listopadzie 1908 r., zob. *Konkurs Polskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii*, „Fotograf Warszawski”, 1908, nr 11, s. 169–170. Był on częścią szerszej zakrojonej akcji fotografowania Warszawy, którą zainicjowało Towarzystwo w poprzednim roku, zob. K. PUCHAŁA-ROJEK, „Fotograficzna gorączka”. *Aspekty dokumentowania zabytków w pierwszych latach działalności TONZP*, [w:] *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości. Wokół Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, red. E. Manikowska, P. Jamski, Warszawa 2010, s. 231.

<sup>77</sup> Wyniki konkursów z d. 1 czerwca r. b., „Fotograf Warszawski”, 1909, nr 5, s. 71–73. Wypada dodać, że oprócz Zaborowskiego prace na konkurs nadesłał tylko jeden fotograf, Zdzisław Marcinkowski, który również został nagrodzony „złotym żetonem”.

<sup>78</sup> Są one pod względem techniki, formatu i rodzaju papieru bardzo zbliżone do pozytywów Zaborowskiego. W *Inwentarzu Gabinetu* figurują pod poz. 7453 i 7561, jako dar Komisji Historii Sztuki z 1925 r., co jest dodatkowym argumentem za przyjęciem jego autorstwa. Wraz z nimi do Gabinetu trafiły także zaginione dziś odbitki przedstawiające „Pomnik Ossolińskiej z r. 1607 w koś. poddominikańskim w Warszawie” (poz. 7455) i „Pomnik Strelitz z piaskowca i metalu. Warszawa – Katedra” (poz. 7454), najpewniej tego samego fotografa. Wspomniany nagrobek kanonika Stanisława Strelicy (zm. 1532; zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Seria nowa, t. 11: *Miasto Warszawa*, cz. 1: *Stare Miasto*, red. J.Z. Łoziński, A. Rottermund, Warszawa 1993, s. 199, il. 425) został zresztą dokładnie zbadany przez Zaborowskiego, który w liście z 10 V 1909 przesłał jego opis Sokołowskiemu, zob. ANPANiPAU, sygn. PAU W I-30. Ten ostatni prawdopodobnie zamierzał publikować dzieło w nieukończonym studium o nagrobkach w Polsce – wśród pozostawionych przez niego materiałów znajduje się kilka reprodukcji (w technice autotypii) fotografii ukazującej płytę nagrobną Strelicy, ibidem, sygn. PAU W I-134l. O tym, że Zaborowski nadesłał Sokołowskiemu odbitki ze zdjęć wykonanych w Warszawie, świadczy list fotografa do uczonego z 16 IV 1910, zob. przyp. 97.

<sup>79</sup> Wspomina o tym Zaborowski w liście do Sokołowskiego z 14 VI 1909 (AUJ, sygn. 98/7).





10. Przedbórz, synagoga. Fot. S. Zaborowski, 1909. Gabinet Rycin Biblioteki PAU i PAN w Krakowie

zgłosił Sokołowskiemu chęć odbycia wycieczki „dla własnej przyjemności”, aby, jak napisał, „postudiować wszelkie barbarzyzny stylowe, których tak dużo spotykałem w synagogach i w kościołach – zwłaszcza barokowych”<sup>80</sup>. Ostatecznie architekt zdecydował się na badanie synagog i 2 lipca 1909 wyruszył w towarzystwie Zaborowskiego do Wyszogrodu, Łasku, Łęczycy, Przedborza i Szydłowa<sup>81</sup>. Była to jedna z pierwszych (o ile nie pierwsza) w dziejach polskiej historii sztuki akcja dokumentowania bóżnic i ich wyposażenia<sup>82</sup>, a jej plonem było co najmniej 49 fotografii (w tym aż 29 z Przedborza; il. 10, 17)<sup>83</sup> oraz pionierskie



11. Szydłów, kolumna z figurą św. Barbary przy kościele parafialnym, obok stoją: Adolf Szyszko-Bohusz (po lewej) i Stefan Zaborowski (po prawej). Fot. S. Zaborowski, 1909. Fototeka IHS UJ

studium Szyszko-Bohusza o architekturze żydowskiej w Polsce<sup>84</sup>. Oprócz synagog inwentaryzatorzy studiowali i fotografowali także inne zabytki w powyższych miejscowościach i w okolicy: kościoły w Wyszogrodzie i Szydłowie [il. 11], kolegiatę w Tumie pod Łęczycą [il. 19], kapliczki przydrożne („przez włościan fundowane”) w Wilczkowicach [il. 25]<sup>85</sup> i w Skadli pod Szydłowem<sup>86</sup>, a także

<sup>80</sup> AUJ, sygn. 98/6, list Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 10 VI 1909.

<sup>81</sup> AUJ, sygn. 98/6, listy Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 14 VI, 24 VI, 1 VII, 10 VII; sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 29 VI 1909; sygn. 98/1, list Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 12 VIII (wzmianka o zakończonej wycieczce). Drewniana, ozdobiona wewnątrz malowidłami synagoga w Przedborzu była przedmiotem zainteresowania Sokołowskiego już w r. 1906, zob. AUJ, sygn. 98/1, listy Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 1 i 12 VII oraz 12 IX 1906.

<sup>82</sup> Zob. stan badań: M. i K. Piechotkowie, *Bramy nieba. Bóżnice murywane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1999, s. 9–10.

<sup>83</sup> W Gabinetie Rycin Biblioteki PAU i PAN w Krakowie (teka „Judaica”, sygn. FD 403–451) przechowywane jest 49 odbitek dotyczących Szydłowa, Przedborza, Wyszogrodu i Łęczycy. Mają one format ok. 18 × 24 cm i opatrzone są na rewersach pieczęcią autorską oraz własnoręcznymi opisami Zaborowskiego.

<sup>84</sup> A. SZYSZKO-BOHUSZ, *Przyczynek do historii rozwoju budownictwa żydowskiego w Polsce*, cz. 1 [rkps z poprawkami i notatkami] i 2 [makieta ilustracji – reprodukcji fotografii Zaborowskiego], ANPANiPAU, sygn. PAU W I-148. Praca, przedstawiona przez Sokołowskiego na posiedzeniu Komisji 24 listopada 1909 (SKHS, 9, 1913, szp. CCXLIV) została opublikowana dopiero wiele lat później: A. SZYSZKO-BOHUSZ, *Materiały do architektury bóżnic w Polsce*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 4, 1930, s. 1–25.

<sup>85</sup> Informacje o dodatkowo zbadanych i sfotografowanych dziełach zawierają „Luźne notatki”, dołączone do rękopisu pracy Szyszko-Bohusza (*Przyczynek do historii*, cz. 1, s. 31–33 [jak w przyp. 84]).

<sup>86</sup> O wizycie inwentaryzatorów w Skadli nie wspominają źródła pisane, jednakże w Fototece znajduje się odbitka przedstawiająca drewnianą kapliczkę, pod względem technicznym i formalnym bliska fotografiom Zaborowskiego. Odbitka ta jest opisana na rewersie kartonu jako „Składka (miejscowość między

drewniany kościół w Mnichowie<sup>87</sup>. Ogółem w trakcie tej wycieczki Zaborowski zrobił ponad 100 fotografii<sup>88</sup>.

Od sierpnia tego samego roku ekipa inwentaryzatorów (Kelles-Krauze, Szyszko-Bohusz i Zaborowski) przebywała w Zamościu, by kontynuować prace rozpoczęte poprzedniego lata [il. 12]<sup>89</sup>. Po uzupełnieniu dokumentacji rysunkowej i fotograficznej miasta<sup>90</sup>, Szyszko-Bohusz i Zaborowski zajęli się badaniem zabytków powiatu zamojskiego. Podczas kilku wycieczek w teren, zakończonych krótko po 14 września, odwiedzili m.in. Goraj, Szczepieszyń, Krasnobród [il. 24], Łabunie, Chmielnik koło Puław, Mokrelepie i Frampol [il. 21], przy czym Zaborowski wykonał ponad 100 zdjęć<sup>91</sup>.

Chmielnikiem a Szydłowem). Kapliczka przydrożna fundacji »Sikory i jego żony Marcyanny« i pochodzi z daru Komisji Historii Sztuki, zob. *Inwentarz Gabinetu*, poz. 7441 (jak w przyp. 18), gdzie jednak nazwę wsi prawidłowo zapisano jako »Składla«. Taką miejscowość w powiecie stopnickim, gmina Grabki, parafia Gnojno, notuje bowiem *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* (t. 10, Warszawa 1889, s. 680) i niewątpliwie chodzi tu o dzisiejszą Skadłę.

<sup>87</sup> AUJ, sygn. 98/6, list Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 27 X 1909.

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> Na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki 7 VII 1909 Sokołowski zapowiedział, iż prace w Zamościu prowadzić będą bliżej nieznanymi J. Smoleński, Stefan Zaborowski, Bohdan Krauze i Kazimierz Skórewicz, ANPANiPAU, sygn. PAU W I-24, s. 233. Ostatecznie zamiast Skórewicza do Zamościa pojechał Szyszko-Bohusz (zob. AUJ, sygn. 98/1, listy Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 12, 14 i 20 VIII 1909), a o udziale Smoleńskiego nic nie wiadomo. Kelles-Krauze przebywał w Zamościu do 7 września, zob. ANPANiPAU, sygn. PAU W I-30, list Romualda Jaśkiewicza do Sokołowskiego z 7 IX 1909; ogólnie o zamojskich pracach Krauzego zob. E. BŁOTNICKA-MAZUR, *Między profesją*, s. 22–23 (jak w przyp. 26).

<sup>90</sup> Zob. AUJ, sygn. 98/1, list Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 20 VIII 1909. W Zamościu Zaborowski wykonał na pewno 31 uzupełniających zdjęć w kolegiacie; AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 12 XI 1909.

<sup>91</sup> ANPANiPAU, sygn. PAU W I-30, list Jaśkiewicza do Sokołowskiego z 7 IX 1909; AUJ, sygn. 98/6, list Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 14 IX 1909: »Badanie zabytków pow. zamojskiego ma się ku końcowi. Z całego powiatu pozostają do zbadania Łabunie z kościołem i pałacem« (tu także podana liczba wykonanych fotografii). O pobycie w Goraju, Szczepieszyń, Krasnobrodzie i Chmielniku świadczą tekst i ilustracje pracy Szyszko-Bohusza o synagogach, zob. idem, *Materiały do architektury*, passim (jak w przyp. 84); idem, *Przyczynek do historii*, cz. 1, s. 31 (jak w przyp. 84). Z kolei wizytę we Frampolu potwierdza odbitka w zbiorach Fototeki IHSUJ, ukazująca późnogotycki kielich z tamtejszego kościoła, sygnowana na odwrocie przez Zaborowskiego [il. 21], a w Mokrelepie – rysunek Szyszko-Bohusza zachowany w zbiorach Instytutu Sztuki PAN, zob. przyp. 186). Praca Szyszko-Bohusza o inwentaryzacji powiatu zamojskiego została streszczona na posiedzeniu 24 II 1910, ANPANiPAU, sygn. PAU W I-24, s. 241.



12. Zamość, kolegiata, tabernakulum. Fot. S. Zaborowski, 1908 lub 1909. Fototeka IHS UJ

Wkrótce po zakończeniu tej kampanii Szyszko-Bohusz i Zaborowski udali się do Tomaszowa Lubelskiego, by pomierzyć i sfotografować tamtejszy drewniany kościół parafialny<sup>92</sup>, a następnie przekroczyli granicę rosyjsko-austriacką i około 20 września przybyli do Podhorzec [il. 13]<sup>93</sup>. Cel wyprawy do Podhorzec, zorganizowanej przez Sokołowskiego dzięki wsparciu księżnej Konstancji Sanguszkowej, ówczesnej właścicielki dóbr, był bardzo ambitny: przeprowadzenie pełnej inwentaryzacji pałacu i zgromadzonych w nim zbiorów, a w przyszłości – wydanie obszernej i bogato ilustrowanej monografii<sup>94</sup>. Oprócz Szyszko-Bohusza i Zaborowskiego w pracach wzięli udział sam Sokołowski oraz dwójka jego uczniów: Konstancja Stępsowska i Stanisław Świerż-Zaleski<sup>95</sup>. Ten ostatni miał

<sup>92</sup> AUJ, sygn. 98/6, list Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 14 IX 1909; sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 29 VI 1909.

<sup>93</sup> AUJ, sygn. 98/6, list Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 14 IX 1909 (tu spodziewana data przyjazdu do Podhorzec – 20 IX).

<sup>94</sup> Dzieje tego przedsięwzięcia omówiła Angela Sołtys (*Klisze Stefana Zaborowskiego. (Dokumentacja fotograficzna pałacu w Podhorcach w zbiorach Archiwum Diecezjalnego w Tarnowie)*, »Religioni et Litteris. Pismo Teologiczno-Kulturalne«, 1996, nr 9, s. 14–21; eadem, *Dokumentacja fotograficzna pałacu w Podhorcach w zbiorach tarnowskich*, »Dagerotyp«, 10, 2001, s. 44–52); zob. także J.K. OSTROWSKI, J.T. PETRUS, *Podhorce. Dzieje wnętrz pałacowych i galerii obrazów*, Kraków 2001, s. 7.

<sup>95</sup> A. SOŁTYS, *Klisze Stefana Zaborowskiego*, s. 15–16, tu cytowane odpowiednie źródła (jak w przyp. 94).





13. Podhorzec, zamek. Fot. S. Zaborowski, 1909. Muzeum Okręgowe w Tarnowie

ponadto za zadanie przywieźć z Krakowa dwa dodatkowe aparaty fotograficzne, w tym na pewno jeden będący własnością Gabinetu Historii Sztuki, a także zakupić klisze<sup>96</sup>. Prace inwentaryzacyjne zakończyły się na pewno przed 10 października, a ich plonem było 120 fotografii (architektury, obrazów i „różnego sprzętarsztwa”)<sup>97</sup>. Prosto

z Podhorzec Zaborowski pojechał samotnie do Lwowa, by – jak wszystko na to wskazuje – na zlecenie Sokołowskiego fotografować głównie zabytki ormiańskie: miniatury z dwóch średniowiecznych ewangelii (w tym słynnego Ewangeliarza ze Skewry) oraz kilka detali rzeźbiarskich w katedrze ormiańskiej<sup>98</sup>. Warto dodać, że arcybiskup ormiańskokatolicki Józef Teodorowicz gotów był na własny

<sup>96</sup> AUJ, sygn. 98/1, list Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 3 IX 1909: „Aparat fotogr. wielki mego gabinetu [chodzi niewątpliwie o Gabinet Historii Sztuki – W.W.] zabierze ze sobą do Podhorzec mój uczeń p. Świerż, który do Podhorzec koło 16/IX zjedzie”; Archiwum Diecezjalne w Tarnowie (dalej: ADT), sygn. P.Sang. 37, s. 299, list Sokołowskiego do Sanguszkowej z 14 IX 1909: „Uczeń mój Stanisław Świerż [...] wyjedzie jutro stąd [tj. z Zakopanego – W.W.] i zatrzymuje się jeszcze w Krakowie, aby najpóźniej być w Podhorcach 18/IX. Ponieważ zabiera 2 aparaty fotogr. i musi nabywać klisze, otrzymał ode mnie 150 koron”. Jest to jak na razie jedyny znany mi przekaz źródłowy dowodzący, że na wyposażeniu Gabinetu Historii Sztuki UJ był aparat fotograficzny. W towarzystwie Świerża miał do Podhorzec przyjechać także baron Rudolf Cederström, „konserwator muzeum w Stockholmie”, który, jak wiadomo z późniejszej relacji Zaborowskiego (AUJ, sygn. 98/7, list do Sokołowskiego z 27 X 1909), fotografował tam bliżej nieokreślone proporce.

<sup>97</sup> ADT, sygn. P.Sang. 37, s. 303–305, list Sokołowskiego do Sanguszkowej z 10 X 1909; AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 27 X 1909: „Ogółem w Podhorcach było zdjęć (36 architektonicznych + 40 obrazów + 37 różnego sprzętarsztwa

i innych + 7 wielkich zdjęć) 120 nie licząc w tem dubletów”. Pakiet odbitek (powiększeń) z Podhorzec, dotyczących wyłącznie malarstwa (162 szt. formatu 18 × 24 cm i 5 formatu 24 × 30 cm; wliczając dublety, „dwa portrety p. Świerża w zbroi” oraz „kilka odbitek ze zdjęć warszawskich”) przesłał Zaborowski Sokołowskiemu dopiero 16 IV 1910 (AUJ, sygn. 98/7), obiecując dostarczenie reszty w późniejszym czasie.

<sup>98</sup> AUJ, sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 27 X i 12 XI 1909. Odbitki ze wszystkich „ormiańskich” fotografii Zaborowskiego znajdują się w Gabinetcie Rycin Biblioteki PAU i PAN w Krakowie, sygn. FD 309–310, 312–319, 992–1009; ukazują 9 miniatur, rzeźbiony filar w krużganku katedry, jedno z epitafiów oraz reliefową płytę z chaczkarami (zob. J. CHRZĄSZCZEWSKI, *Kościół Ormian polskich*, Warszawa 2001, il. 55, 62, 232), co zgadza się z informacjami podanymi w cytowanych listach. Wysłanie Zaborowskiego do Lwowa można uznać za kolejny przejaw zainteresowania Sokołowskiego sztuką ormiańską, zob. na ten temat J. WOLAŃSKA, *Katedra ormiańska we Lwowie w latach 1902–1938. Przemiany architektoniczne i dekoracja wnętrza*, Warszawa 2010, s. 37–38.

koszt zamówić u Zaborowskiego fotografie wszystkich miniatur w obu ewangeliarzach, jednak fotograf nie chciał podjąć się tego zlecenia<sup>99</sup>. We Lwowie Zaborowski miał również za zadanie sfotografować średniowieczny obraz ze św. Jerzym („z warsztatu krakowskiego”), który, dzięki pomocy m.in. Aleksandra Czołowskiego, udało mu się odnaleźć w muzeum przy katedrze unickiej św. Jura<sup>100</sup>. Łącznie we Lwowie Zaborowski wykonał 14 fotografii<sup>101</sup>.

Przed 27 października Zaborowski zdążył jeszcze sfotografować kaplicę Uchańskich oraz kilka elementów wyposażenia kolegiaty w Łowiczu<sup>102</sup>, a pracowity rok 1909 zakończył przed 26 listopada krótkim wyjazdem do Włocławka<sup>103</sup>.

Wkrótce potem stosunki pomiędzy Sokołowskim a Zaborowskim uległy pogorszeniu. Z zachowanej korespondencji wynika, że przeciążony pracą fotograf, jak dotąd wykonujący zlecenia Komisji jedynie za zwrotem kosztów, próbował uzyskać stałą posadę i namawiał Sokołowskiego do utworzenia przy Akademii Umiejętności pracowni fotograficznej (o pomysły tym będzie jeszcze mowa)<sup>104</sup>. Mimo iż Szyszko-Bohusz do pewnego stopnia

poparł starania Zaborowskiego i radził Sokołowskiemu „zawiązanie trwalszych stosunków z jakimkolwiek fotografem oddanym sprawie”<sup>105</sup>, krakowski profesor był w stanie zaproponować Zaborowskiemu jedynie dodatkowe honorarium za powiększenia fotografii, co, jak się wydaje, tylko zaostrzyło konflikt<sup>106</sup>. Do ochłodzenia relacji zapewne

powiększenie wszystkich zdjęć z Podhorzec, ale mi na to nie odpisał i powiększeń nie nadesłał, a za to przysłał mi list ze zwrotem nominacji na członka Komisji, tudzież z rachunkiem aparatu”.

<sup>105</sup> AUJ, sygn. 98/6, list Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 6 XII 1909: „List jego [Zaborowskiego – W.W.], który mi Szanowny Pan przysłał, nie był dla mnie niespodzianką. Zaborowski zawsze mi powtarzał, że mu nawet środki nie pozwolą w przyszłości tak pracować dla Akademii, jak to robi obecnie, i że ponieważ praca dla Akademii zabiera mu większą część roku, więc szczególnie wobec wielkiej ilości ciągle dla Komisji potrzebnych zdjęć, chciałby mieć nareszcie jakąś stałą posadę. Od siebie dodam – że dla Zaborowskiego – tak mi się przynajmniej zdaje – przyjemniejszą zapłatą za jego pracę byłoby jakieś stałe wynagrodzenie, nie zaś nominacja na członka Komisji. Ale oczywiście Komisya powinna się liczyć ze środkami jakimi rozporządza. To jedno wiem, że jeśli zerwie z Zaborowskim wątpię by w naszym środowisku znalazł się jakiś idyota, który by zechciał zupełnie bezinteresownie za zwrotem kosztów jedynie, aż do końca życia pracować dla takiej »chimery«, jak dobro nauki. Zbyt dobrze znam naszych polaków [sic!], których stać zaledwie na jedną wycieczkę. Nie jestem oczywiście upoważniony do dawania jakiegokolwiek rady, ale jako członek Komisji, dbający przede wszystkim o ciągłość i niedyletanckie traktowanie rzeczy, uważałbym za konieczne, jeśli nie stworzenie pracowni fotograficznej, co mi na razie zdaje się nie- zbyt potrzebnem, to o zawiązanie trwalszych stosunków z jakimkolwiek fotografem oddanym tej sprawie. Zaborowskiemu chodzi tu o kawał chleba, mnie zaś – o fotografa dla przyszłej tegorocznej wycieczki na Podole, która się świetnie zapowiada. [...] Mam nadzieję, że Zaborowski nic o moim liście do Szanownego Pana się nie dowie, bo by mi zrobił awanturę, a zrywać z nim stosunków absolutnie nie mogę – dla dobra nauki”.

<sup>106</sup> Ibidem, sygn. 98/1, list Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 20 I 1910: „Zaborowskiego pytałem o honorarium extra za fotografię. Odpisał odmownie domagając się instytutu fotograficznego w Akademii. Napisałem, żeby się z tem zwrócił do Zarządu Akademii, ponieważ to obchodzi wszystkie jej wydziały, a ja tylko przewodnicząc Komisji hist. szt. Nie jestem doprawdy w stanie pisać do niego memoriałów. Upraszam o łaskawe pośrednictwo. Gotowi jesteśmy zapłacić extra za powiększenie do 13/18 wszystkich tegorocznych fotografii, ale niech nam przekaże cenę”. Sokołowski odnosił się zapewne do listu Zaborowskiego z 15 I 1910 (zob. Aneks). Ten ostatni obszerniej wyjaśnił swoje stanowisko w liście do Sokołowskiego z 17 I 1910 (AUJ, sygn. 98/7): „stan tymczasowości współpracy z Komisją, dobry, gdyśmy pracowali »po akademicku« w początkach, teraz, przy pewnem rozwinięciu działalności na szerszą i poważniejszą skalę, zaczyna wpływać ujemnie na rozwój mej pracy i specjalizacji, w dopomaganiu Komisji na polu reprodukcji. [...] z finansowej strony [...] rzecz biorąc, dotychczasowy system, a może i rozmiar stosowany, w żadnej mierze nie odpowiada rozmachowi, jaki w ostatnich

<sup>99</sup> AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 11 I 1910: „Excellency [Teodorowicz – W.W.], widząc moje zabiegi fotograficzne, po krótkiej rozmowie oznajmił mi, iż byłby sam zainteresowany w sfotografowaniu całego materiału zawartego w ewangeliarzach dla siebie, i proponował mi wykonanie tego, czego, nie mając instrukcji i nie będąc przygotowany, odmówić byłem zmuszony. Robił on już próby u któregoś z zawodowców, ale te nie wypadły zadowalająco”.

<sup>100</sup> AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 27 X 1909. Chodzi tu o obraz z cerkwi Bazylianów w Słowicie, zob. T. DOBROWOLSKI, *Ze studiów nad ikonografią patrona rycerstwa*, „Folia Historiae Artium”, 9, 1973, s. 47–55, il. 1–3.

<sup>101</sup> AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 27 X 1909.

<sup>102</sup> Ibidem (tu szczegółowa relacja).

<sup>103</sup> AUJ, sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 12 XI (tu zapowiedź wyjazdu do Włocławka po 20 XI) i 26 XI 1909 (tu relacja z wyprawy). Główny cel pobytu we Włocławku – wykonanie zdjęć kielichów ze skarbcza katedry – nie został zrealizowany, ponieważ kielichy te, jak się okazało na miejscu, zostały zabrane do odnowienia. Zaborowski sfotografował więc tylko romańską stulę, nagrobek biskupa Piotra z Bnina i bliżej nieokreślony „obraz na blasze”.

<sup>104</sup> Zob. AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 28 XI 1909: „Dotąd odgrywałem poniekąd w Akademii rolę pogotowia (ratunkowego) fotograficznego. [...] Dlatego też niniejszem proponuję zamienić tę rolę na stałe współpracownictwo. Oczywiście mam tu na myśli utworzenie przy Akademii pracowni fotograficznej. Bliższymi wyjaśnieniami zawsze mogę służyć Sz. Profesorowi. Ażeby jednak ułatwić Sz. Profesorowi akcją zarówno w pchaniu tej sprawy w Komisji i Akademii, zwłaszcza przy układaniu budżetu, robię to już obecnie. Patent członka Komisji i inne potrzebne papiery przeselałem w oddzielnym pakiecie”. List ten był zapewne odpowiedzią na ponaglenia Sokołowskiego dotyczące odbitek, zob. AUJ, sygn. 98/1, list Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 4 XII 1909: „Od Zaborowskiego żądałem



przyczyniła się także tajemnicza sprawa „zaaresztowania” lub zaginięcia należącego do Akademii aparatu fotograficznego, którym posługiwał się Zaborowski<sup>107</sup>. Udało mu się go wprawdzie odzyskać<sup>108</sup>, jednak wobec niepowodzenia w staraniach o stałą posadę<sup>109</sup> fotograf zaczął się stopnio-

czasach przybrały nasze prace, i wątpię, aby wobec tymczasowości roli, jaką dotąd się moja zaznaczała w Komisji, można było mnie zadowolnić utworzeniem rekompensaty za trudy, które, z natury rzeczy, nigdy nie były, jak nie byłyby i odtąd, wynagradzane dostatecznie, i że z uwagi na demoralizujące znaczenie, jakie taka rekompensata miałaby dla innych, przypuścić ją mogę tylko jako krótki stan przejściowy ku wyraźnie zapewnionemu urzeczywistnieniu przedłożonego projektu utworzenia pracowni fotograficznej Akademii. [...] Mimo całego uproszczenia czynności i zredukowania kosztów do minimum od chwili większej ekspansji naszej i mojej pracy wydołać nie mogę w dotychczasowych warunkach: szczupłość lokalu, utrudnień przy wykonaniu niektórych prac na prowincji dość głuchej, które nawet i wobec pomyślniejszych moich własnych warunków finansowych nie dałyby się usunąć dla braku pewności: jak długo jeszcze Akademia z mej pomocy będzie korzystać?”

<sup>107</sup> Według relacji Zaborowskiego, w końcu listopada 1909 r. został on w Warszawie aresztowany pod zarzutem „szpiegostwa wojennego” i po miesięcznym pobycie w więzieniu zwolniony za kaucją, jednak aparat wraz z akcesoriami został zatrzymany do ostatecznego wyjaśnienia sprawy, zob. AUJ, sygn. 98/6, list Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 6 I 1910; sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 11 I 1910. Sekretariat Akademii niezwłocznie powiadomił o zaistniałej sytuacji jej warszawskiego reprezentanta prawnego, mecenas Antoniego Osuchowskiego, natomiast Zaborowski powierzył sprawę odzyskania aparatu niejakiemu Kazimierzowi Czerwińskiemu z Warszawy (ANPANiPAU, sygn. PAU KSG 41–100/1910, nr 74/10; AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 27 I 1910). Czerwiński w liście do Osuchowskiego z 7 II 1910 (AUJ, sygn. 98/1) przedstawił nieco inną wersję wydarzeń: „[Zaborowski] idąc z dworca kolei W[arszawsko] Wiedeńskiej w stronę Królewskiej ulicą Marszałkowską, nagle zasłabł, stracił przytomność i przez policję wzięty został do cyrkułu VII [...] z tąd odwieziony został do szpitala św. Rocha gdzie przebył cały miesiąc. Będąc nieprzytomnym nie zdaje sobie zupełnie sprawy co się stało z wyżej wymienionymi przedmiotami [tj. ze sprzętem fotograficznym – W.W.], czy je zgubił czy też mu je ukradziono”. Sokołowski ujął to następująco: „nikt go nie aresztował i nikt nie wypuszczał za kaucją, ale miał delirium, stracił zupełnie na ulicy przytomność, leżał czas dłuższy i okradziono go, kradnąc także aparat, którego w ten sposób już nie odzyskamy” (AUJ, sygn. 98/1, list Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 11 II 1910).

<sup>108</sup> Ku wielkiemu zaskoczeniu Sokołowskiego, zob. AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 15 II 1910; sygn. 98/1, list Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 16 II 1910: „otrzymuję dziś kartę od Zaborowskiego, że się aparat znalazł. Przyznaję też, że tego doprawdy trudno mi zrozumieć”.

<sup>109</sup> Za radą Sokołowskiego (zob. przyp. 106) Zaborowski przygotował projekt utworzenia pracowni fotograficznej i przesłał go prawdopodobnie do Zarządu Akademii. Projekt miał być diskutowany



14. Krupe, ruiny zamku. Fot. S. Zaborowski, 1910. Fototeka IHS UJ

wo wycofywać z prac Komisji. Rozliczywszy się z zaległych zobowiązań<sup>110</sup>, wziął jeszcze udział tylko w dwóch akcjach inwentaryzatorskich. W drugiej połowie lipca 1910 r. udał się wraz z Szyszko-Bohuszem do Krupego [il. 14], Dąbrowicy i Janowca, by dokumentować tamtejsze zamki, a w drodze powrotnej wykonał uzupełniające zdjęcia w Kraśniku<sup>111</sup>. Z kolei na przełomie sierpnia i września Zaborowski (wraz z Szyszko-Bohuszem, Świerzem-Zaleskim i Zygmuntym Rokowskim) uczestniczył w II etapie

na walnym zebraniu Akademii, nie wiadomo jednak, czy do tego doszło. Zob. AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 6 IV 1910; sygn. 98/1, list Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 6 V 1910 (tu wzmianka, że Zaborowski „czeka na rezultat swego podania”). W dziennikach podawczych, korespondencji Sekretarza Generalnego i protokołach walnych posiedzeń Akademii (ANPANiPAU) nie udało się odnaleźć żadnych dokumentów w tej sprawie.

<sup>110</sup> AUJ, sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 27 I, 3 II, 6 IV, 16 IV 1910, w których mowa o wykonywaniu i przesyłaniu kolejnych partii odbitek, przede wszystkim z kampanii odbytych w roku 1909.

<sup>111</sup> Środki finansowe na tę wyprawę zapewnił Sokołowski już w czerwcu, zob. AUJ, sygn. 98/1, list do Szyszko-Bohusza z 12 VI 1910; ANPANiPAU, sygn. PAU W I-24, s. 295. Wycieczka rozpoczęła się 19, a zakończyła po 23 lipca; jej plonem było ponad 20 fotografii; AUJ, sygn. 98/6, listy Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 19 i 23 VII 1910.

inwentaryzacji zbiorów podhoreckich<sup>112</sup>. W zaplanowanej przez Sokołowskiego na ten rok wycieczce po powiatach janowskim i biłgorajskim Zaborowski odmówił udziału „dla przyczyn osobistych”<sup>113</sup>. Ostatecznie zabytki tych powiatów opracował (wraz z dokumentacją fotograficzną) Bohdan Kelles-Krauze<sup>114</sup>. Szesnastego września Zaborowski zwrócił Akademii aparat, co oznaczało definitywną rezygnację ze współpracy z Sokołowskim<sup>115</sup>.

## ROLA FOTOGRAFII

Zastosowanie fotografii jako narzędzia dokumentacji dziedzictwa kulturowego sięga połowy wieku XIX – by wspomnieć „Mission héliographique”, zorganizowaną w 1851 r. przez rząd francuski – zaś na początku XX stulecia, m.in. dzięki postępowi technicznemu i dynamicznemu rozwojowi ruchu fotoamatorskiego, stało się oczywistością<sup>116</sup>. Na gruncie polskim problem ten jest najlepiej rozpoznany w odniesieniu do Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, założonego w 1906 r. w Warszawie<sup>117</sup>. TONZP stanowi niewątpliwie istotny punkt odniesienia dla opisa-

nych wyżej kampanii inwentaryzatorskich Komisji Historii Sztuki AU, choć, co warto podkreślić, rozpoczęły się one na rok przed powstaniem Towarzystwa. W obu wypadkach fotografia odgrywała rolę podstawowego narzędzia badawczego, a najistotniejsza różnica w pojmowaniu tej funkcji w naturalny sposób odzwierciedlała odmienny charakter działalności obu instytucji. Pozyskiwane przez TONZP negatywy i odbitki były przede wszystkim pomocne w pracach inwentaryzacyjno-konserwatorskich, a ponadto współtworzyły budowane przez Towarzystwo uniwersalne archiwum obrazowe pamiątek polskiej przeszłości<sup>118</sup>. Natomiast dla Komisji gromadzenie fotografii służyło realizacji określonych tematów badawczych, a zasadniczą funkcją zdjęć było ilustrowanie tekstów naukowych. Tak utylitarne pojmowanie fotografii – skądinąd typowe dla historyków sztuki XX wieku – dość wyraźnie dochodzi do głosu w listach Sokołowskiego. Można z nich wywnioskować, że przywiązywał on do fotografii dużą wagę, przede wszystkim dlatego, że służyły mu one do prezentacji wyników badań na forum Komisji (co było również formą rozliczenia uzyskanej dotacji i warunkiem przyznania kolejnej) oraz były niezbędne do zilustrowania rekapitulujących te badania artykułów, ogłaszanych w „Sprawozdaniach Komisji”. W związku z tym Sokołowski, który ściśle kontrolował cały proces wydawniczy, często udzielał Szyszko-Bohuszowi dokładnych instrukcji co do wykonywania zdjęć, oceniał jakość odbitek z punktu widzenia przydatności do druku i upominał się o odpowiednio powiększone i precyzyjnie opisane egzemplarze<sup>119</sup>.

Nieco inne, choć również czysto praktyczne funkcje pełniła fotografia w pracy Szyszko-Bohusza i innych architektów uczestniczących w „wycieczkach”. Pozytywy na papierze – obok rysunków i notatek zebranych w terenie – były dla nich niezbędną pomocą przy sporządzaniu dokładnych opisów i wykańczaniu rysunków pomiarowych<sup>120</sup>. Z tego powodu architekci często (choć nie zawsze) mieli decydujący głos w wyborze ujęć, a niekiedy nawet określonych punktów widokowych<sup>121</sup>.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że fotografia nie była jedynym medium, z którego korzystali inwentaryzatorzy

<sup>112</sup> A. SOŁTYS, *Klische Stefana Zaborowskiego*, s. 16 (jak w przyp. 94); eadem, *Dokumentacja fotograficzna*, s. 46 (jak w przyp. 94); ADT, sygn. P.Sang. 37, s. 311–312, list Sokołowskiego do Sanguszkowej z 18 VIII 1910, z którego wynika, że Zaborowski nie mógł przebywać w Podhorcach dłużej niż do pierwszych dni września, ponieważ miał wtedy być „gdzie indziej zaangażowany”. Wątpliwe, by chodziło tu o jakieś inne prace dla Komisji Historii Sztuki, zwłaszcza, że już 16 IX Zaborowski zwrócił Akademii aparat, zob. niżej przyp. 115.

<sup>113</sup> O planach wyprawy i możliwym w niej udziale Zaborowskiego zob. AUJ, sygn. 98/1, list Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 12 VI 1910; sygn. 98/6, listy Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 13 VI, 20 VI i 23 VII 1910 (tu cyt.).

<sup>114</sup> Według planu Sokołowskiego, Zaborowski miał się udać na tę wycieczkę właśnie z Krauzem, zob. AUJ, sygn. 98/1, list Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 12 VI 1910; sygn. 98/6, list Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 20 VI 1910. Rezultatem prac Krauzego jest zapewne opublikowany przez niego artykuł *Z okolic Biłgoraja i Janowa w Gub. Lubelskiej*, „Wędrowiec”, 2, 1912, nr 10, s. 205–207, ilustrowany jego własnymi fotografiami i rysunkami (te ostatnie są sygnowane i datowane na rok 1910). W zbiorach Instytutu Sztuki PAN zachowały się również rysunki pomiarowe kościoła w Modliborzycach w powiecie janowskim, zob. przyp. 186; E. BŁOTNICKA-MAZUR, *Między profesją*, s. 22, 85 (jak w przyp. 26).

<sup>115</sup> ANPANiPAU, Korespondencja Sekretarza Generalnego, sygn. PAU KSG 781–835/1910, nr 786/10. W depozycie u Zaborowskiego pozostały m.in. dwa aparaty do powiększeń, potrzebne fotografowi do wykonania odbitek z Podhorzec. Zbiorny protokół odbioru całego sprzętu fotograficznego od Zaborowskiego nosi datę 3 III 1914, ANPANiPAU, Korespondencja Sekretarza Generalnego, sygn. PAU KSG, nr 223/14.

<sup>116</sup> E. EDWARDS, *The Camera*, s. 4–5 (jak w przyp. 1); A. de MONDENARD, *La Mission Héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris 2002.

<sup>117</sup> Zob. K. PUCHAŁA-ROJEK, „Fotograficzna gorączka”, passim (jak w przyp. 76); *Archiwa wizualne*, t. 2, passim (jak w przyp. 2).

<sup>118</sup> Por. interpretację zbiorów TONZP przedstawioną przez Ewę Manikowską (*Anatomia zbiorów* [jak w przyp. 2]).

<sup>119</sup> AUJ, sygn. 98/1, np. listy Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 2 II 1905, 3 II 1906 („Fotografie ostatnie są o wiele słabsze od poprzednich, blade i jakby zleżałe, co wpłynie bardzo ujemnie na reprodukcje”), 27 II 1906, 9 III 1906 („Fotografie wystarczają 13 × 18, ale muszą być wyraźne i dobre – ostre w światłach i cieniach, aby szczegóły w nich wystąpiły”).

<sup>120</sup> Na użyteczność fotografii w pracy architekta zwrócił w tym samym czasie uwagę Józef Dziekoński (*Fotografia jako pomoc sztuce i technice*, „Fotograf Warszawski”, 1905, nr 12, s. 177–184); zob. także B. JAMSKA, P.J. JAMSKI, *Fotograficzne oko architekta*, [w:] *Archiwa wizualne*, t. 2, s. 201 (jak w przyp. 2).

<sup>121</sup> Zob. cytowany w przyp. 177 list Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 20 X 1907, a także wyżej uwagi o przebiegu prac w Zamłościu.



zaangażowani przez Mariana Sokołowskiego. Istotną rolę odgrywały także, niezbędne w badaniach architektonicznych, rysunki pomiarowe, na których dokładności i czytelności bardzo krakowskiemu uczonemu zależało<sup>122</sup>. Po rysunek sięgano także wtedy, gdy niedoskonałość sprzętu lub trudne warunki uniemożliwiały wykonanie odpowiednich zdjęć, jak choćby w przypadku ceramicznego reliefu z Ukrzyżowaniem na elewacji kościoła w Bodzentynie, osadzonego wysoko w murze, poza zasięgiem kamery Zaborowskiego [il. 15]<sup>123</sup>. Natomiast jeżeli fotografia z jakichś powodów nie nadawała się do reprodukcji, publikowano bazujący na niej rysunek, czego dowodzi ilustracja ikonostasu cerkwi w Supraślu<sup>124</sup>. Korespondencja Szyszko-Bohusza świadczy ponadto o tym, że wykonane piórką szkice wciąż były w tamtym czasie znacznie wygodniejszym (przynajmniej dla swobodnie operujących nimi architektów) narzędziem komunikacji naukowej niż fotografie: to właśnie przede wszystkim za pomocą rysunków architekt informował Sokołowskiego o godnych uwagi budowlach lub objaśniał mu bardziej skomplikowane elementy konstrukcji [il. 16]<sup>125</sup>.

Konieczność sięgania po inne techniki artystyczne wynikała także z monochromatyczności ówczesnych fotografii, która to cecha stanowiła poważny problem przy reprodukowaniu dzieł malarstwa. Dokumentując malowidła we wnętrzu kościoła w Boguszycach, Zaborowski posługiwał się specjalnie w tym celu skonstruowaną *camera obscura*<sup>126</sup>, a odrysowane na szarym papierze sceny pokrywał pastelami; rozważał także kolorowanie odpowiednio powiększonych odbitek fotograficznych<sup>127</sup>. Z kolei miniatury rękopisów liturgicznych w Łasku zamierzał kopiować za pomocą kalki, a następnie kolorować<sup>128</sup>.



15. Bodzentyn, kościół parafialny, relief z Ukrzyżowaniem Chrystusa, rys. A. Szyszko-Bohusz, 1906. Fototeka IHS UJ

Posługiwanie się różnorodnymi technikami reprodukcyjnymi w inwentaryzacji zabytków nie było oczywiście w tamtym czasie zjawiskiem wyjątkowym<sup>129</sup>. Ponownie trzeba w tym miejscu przywołać TOnZP, którego zbiory obejmowały fotografie (negatywy, odbitki, diapozytywy), ryciny, rysunki, a także specjalnie zamawiane u malarzy akwarele<sup>130</sup>. Biorąc jednak pod uwagę, jak wiele miejsca w swej korespondencji poświęcali odbitkom fotograficznym Sokołowski, Szyszko-Bohusz i Zaborowski, nie ulega wątpliwości, które medium odgrywało w ich pracy najważniejszą rolę<sup>131</sup>. Pewne jest również, że powodzenie całego przedsięwzięcia w dużym stopniu zależało od umiejętności i pracowitości fotografa.

odrysowane z oznaczeniem barw. Zwłaszcza Wilczewski znaczną ich ilość skalkował”.

<sup>129</sup> Zob. w odniesieniu do Niemiec: A. MATYSSEK, *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin 2008, s. 189.

<sup>130</sup> P.J. JAMSKI, *Struktura zbiorów Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości oraz historia ich dezintegracji*, [w:] *Archiwa wizualne*, t. 2, s. 93–140 (jak w przyp. 2).

<sup>131</sup> Decydowały o tym także koszty dokumentacji fotograficznej, która pochłaniała znaczną część budżetu wycieczek.

<sup>122</sup> AUJ, sygn. 98/1, np. listy Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 27 II i 9 III 1906.

<sup>123</sup> AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 28 XI 1907: „Co zaś do plakiety brązowej [...] to jest tak wysoko, że nawet odpowiedniej drabiny w mieście nie mogliśmy znaleźć, aby się do niej dostać [...] Zaledwie Szyszko mógł ją odrysować przez lornetkę. Fotografować jej bez specjalnego szkła – dalekovidza, czyli t.zw. teleobiektywu, którego Tow. Fot. nie posiada – nie będzie można”.

<sup>124</sup> AUJ, sygn. 98/1, list Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 26 XII 1907, w którym uczony prosi architekta o wykonanie piórką rysunku z bliżej nieokreślonej fotografii ikonostasu (raczej nie chodziło o fotografię Zaborowskiego). Rysunek ten został opublikowany w: A. SZYSZKO-BOHUSZ, *Warowne zabytki*, szp. 359, il. 41 (jak w przyp. 19).

<sup>125</sup> AUJ, sygn. 98/6, np. listy Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 5 IX 1905 (rysunki detali architektonicznych), 23 XII 1905 (rysunek cerkwi w Sutkowcach), 1 VI 1906 (rysunki cerkwi obronnych).

<sup>126</sup> AUJ, sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 14 X i 22 X 1907, 17 IV 1908.

<sup>127</sup> AUJ, sygn. 98/7, listy z 28 IV, 1 VIII i 22 X 1907.

<sup>128</sup> Zob. wyżej przyp. 64; AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 17 IV 1908: „Natomiast jest [w księgach w Łasku – W.W.] b. dużo drobnych liter, także inicjałów, i jeszcze drobniejszych w środku tekstu – i te ostatnie zostały przez nas na bibułę

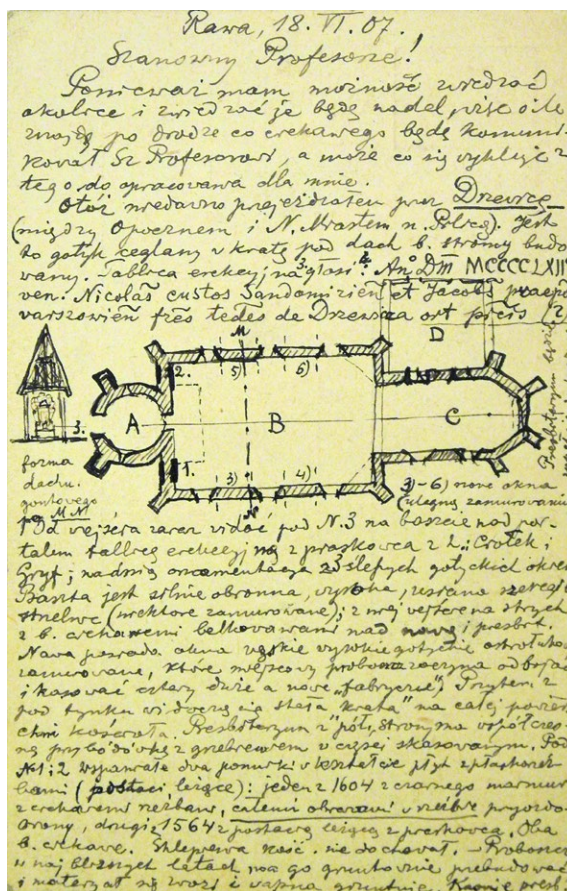




16. Pocztówka Adolfa Szyszko-Bohusza do Mariana Sokołowskiego, 5 IX 1905. Archiwum UJ



17. Autoportret Stefana Zaborowskiego na kirkucie w Przedborzu, 1909. Gabinet Rycin Biblioteki PAU i PAN w Krakowie



18. Pocztówka Stefana Zaborowskiego do Mariana Sokołowskiego,  
18 VI 1907. Archiwum UI



STEFAN ZABOROWSKI –  
„NADWORNY FOTOGRAF”  
KOMISJI HISTORII SZTUKI AU

Jeden z głównych bohaterów tego artykułu, Stefan Wojciech Zaborowski, jest postacią wielce enigmatyczną [il. 17]<sup>132</sup>. Nie udało się ustalić dat jego życia; jako „kolega ze szkolnej ławy” Józefa Czekierskiego, urodzonego w 1881 r., mógł być jego rówieśnikiem<sup>133</sup>. Pochodził być może z Warszawy, a w omawianym okresie mieszkał w Rawie Mazowieckiej, często jednak przebywał w stolicy<sup>134</sup>. Prawdopodobnie kształcił się w jakiejś dziedzinie technicznej – na co wskazuje choćby umiejętność wykonywania rysunków pomiarowych [il. 18] – żadnego dyplomu jednak nie uzyskał (w jednym z listów do Sokołowskiego sam nazwał się „niedoszłym technikiem”)<sup>135</sup>. Nic pewnego nie wiadomo również o jego życiu zawodowym. Prawdopodobnie przez jakiś czas (w 1907 r.) związany był z redakcją wydawanego w Warszawie „Dziennika Powszechnego”<sup>136</sup>, i być może dlatego w jednym z dokumentów Akademii Umiejętności

<sup>132</sup> Por. biogram w: *Zbiory ikonograficzne* (jak w przyp. 27). Dwoma imionami podpisał się w pierwszym liście do Sokołowskiego z 27 X 1906 (AUJ, sygn. 98/7).

<sup>133</sup> AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 28 XII 1906. Sądząc po znanych mi fotograficznych „autoportretach” Zaborowskiego, wykonanych w 1909 r. w Szydłowie i Przedborzu [il. 11, 17], miał on wówczas około trzydziestu lat.

<sup>134</sup> Wiadomo, że Zaborowski miał w Warszawie rodzinę, która przed 28 IX 1906 przeniosła się do Rawy Mazowieckiej, zob. AUJ, sygn. 98/2, list Czekierskiego do Sokołowskiego z 28 IX 1906. Sam Zaborowski w liście z 28 X 1906 poinformował Sokołowskiego, że przeprowadził się na stałe z Warszawy do Rawy; AUJ, sygn. 98/7. Do lipca 1908 był jednak zameldowany w Warszawie, przy ul. Kruczej 5 m. 10 (AUJ, sygn. 98/7, list do Sokołowskiego z 10 VII 1908), później zatrzymywał się także przy ul. Żurawiej 5 m. 10 (AUJ, sygn. 98/7, listy z 21 X i 22 X 1908, 8 IV 1909).

<sup>135</sup> AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 28 X 1906: „Znajomość techniczną rysunku cyrklowego, jako niedoszły technik, mam, brak mi tylko ściślejszych instrukcji względem takiej roboty”. Wiadomo, że Zaborowski sam pomierzył kościół w Boguszycach, zob. list z 28 XII 1906 („Dokładne wymiary kościoła zebrałem. Profile słupów, żłobionych dłutem, i futryn, rysunki kolumnienek podpierających chór zanotowałem”). Z kolei wykonane przez niego rzuty renesansowego retabulum w Bodzentynie zostały nawet opublikowane: A. SZYSZKO-BOHUSZ, *Beszowa, Skalmierz*, szp. 95–96, il. 51 (jak w przyp. 19). W liście z 18 VI 1907 znajduje się szkicowy, ale całkiem udany rzut kościoła w Drzewicy i orientacyjny plan tamtejszego zamku [il. 18].

<sup>136</sup> Świadczy o tym list do Sokołowskiego z 13 V 1907 napisany w lokalu redakcji i na papierze firmowym „Dziennika”. Z kolei w liście z 22 X 1907 Zaborowski prosi o wysyłanie korespondencji na tenże adres, a 25 X 1907 wysłał do Krakowa pocztówkę z logo gazety, zob. AUJ, sygn. 98/7. Należy też przypomnieć, że zdjęcia klasztoru w Czerwińsku Zaborowski robił na zamówienie redaktora „Dziennika”, Seweryna Saryusz-Zaleskiego, zob. przyp. 58. O „Dzienniku Powszechnym” zob. C. LECHICKI, *Polskie czasopiśmiennictwo katolickie w latach 1833–1914*, „Kwartalnik Historii

został określony jako „literat”<sup>137</sup>. Inną trudną do oceny kwestią jest wiedza Zaborowskiego z zakresu historii sztuki. Szyszko-Bohusz wspominał w jednym z listów do Sokołowskiego, że fotograf „na sztuce zna się cokolwiek”<sup>138</sup>. Z kolei sam Zaborowski, który często zwracał się do krakowskiego profesora o fachową pomoc, przyznawał: „nie miałem dotąd sposobności bliżej się ze sztuką zapoznać, polegać zaś na instynktach jedynie nie mogę”<sup>139</sup>. Na pewno był żywo zainteresowany „pomnikami przeszłości”, o czym świadczy choćby to, że, jak wspomniano, na własną rękę odbywał wycieczki (np. na rowerze) w celu ich dokumentowania, a opisy dzieł, które zwróciły jego uwagę, przysyłał Sokołowskiemu<sup>140</sup>. W latach 1906–1909 Zaborowski był członkiem Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości<sup>141</sup>, które w 1908 r. miało mu nawet powierzyć przeprowadzenie inwentaryzacji powiatu brzezińskiego (nie ma jednak żadnych dowodów, że została ona wykonana)<sup>142</sup>. Utrzymywał także kontakty z innymi badaczami lub artystami: Zygmuntem Glogerem<sup>143</sup>, Marianem Wawrzeniackim<sup>144</sup> i Józefem Smolińskim<sup>145</sup>. Z listów Zaborowskiego wynika, że potrafił on w jakimś stopniu prowadzić badania archiwalne: opracowując kościół w Boguszycach, przestudiował dotyczące go dokumenty<sup>146</sup>, a będąc w Zamościu,

Prasy Polskiej”, 22, 1983, z. 1, s. 37–39; E. BANAŚ, *Dzienniki katolickie w Polsce do 1939 roku*, ibidem, 25, 1986, z. 1, s. 53.

<sup>137</sup> ANPANiPAU, sygn. PAU KSG 601-650/1907, nr 645 (list polecający dla Zaborowskiego podpisany przez Sekretarza Generalnego AU z 16 XII 1907). Por. A. SOŁTYS, *Klisze Stefana Zaborowskiego*, s. 15 (jak w przyp. 94).

<sup>138</sup> AUJ, sygn. 98/6, list Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 3 X 1907: „Nadworny nasz fotograf za moją radą zajął się Boguszycami tym unikatem w Królestwie. Zdaje się, że potrafi opis tego kościołka przeprowadzić, gdyż na sztuce zna się cokolwiek”.

<sup>139</sup> AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 14 X 1907; cytowana wypowiedź odnosi się do badań, jakie Zaborowski miałby przeprowadzić nad wystrojem kościoła w Boguszycach w celu powiązania go z określoną „szkołą”.

<sup>140</sup> Zob. np. AUJ, sygn. 98/7, list z 18 VI 1907: „Ponieważ mam możliwość zwiedzać okolice i zwiedzać je będę nadal, więc o ile znajdę po drodze co ciekawego będę komunikował Sz. Profesorowi, a może co się wykluje z tego do opracowania dla mnie”.

<sup>141</sup> Członkiem TOnZP Zaborowski pragnął być od samego początku istnienia Towarzystwa i prosił Sokołowskiego o wstawiennictwo, zob. AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 27 X 1906. Jego nazwisko figuruje na liście członków Towarzystwa opublikowanej w *Sprawozdaniu Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie za lata 1906/7 i 1908* (Warszawa 1909, s. 54). Z członkostwa zrezygnował w 1909 r., zob. niżej przyp. 176.

<sup>142</sup> AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 5 IV 1908.

<sup>143</sup> AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 27 V 1907.

<sup>144</sup> AUJ, sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 27 X i 28 XII 1906 oraz 13 V, 22 X i 13 XII 1907.

<sup>145</sup> AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 22 IV 1909.

<sup>146</sup> AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 14 X 1907: „Znalazłem stary inwentarz z 1594 roku, z którego różnych

przez kilka dni zapoznał się z archiwum kolegiaty i sporządził dla Sokołowskiego tematyczny wykaz akt<sup>147</sup>. Niewątpliwie dysponował także pewną wiedzą w zakresie materiałów i technik artystycznych<sup>148</sup>.

Nie jest znany niestety artykuł Zaborowskiego o kościele w Boguszycach, w którego naukowe opracowanie bardzo się zaangażował. Praca ta była referowana na jednym z posiedzeń Komisji Historii Sztuki, lecz nie doczekała się druku w „Sprawozdaniach”<sup>149</sup>. Sokołowski zamieścił tam natomiast przygotowane przez Zaborowskiego opisy renesansowego retabulum oraz późnogotyckiego tryptyku w kościele w Bodzentynie, dość dokładne i poprawne pod względem terminologicznym i ikonograficznym<sup>150</sup>. Z kolei opublikowany w 1925 r. artykuł o zagrodzie w Makowie (w powiecie skierniewickim) świadczy o podejmowaniu przez Zaborowskiego – w sposób raczej dyletancki – zagadnień z dziedziny etnografii<sup>151</sup>. Można przyjąć, że pod względem kompetencji badawczych Zaborowski nie odstawał od wielu innych działających wówczas starożytników. Wyróżniała go natomiast z pewnością umiejętność fotografowania dzieł sztuki, i zapewne przede wszystkim dlatego Sokołowski postarał się o przyjęcie Zaborowskiego do grona współpracowników Komisji (por. przywołany na początku artykułu *casus* Aleksandra Janowskiego). Charakterystyczne, że nominację tę fotograf przyjął z radością, wyrażając oczekiwanie, że da mu ona „większą możność do intensywniejszej pracy na polu poszukiwań w dziedzinie historii sztuki”<sup>152</sup>. Członkiem Komisji – mimo konfliktu z Sokołowskim – pozostał co najmniej do 1919 r.<sup>153</sup>

ciekawych rzeczy się nadowiadawałem [...]. Wreszcie dało się odzyskać dokumenty erekcy i bytu tego kościółka i historię o błogosławionym Sabaliuszu, który tu pod którymś z ołtarzy spoczywa”.

<sup>147</sup> AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 1 IX 1908.

<sup>148</sup> Świadczy o tym np. wspomniany wyżej (przyp. 78) szczegółowy opis nagrobka kanonika Strelcy.

<sup>149</sup> W liście z 8 IV 1909 Zaborowski przesłał Sokołowskiemu pierwszą część monografii kościoła, dotyczącą jedynie architektury, wystrojem wnętrza zamierzał zająć się oddzielnie, zob. AUJ, sygn. 98/7. Pracę „O kościele w Boguszycach” przedstawił Sokołowski na posiedzeniu Komisji 25 VI 1909, zob. SCPAU, 14, 1909, nr 7, s. 17.

<sup>150</sup> Nadesłane przez Zaborowskiego opisy (AUJ, sygn. 98/7, list do Sokołowskiego z 17 IV 1908) zostały włączone do aneksów artykułu A. SZYSZKO-BOHUSZA, *Beszowa, Skalmierz*, szp. 95–100, 101–105 (jak w przyp. 19).

<sup>151</sup> S. ZABOROWSKI, *Z cyklu: jak u nas budowano. Obejście, czyli zagroda zamknięta w sobie we wsi Makowie*, „Wieś, Dwór, Miasto”, 1925, nr 1, s. 13–16; artykuł ilustrowany sygnowany przez autora rysunkiem i trzema fotografiami.

<sup>152</sup> AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 1 II 1908.

<sup>153</sup> „Rocznik Polskiej Akademii Umiejętności”, 1918/1919 (1920), s. 50 po raz ostatni odnotowuje Zaborowskiego jako członka Komisji Historii Sztuki; A. SOŁTYS, *Klische Stefana Zaborowskiego*, s. 15 (jak w przyp. 94). Tytuł ten widnieje jednak pod nazwiskiem fotografa w cytowanym wyżej artykule o zagrodzie makowskiej z 1925 r. (zob. przyp. 151).

Jak wielu mu współczesnych fotografów-amatorów, Zaborowski należał (od 1905 r.) do Towarzystwa Fotograficznego Warszawskiego (od 1907 Polskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii)<sup>154</sup>. Dzięki temu mógł – także przy pracy nad fotografiami z omawianych tu wypraw – korzystać z pracowni mieszczącej się w siedzibie organizacji, a także z należącego do niej sprzętu<sup>155</sup>.

Z listów Zaborowskiego wynika, że stale dążył do usprawnienia prac inwentaryzatorskich, racjonalizacji kosztów i poprawy jakości dokumentacji. Niewątpliwie najważniejsza z tego punktu widzenia była kwestia aparatu. Ze względu na to, że podstawowym zadaniem fotografa było dostarczenie zdjęć odpowiednio wysokiej jakości, nadających się do reprodukcji w druku, musiał on używać aparatu na klisze dużego formatu (18 × 24 cm), z których wykonywał odbitki stykowe<sup>156</sup>. Kamery takiej Zaborowski nie miał, regularnie wypożyczał więc aparat od Towarzystwa Fotograficznego, które nie dysponowało jednak odpowiednim obiektywem szerokokątnym i teleobiektywem<sup>157</sup>. Dlatego niemal od samego początku

<sup>154</sup> W poczet członków Towarzystwa został przyjęty na zebraniu walnym 2 X 1905, zob. *Z towarzystw fotograficznych*, „Fotograf Warszawski”, 1906, nr 2, s. 31. W wykazie członków PTMF zestawionym w: A. ŻAKOWICZ, K. KNUROWSKI, K. KLESZCZ-PIĄTKOWSKA, *Materiały do historii fotografii polskiej. Analiza prasy fotograficznej polskiej do roku 1914*, Częstochowa 1998, s. 148–155, 201–214, Zaborowski jednak – zapewne przez przeoczenie – nie figuruje.

<sup>155</sup> Z pracowni fotograficznej PTMF Zaborowski ostatecznie przestał korzystać dopiero w 1909 r., zob. AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 8 IV 1909: „część mojej pracowni przenieść musiałem, dla uniknięcia przeszkadzania (sic!), do Rawy, a z czasem i wszystko przeniosę”; powodem przeprowadzki miała być niechęć PTMF wobec „wzmoczonej pracy mojej [Zaborowskiego – W.W.] dla Akademii”.

<sup>156</sup> W 1905 r. Zygmunt Skrobański na potrzeby prac Komisji używał nawet aparatu na klisze 24 × 30 cm, zob. wyżej.

<sup>157</sup> O aparacie Towarzystwa pisał Szyszko-Bohusz do Sokołowskiego w liście z 23 IV 1906 (AUJ, sygn. 98/6): „Aparat, który otrzymałem od Tow. Fotogr. Warsz. jest bardzo dobrym (18 × 24) z pysznym obiektywem, niestety nie szerokokątnym. Ponieważ szerokokątny wypisany z zagranicy nie nadszedł w czas i nie wiadomo kiedy przyjdzie – kupiłem tutaj w Warszawie dość dobry ale zawsze nie taki, jakim byłby zagraniczny”. Ów nabyty w Warszawie obiektyw Zaborowski oceniał bardziej krytycznie (AUJ, sygn. 98/7, list do Sokołowskiego z 28 XII 1906): „Nam tymczasem nieodzowny jest na razie obiektyw szerokokątny (którym robi się połowa zdjęć wycieczkowych, zaś prawie wszystkie architektoniczne). Jest miarą małej używalności u nas tych obiektywów fakt, że nie mogliśmy dostać specjalnego w Warszawie, dorabiamy się marnym (za 20 rb.), który, jak to Sz. Profesor zapewne zauważył, (z powodu lichego szlifowania) pozostawia na zdjęciach ślady odbitego światła (kół, aureol i t.p. np. Brochów wewnątrz)”. Wypożyczanie aparatu od PTMF nastręczało niekiedy trudności, a Sokołowski musiał kontaktować się w tej sprawie z prezesem Ludwikiem Andersem, zob. AUJ, sygn. 98/6, listy Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 25 VII 1906, 18 VIII i 8 III 1907.



akcji Zaborowski przekonywał Sokołowskiego do nabywania dla Akademii Umiejętności „dobrego, w całym tego słowa znaczeniu, naukowego aparatu fotograficznego”<sup>158</sup>. Jednym z głównych argumentów był przy tym wysoki koszt i trudności związane z używaniem negatywów wielkoformatowych:

W ogóle klisze wielkich formatów w gatunkach jakie używamy kosztują drogo. Trzeba ograniczać się w zdjęciach, niektóre zaś z tych ostatnich nie nadają się do reprodukcji, stąd też wiele jest niedogodności i kosztu niepotrzebnego. Te i tem podobne reflexy skłoniły mnie do poszukiwań. Niestety na naszym gruncie inaczej ani fotografować ani o podobnych ulepszonych przyrządach pojęcia nie mają. Dopiero przyjazd do Warszawy pewnego dobrowolnego emigranta do Anglii (Londynu) i zaznajomienie się z przywiezionymi przezeń (bez cła – za paszportem] emigranta) przyrządami do zdjęć i reprodukcji (światłodruku) dały mi poznać, iż za połowę tej ceny zdjęcia dokonywają ilustracje angielskie co my. Zastosowują one system następujący. Zdjęcie dokonywa się na małej kliszy 9 × 12 cm. aparatem małym, ale bardzo dobrym, zaopatrzonym najlepszymi szklami w świecie (sic!). Zdjęcie takie daje się bez ograniczenia powiększyć bezpośrednio (tak jak kopiowanie) za pomocą tegoż obiektywu na papier bromosrebrny, który w dowolnym formacie służy już jako odbitka do reprodukcji. Miarą dokładności takiego aparatu jest np. dziesięciokrotne powiększenie na papier z 9 × 12 na 90 × 120 cm przy zachowaniu znacznej ostrości (do reprodukcji)<sup>159</sup>.

Argumentacja ta okazała się skuteczna i w lipcu 1908 r. Zaborowski zakupił dla Akademii (za sumę 303 rubli i 50 kopiejek) ów przywieziony z Anglii aparat na klisze 9 × 12 cm, marki Sanderson Regular, wyposażony w migawkę Unicum firmy Bausch & Lomb, z obiektywem uniwersalnym Ross-Zeiss „Tessar” (f. 6.3, 155 mm) i szerokokątnym Ross-Zeiss series V (f. 18, 86 mm), wraz z różnymi

akcesoriami (pierścień Dallmeyer Telephoto, kasety na błony i negatywy szklane, zestaw filtrów, statyw), a także dwoma aparatami do powiększeń (przy świetle dziennym i sztucznym)<sup>160</sup>. Dalsze oszczędności przyniosła zaproponowana wkrótce przez Zaborowskiego zmiana w sposobie prezentacji wyników prac terenowych: zamiast, jak dotąd, przysyłać od razu nadające się do druku powiększenia wszystkich fotografii, fotograf miał dostarczać na posiedzenia Komisji odbitki stykowe (formatu 9 × 12 cm), z których Sokołowski miał wybierać zdjęcia przeznaczone do powiększenia i publikacji<sup>161</sup>. Innym usprawnieniem był zakup naczynia do wywoływania klisz, umożliwiającego sprawdzenie ich jakości „na miejscu”, poza pracownią fotograficzną<sup>162</sup>.

By zapanować nad stale przyrastającą liczbą zdjęć, Zaborowski stosował określone metody archiwizacyjne. Jego negatywy były najpewniej uporządkowane według lat i ponumerowane zgodnie z kolejnością wykonania w danym roku. Świadczy o tym konsekwentny system oznaczania odbitek. Na ich rewersach fotograf z reguły odciskał swą pieczęć autorską (znaną w dwóch wersjach: „STEFAN ZABOROWSKI / RAWA MAZOWIECKA” lub

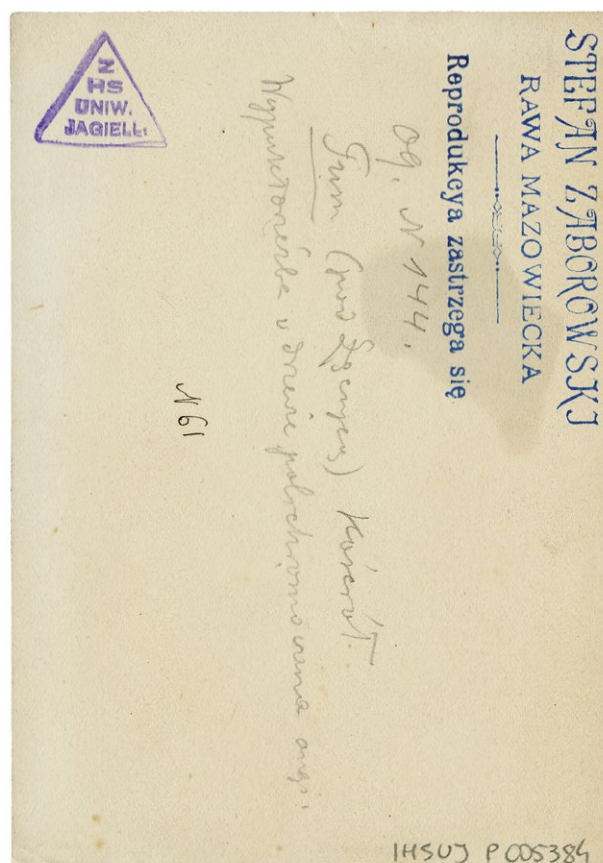
<sup>158</sup> AUJ, sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego m.in. z 27 X 1906, 28 XII 1906, 1 VII 1907, 28 XI 1907 (tu cytaty), 30 VI 1908, 7 VII 1908.

<sup>159</sup> AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 30 VI 1908. Z aparaturą przywiezioną przez owego emigranta z Londynu Zaborowski zapoznał się już wcześniej, zob. list z 27 V 1907, a stosowaną w Anglii praktykę opisał także w liście z 1 VIII: „Poznałem tu w Warszawie nowy u nas, a stale używany w Anglii system zdejmowania na małych kliszach za pomocą b. dobrych obiektywów i powiększania nawet czasem 10-cio krotnego do reprodukcji. Jest tu znaczna oszczędność 1) na kliszach, 2) na niepotrzebnych zdjęciach 3) na papierach 4) dogodność przewozu małych aparatów 5) na cenie samych szkieł – Co wszystko redukuje wydatki na takie aparaty (komplet) do 2/3 ich ceny, na materiały zaś nawet do 1/3-iej”.

<sup>160</sup> AUJ, sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 30 VI, 10 VII, 14 VII i 20 VII 1908 („Aparat nabyty. Winszuję Akademii tego „pomocnika” i „współpracownika”). Szczegółowy wykaz elementów zestawu zawiera rewers z dnia 21 VII 1908, złożony przez Zaborowskiego Sekretariatowi Akademii, zob. ANPAN-PAU, sygn. PAU KSG 1906–1919, nr 473/1908; zob. także A. Sołtys, *Dokumentacja fotograficzna*, s. 48 (jak w przyp. 94). Z rewersu tego wynika, że owym emigrantem, od którego Zaborowski kupił aparat i większość akcesoriów (z wyjątkiem aparatu do powiększeń przy świetle dziennym, nabytego w znanej firmie Piotra Lebiezińskiego w Warszawie), był „S. Wojciechowski”. Wszystko wskazuje na to, że chodzi tu o Stanisława Wojciechowskiego, późniejszego prezydenta RP, wówczas działacza socjalistycznego, który w 1906 r. powrócił z kilkuletniej emigracji w Anglii, gdzie m.in. pracował w drukarni i, jak napisał w swej autobiografii, zaczął „monotonie swych zajęć urozmaicać fotografią”, zainteresował się też jej zastosowaniem w druku. Zob. S. WOJCIECHOWSKI, *Moje wspomnienia*, t. 1, Lwów–Warszawa 1938, s. 160. W 1907 r. zapewne ten sam Stanisław Wojciechowski wstąpił do PTMF, zob. „Fotograf Warszawski”, 1907, nr 4, s. 63.

<sup>161</sup> AUJ, sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 1 IX i 22 X 1908. Wybrane do powiększenia odbitki Sokołowski miał oznaczać odpowiednio na rewersie i odsyłać Zaborowskiemu.

<sup>162</sup> AUJ, sygn. 98/7, listy Zaborowskiego do Sokołowskiego z 1 IX 1908 i 8 IV 1909: „W tym też okresie czasu wprowadziłem znakomite udoskonalenie, i uproszczenie jednocześnie, w kwestii wywoływania klisz na miejscu, gdzie dokonano zdjęć, bez laboratorium i bez straty czasu, którego zwykle b. mało w podróży. System to nowy, angielski, automatycznego wywoływania, b. dogodny. Stąd też nie będę, jak dotąd, do wywołania klisze po ekspedycji wieść do Warszawy, co pozwoli na miejscu przekonać się o rezultacie i zdjęcia niezadawalające poprawić zaraz, co dotąd było zawsze połączone z mitręgą i kłopotami. Przyrząd kosztuje kilkanaście rubli”.



19. Tum k. Łęczycy, kolegiata, figura św. Doroty. Fot. S. Zaborowski, 1909. Fototeka IHS UJ. A – awers odbitki, b – rewers z pieczęcią i adnotacjami fotografa

„STEFAN ZABOROWSKI / RAWA MAZOWIECKA / Reprodukcyja zastrzega się”). Poniżej umieszczał adnotację (tuszem lub ołówkiem), składającą się ze skróconej daty rocznej (np. „07”, „10”), numeru kliszy (np. „N 7”) oraz nazwy miejscowości i tematu zdjęcia [il. 19a–b]<sup>163</sup>. Niekiedy dodawał także bardzo dokładny opis sfotografowanego dzieła sztuki, uwzględniający technikę, stan zachowania czy kolorystykę.

Warsztat Zaborowskiego jako fotografa-inwentaryzatora nie odbiegał zapewne zbytnio od standardów obowiązujących na początku XX wieku, szczegółowo ostatnio przeanalizowanych w odniesieniu do TOnZP<sup>164</sup>, którego, jak wspomniano, Zaborowski był członkiem. Nie dziwi więc stosowanie przez niego rozwiązań charakterystycznych dla tego środowiska, jak np. „ekonomiczne” fotografowanie na jednej kliszy większej liczby niewielkich obiektów, często aranżowanych w przemyślane kompozycje

[il. 20]. Podobnie jak fotografowie TOnZP, Zaborowski unikał zdjęć przy sztucznym świetle<sup>165</sup>, potrafił też umiejętnie wykorzystać naturalne oświetlenie boczne, np. przy fotografowaniu kutych zamków u drzwi<sup>166</sup>. Typowym dla fotografii dokumentacyjnej „rekwizytem”, widocznym na wielu zdjęciach Zaborowskiego, jest szeroka, czarnobiała taśma miernicza<sup>167</sup>; mniej typowe było umieszczanie na jednym z jej końców kartonika z nazwą miejscowości, służącego łatwiejszej identyfikacji obiektu [il. 9, 21]. Taśmy – a czasem, jak przy reprodukowaniu miniatur ewangelarzy ormiańskich, zwykłego metra krawieckiego

<sup>163</sup> Swoją system oznaczeń Zaborowski objaśnił Sokołowskiemu w niedatowanym liście, wysłanym z Warszawy 29 V 1907 (na pieczęci pocztowej widnieje data 16 V 1907, zapisana wg kalendarza juliańskiego), AUJ, sygn. 98/7. W maju 1908 Zaborowski postanowił umieszczać na odbitkach „odpowiedni opis wyjaśniający”, zob. AUJ, sygn. 98/7, list do Sokołowskiego z 6 V 1908.

<sup>164</sup> B. JAMSKA, P.J. JAMSKI, *Fotograficzne oko* (jak w przyp. 120).

<sup>165</sup> Ibidem, s. 215–217. Wiadomo, że przy sztucznym świetle Zaborowski fotografował nagrobki w farze w Kraśniku, AUJ, sygn. 98/6, list Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 9 V 1906: „Pomniki Tęczyńskich musieliśmy fotografować przy sztucznym świetle, gdyż stoją w ciemnych kątach. Zdjęcia takie są zwykle wątpliwe”.

<sup>166</sup> B. JAMSKA, P.J. JAMSKI, *Fotograficzne oko*, il. 21 (jak w przyp. 120) – jako przykład fotografii w bocznym świetle przywołano tu właśnie zdjęcie zamka w kościele w Brochowie autorstwa Zaborowskiego.

<sup>167</sup> O miarkach metrycznych stosowanych przez fotografów TOnZP zob. ibidem, s. 225, il. 31. Taką samą taśmę jak na zdjęciach Zaborowskiego można dostrzec np. na fotografii ławek w kościele Bernardynów w Świętej Annie (fot. O. Sosnowski), zob. *Zbiory ikonograficzne* (dawny nr inw. R-03255) (jak w przyp. 27).





20. Łask, kolegiata, paramenty liturgiczne. Fot. S. Zaborowski, 1908. Fototeka IHS UJ



21. Frampol, kościół parafialny, kielich. Fot. S. Zaborowski, 1909. Fototeka IHS UJ



22. Chęciny, zamek. Fot. S. Zaborowski, 1906. Fototeka IHS UJ





23. Bodzentyn, zamek. Fot. S. Zaborowski, 1906. Fototeka IHS UJ

– używał Zaborowski wyłącznie do fotografowania dzieł ruchomych; dla budowli funkcję „skali” pełnił często Adolf Szyszko-Bohusz, którego sylwetkę da się rozpoznać na bardzo wielu fotografiach [il. 14]<sup>168</sup>.

Oprócz licznych szczegółów natury praktycznej, listy Zaborowskiego zawierają także interesujące opinie na temat uprawianej przez niego gałęzi fotografii. Uważał ją mianowicie za „naukową” i przeciwstawiał „artystyczno-rodzajowej”<sup>169</sup>, jednak wiele jego prac dowodzi, jak trudno – przynajmniej z dzisiejszego punktu widzenia – rozdzielić obie te sfery. Przede wszystkim chodzi o tu widoki ruin zamków [il. 22, 23], temat *par excellence* „malarzniczy”, który ówczesni fotografowie – np. skupieni wokół TOnZP – podejmowali często zgodnie z konwencją obecną w malarstwie i grafice od końca XVIII w., silnie zakorzenioną w preromantycznej ikonografii ruin<sup>170</sup>. Z pewnością umiejętności Zaborowskiego wykraczały poza „czystą” dokumentację. Widok studni i altany obok pałacu w Krasnobrodzie [il. 24] jest w istocie niemal impresjonistycznym studium pejzażowym, a znakomicie

zakomponowana fotografia, przedstawiająca ludowego artystę z Wilczkowic, dowodzi dużego talentu portretowego [il. 25].

Marian Sokołowski i Adolf Szyszko-Bohusz bardzo wysoko oceniali fotografie Zaborowskiego, mając zapewne na uwadze przede wszystkim ich wartość dokumentacyjną<sup>171</sup>. Zwrócono na to uwagę także w omówieniu prac nadesłanych przez Zaborowskiego na wspomniany konkurs PTMF, choć recenzent miał z pewnością inne oczekiwania estetyczne wobec fotografii niż naukowcy:

W robocie widać pracownika, który należycie rozumiał co robi. Wiele przedmiotów wyobrażono ze skalą, obok ułożoną. Daje to wyborne pojęcie o ich wielkości. Zdjęcia wykonano dobrze, ostro i wyraziście. Same wszelako odbitki nie odznaczają się dokładnością. Ogólnie daje się zauważyć, że autorowi chodziło przede wszystkim o wierne odtworzenie podobizny przedmiotu, zaś artystyczne ich przedstawienie szwankuje często. Rzuca się w oczy: brak myśli przewodniej w traktowaniu części poszczególnych kolekcji; wybór przedmiotów dość chaotyczny, jakby przypadkowy. Przedstawiono wiele szczegółów małego znaczenia a zapomniano o rzeczach bardzo ważnych<sup>172</sup>.

Ciekawym świadectwem poglądów Zaborowskiego na zastosowanie fotografii w pracy naukowej jest projekt utworzenia przy Akademii Umiejętności pracowni fotograficznej. Jak wspomniano, zgłaszając go, fotograf liczył głównie na uzyskanie stałej posady, warto jednak przyrzeć się przedstawionemu przez niego uzasadnieniu<sup>173</sup>. Starał się w nim przekonać Sokołowskiego, że brak takiej pracowni i niemożność uzyskania odpowiednich badań naukowych, nie tylko zresztą z historii sztuki. Zwracał też uwagę, że etatowy fotograf, potrafiący „przystosować się do tematu i okoliczności”, będzie lepiej spełniał oczekiwania naukowców, niż zwykły fotograf zawodowy. Ponadto, rolę kierownika laboratorium Akademii miało być również udzielanie wskazówek tym badaczom, którzy sami po amatorsku wykonują fotografie, „tak ważne jako materiał pomocniczy przy pracy pamiątkowej”. Według Zaborowskiego, zadaniem pracowni byłoby także do-

<sup>168</sup> Podobnie w przypadku TOnZP, zob. B. JAMSKA, P.J. JAMSKI, *Fotograficzne oko*, s. 225 (jak w przyp. 120); A. CHRZANOWSKA, *Fotograficzne reprezentacje zamków w zbiorach Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości – semantyka i ikonografia*, [w:] *Archywa wizualne*, t. 2, s. 239 (jak w przyp. 2).

<sup>169</sup> Zob. niżej cytaty w przyp. 175.

<sup>170</sup> A. CHRZANOWSKA, *Fotograficzne reprezentacje*, s. 239–248 (jak w przyp. 168).

<sup>171</sup> Zob. np. AUJ, sygn. 98/6, listy Szyszko-Bohusza do Sokołowskiego z 12 IX 1906 („Jeśli wszystkie [fotografie Zaborowskiego – W.W.] będą równie wspaniałe mogę powinszować Akademii. Lepszych życzyć nie podobna”) oraz z 28 II 1907 („oczywiście jadę z fotografem (Zaborowskim), gdyż wiem dobrze, co warto dobre zdjęcia fotograficzne”); sygn. 98/1, listy Sokołowskiego do Szyszko-Bohusza z 1 IX 1906 („Bardzo mi przykro, że p. Zaborowski tak wyborny fotograf – zasłabł”) oraz 19 II 1907 („Czekierski był w Pułtusk [...] złożył mi jedynie wybrane fotografie p. Zaborowskiego”).

<sup>172</sup> *Wyniki konkursów*, s. 72 (jak w przyp. 77).

<sup>173</sup> Zob. Aneks.





24. Krasnobród, studnia i altana w parku pałacowym. Fot. S. Zaborowski, 1909. Fototeka IHS UJ

starczenie przezroczy do wykładów oraz, co istotniejsze, gromadzenie kolekcji negatywów, „które przecież są dokumentami”.

Niestety, Sokołowski prawdopodobnie albo nie był zainteresowany utworzeniem takiej pracowni, albo nie widział szans na przekonanie do tej idei zarządu Akademii. Zdziwienie jednak budzi to, że nie zależało mu również na zbudowaniu oddzielnego archiwum dla dokumentacji badań prowadzonych pod egidą Komisji Historii Sztuki. Taka postawa, na tle innych podobnych przedsięwzięć (np. działań TOnZP, ale także PTK czy PTMF), jest dość wyjątkowa<sup>174</sup>. W źródłach brak jakichkolwiek dowodów, by Sokołowski troszczył się o przechowywane w pracowni Zaborowskiego negatywy, choć *de iure* należały one do Akademii, a sam Zaborowski traktował je jako depozyt. Ich losem bardziej zajmował się sam fotograf, który proponował nawet przekazanie ich do archiwum TOnZP i – niewątpliwie za przyzwoleniem Sokołowskiego – czynił

pewne starania w tym kierunku<sup>175</sup>. Jednakże wskutek konfliktu Zaborowskiego z władzami Towarzystwa w 1909 r.

<sup>175</sup> AUJ, sygn. 98/7, list Zaborowskiego do Sokołowskiego z 27 V 1907: „W sprawie klisz znajdujących się w depozycie u mnie (około 400 sztuk) czy można by ten depozyt z zastrzeżeniami uczynionymi przez Akademię przelać do Tow. Opieki nad Pamiątkami w Warszawie. Klisze te bądź co bądź tak czy owak pozostaną w Kraju i może lepiej, aby były w jakiej poważnej instytucji, jaką zaczyna być T.O.n.P. T.O.n.P. zgadza się i chętnie ten depozyt przyjąć”; list z 22 X 1907: „Co do oddania klisz, to byłbym zdania, że wobec już posiadanej przez T.O. nad Z.P. kolekcji należałoby zgromadzić je tam. Chyba że tylko i jedynie wzgląd na możliwość reprodukcji może skłonić do pozostawienia ich Towarzystwu Fotograficznemu, gdyż ono dotychczas interesuje się przeważnie fotografią jako taką, a więc artystyczno rodzajową, a nie naukową. W T.O. nad Zabytkami przeszłości klisze te byłyby najzupełniej na miejscu, gdyż właśnie pomogłyby do przeprowadzenia inwentaryzacji – bo też w pewnym stopniu to miały na celu nasze wędrówki. Zresztą ostatecznej decyzji w tej kwestii zawsze od Sz. Profesora oczekiwać będę”.

<sup>174</sup> O ówczesnych archiwach tego typu zob. K. PUCHAŁA-ROJEK, „Fotograficzna gorączka”, s. 230–234 (jak w przyp. 76).





25. Wilczkowice, kapliczka przydrożna i jej twórca Franciszek Smulczyk. Fot. S. Zaborowski, 1909. Fototeka IHS UJ

pomysł ten upadł<sup>176</sup>. Wydaje się, że dla Sokołowskiego najważniejszym rezultatem każdej pracy badawczej, w tym także (lub zwłaszcza) działań inwentaryzatorskich, była publikacja wydana drukiem. Dzięki „Sprawozdaniom Komisji” zebrana podczas „wycieczek” dokumentacja mogła być stosunkowo szybko udostępniona czytelnikowi i trafić do obiegu naukowego. Miało to jednak swoje konsekwencje. Po przeniesieniu na karty tego luksusowo wydawanego czasopisma, fotografie i rysunki – a raczej ich reprodukcje, często zmodyfikowane poprzez kadrowa-

<sup>176</sup> Powody konfliktu opisał Zaborowski Sokołowskiemu w liście z 8 IV 1909, AUJ, sygn. 98/7: „Przesłane Komisji a raczej Sz. Profesorowi fotografie Sulejowa wywołały w Tow. Opieki nad Zabytkami (Warszawskiem) incydent i skutkiem tego niegrzeczności ze strony zarządu tegoż młodego Towarzystwa. Z uwagi na takie stanowisko Zarządu młodego tego, a zatem mało doświadczonego T[owarzystwa], i wobec wyraźnej tendencji wrogiej względem Akademii, jaka zwłaszcza po śmierci śp. hr. Krasińskiego nie omieszkała się zaznaczyć – uważałem za właściwe, wobec mogących mieć miejsce strat Akademii, proponowanego złożenia w depozyt klisz Akademii z ubiegłych wycieczek nie popierać i wszelkie rokowania przerwać. Klisze zatem pozostają nadal w moim depozycie tak jak to było dotąd umówione. Prócz tego z Towarzystwa Opieki usunąłem się”.

nie lub retusze<sup>177</sup> – rozpoczynały swoje „drugie życie”<sup>178</sup>, funkcjonując odtąd w oderwaniu od swych materialnych pierwowzorów. Te ostatnie zaś w nieunikniony sposób musiały ulec rozproszeniu.

## EPILOG

Zapewne wkrótce po zerwaniu współpracy z Komisją (najpóźniej w 1912 r.) Zaborowski udał się do Wiednia, gdzie podjął naukę w Cesarsko-Królewskim Graficznym Zakładzie Szkolno-Eksperymentalnym (K. K. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt), by „specjalizować się w reprodukcji”. Planował bowiem wydawanie „nakładów” (pocztówek?) ze swoich zdjęć<sup>179</sup>. Wcześniej zawarł umowę z Akademią, na mocy której wykonane na jej koszt negatywy stały się jego własnością, natomiast ich reprodukcje wymagały zgody Akademii<sup>180</sup>. Dalsze losy tego

<sup>177</sup> W sprawie „obcinania” i retuszowania odbitek drukowanych w „Sprawozdaniach” Szyszko-Bohusz interweniował nawet u Sokołowskiego (AUJ, sygn. 98/6, list z 20 X 1907): „Ponieważ wkrótce zapewne rozpocznie się druk i przygotowanie do druku klisz z odbitek, w imieniu Zaborowskiego prosiłbym nie zbyt obcinać odbitki, gdyż to bardzo je szpeci, we własnym zaś imieniu prosiłbym jeśli można nie retuszować gałęzi i.t.d. naprz. w Brochowie, gdzie punta do zdjęcia naumyślnie przeze mnie tak obierane były, by gałęzie zakryły architekturę zeszepeconą szerokokątnym obiektywem. Obcięcie w tym wypadku zupełnie by zepsuło odbitkę, retuszowanie zaś do niczego by nie doprowadziło”.

<sup>178</sup> Por. I. KOPANIA, „Społeczne życie wizerunku”. O funkcjonowaniu materiałów ikonograficznych z polskich archiwów dziedzictwa kulturowego, ok. 1900–1939, [w:] *Archiwa wizualne*, t. 2, s. 139–171 (jak w przyp. 2).

<sup>179</sup> Świadczy o tym list Zaborowskiego do Konstancji Sanguszkowej z 8 IV 1912 (Muzeum Okręgowe w Tarnowie, sygn. MT-H/737/61), który fotograf napisał w Tarnowie, lecz jako adres zwrotny podał: „Wien VII. Westbahnstr. 25. K. K. Graphische Anstalt. An Herrn St. v. Zaborowski”. Wbrew stwierdzeniom Angeli Sołtys (*Klisze Stefana Zaborowskiego*, s. 19 [jak w przyp. 94]; eadem, *Dokumentacja fotograficzna*, s. 48 [jak w przyp. 94]), z listu tego nie wynika, że Zaborowski zamierzał wydawać reprodukcje fotografii w Wiedniu, nie ma też mowy o tym, że jego zakład miał specjalizować się w cynkografii. O wiedeńskiej szkole zob. M. GRÖNING, *Die Photographische Gesellschaft als Motor für die Gründung der k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren*, [w:] *Die Explosion der Bilderwelt. Die Photographische Gesellschaft in Wien 1861–1945*, red. M. Ponstingl, Wien 2011 (Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich, 60), s. 167–175.

<sup>180</sup> Ogólne założenia tej umowy znamy z listu Zaborowskiego do Sanguszkowej, zob. przyp. 179: „Negatywy te na zasadzie układu z Akademią Umiejętności, 1°. Należą do mnie. 2°. Prawo reprodukcji może być udzielone przez Akademię za porozumieniem się z nią. Na tej zasadzie każdy nabywca negatywów, nabywając je, jednocześnie nabywa i ten regres do prawa reprodukcji”. Umowę tę omówiła jako pierwsza A. SOŁTYS, *Klisze Stefana Zaborowskiego*, s. 17 (jak w przyp. 94); eadem, *Dokumentacja fotograficzna*, s. 47 (jak w przyp. 94).



bogatego archiwum nie są znane. Pewne jest, że około 250 klisz z inwentaryzacji Podhorzec odkupiła od Zaborowskiego księżna Konstancja Sanguszkowa; część z nich znajduje się dziś w Archiwum Diecezji Tarnowskiej<sup>181</sup>. Jak udało się ustalić w trakcie – z pewnością niepełnej – kwerendy, fotografie Zaborowskiego zachowały się, poza Fototeką IHS UJ i tarnowskim Archiwum diecezjalnym, także w zbiorach Biblioteki PAU i PAN w Krakowie<sup>182</sup>, Biblioteki Narodowej<sup>183</sup>, Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>184</sup> oraz Instytutu Sztuki PAN<sup>185</sup>. Do Instytutu Sztuki trafił także fragment dokumentacji rysunkowej omówionych badań – niektóre pomiary i szkice autorstwa Czekierskiego, Szyszko-Bohusza i Kelles-Krauzego<sup>186</sup>. Dalsze

poszukiwania pozwolą zapewne ujawnić inne fragmenty spuścizny fotograficznej Stefana Zaborowskiego, choć jej pełne odtworzenie nie wydaje się dziś możliwe.

\*

Zaprezentowana w niniejszym artykule problematyka z pewnością daleka jest od wyczerpania. Koordynowana przez Mariana Sokołowskiego pięcioletnia akcja inwentaryzacyjna, której przebieg i specyfikę da się dziś przybliżyć dzięki źródłom pisanym i zachowanej szczęśliwie dokumentacji fotograficznej, zasługuje, jak sądzę, na pogłębioną analizę w kontekście dziejów polskiej i europejskiej historii sztuki oraz badań nad rolą fotografii (i innych mediów reprodukcyjnych) w rozwoju tej dyscypliny.

## ANEKS

List Stefana Zaborowskiego do Mariana Sokołowskiego z 15 I 1910, Archiwum UJ, sygn. 98/7

Rawa Mazowiecka 15.1.10

Szanowny Profesorze!

Z ostatniego listu p. Szyszko-Bohusza widzę, iż sprawa pracowni fotograficznej Akademii stoi na zgoła błędnej drodze. Dlatego też uważam za właściwe obecnie skreślić tutaj najważniejszych kilka motywów istnienia takowej pracowni.

1. Wiemy to wszyscy, iż każde z szanujących się Towarzystw krajowych posiada od lat kilku taką pracownię. Np. Towarzystwo Krajoznawcze, Towarzystwo Szkoły Ludowej, nie mówiąc już o innych, o charakterze par excellence naukowym, do jakich zalicza się Akademia Umiejętności, jak np.: Warszawskie Muzeum Przemysłowe, Kliniki lekarskie i inne. Potrzeba takiej pracowni idzie za postępem czasu i stosuje się do wymagań współczesnych.
2. Brak pracowni fotograficznej utrudnia badaczom i uczonym pracę. Nie każdy oddając się specjalnym badaniom może jednocześnie czas, zdolności i swe przystosowanie się złożyć na ołtarzu potrzeby fotograficznej. Niemożność zaś zwrócenia się do instytucji tego rodzaju powoduje nieraz zupełne zaniechanie studyów w obranym kierunku. A oto fakty. W Polskim T-wie Miłośników fotografii od lat dwóch wisi oferta jednego ze specjalistów lekarzy, który przy

<sup>181</sup> Warunki sprzedaży przedstawił Zaborowski w cytowanym wyżej liście, zob. przyp. 179; A. SOŁTYS, *Klisze Stefana Zaborowskiego*, s. 17 (jak w przyp. 94); eadem, *Dokumentacja fotograficzna*, s. 47 (jak w przyp. 94). Z zespołu tego zachowało się 76 negatywów, obecnie w ADT, sygn. P.Sang. 110; w tym samym archiwum znajduje się również 75 oryginalnych odbitek (sygn. P.Sang. 111). Zob. A. SOŁTYS, *Inwentarz Archiwum ksiąg Sanguszków w zbiorach Archiwum Diecezjalnego w Tarnowie*, Tarnów 2003, mps w ADT.

<sup>182</sup> Fotografie synagog oraz ze Lwowa, zob. przyp. 83 i 98.

<sup>183</sup> Dziewiętnaście odbitek dotyczących zamku w Podhorcach oraz dwie odbitki z negatywu ze zbiorów TOnZP, będącego reprodukcją fotografii Zaborowskiego przedstawiającej sakramentarium w Chroberzu; zob. katalog internetowy Biblioteki Narodowej: [www.alpha.bn.org.pl](http://www.alpha.bn.org.pl) (wyszukiwanie przez indeks autorów; dostęp: 2.11.2016).

<sup>184</sup> Odbitki ukazujące kościoły w Brochowie (nr. inw. DI 27371–27374), Kraśniku (nr. inw. DI 27011, 27013, 27365), Łomży (nr. inw. DI 27188, 27366, 27367), Niedźwiadnej (nr. inw. DI 27033, 27375, 27376), Szczepankowie (nr. inw. DI 27377), Wiźnie (nr. inw. DI 27010) i Broku (nr. inw. DI 27363, 27364). Wszystkie pochodzą z kolekcji Edwarda Trojanowskiego (brata Zygmunta); dwie z nich (DI 27011, DI 27374) dostępne on-line: [www.cyfrowe.mnw.art.pl](http://www.cyfrowe.mnw.art.pl) (dostęp: 2.11.2016).

<sup>185</sup> M.in. zespół 30 klisz z Sulejowa oraz około 150 odbitek z różnych miejscowości. Zarówno klisze, jak i odbitki pochodzą ze zbiorów TOnZP, do których trafiły przeważnie z daru Jarosława Wojciechowskiego. Zob. *Zbiory ikonograficzne* (hasło wyszukiwania: Stefan Zaborowski) (jak w przyp. 27).

<sup>186</sup> M. SZKURŁAT, *Katalog planów, pomiarów i rysunków architektonicznych w zbiorach Instytutu Sztuki PAN*, t. 1, Warszawa 2003, nr kat. 299–300 (Beszowa, kościół i klasztor); P. LASEK, *Katalog planów, pomiarów i rysunków architektonicznych w zbiorach Instytutu Sztuki PAN*, t. 4, Warszawa 2012, nr kat. 458, 480 (Janowiec, kościół i zamek), 1566–1577, 1608–1609, 1663, 1674, 1729, 1730, 1775–1776 (Kazimierz Dolny, kościół parafialny, spichlerze i kamienice), 1928–1929 (Kleczkowo, kościół); P. LASEK, P. SYP-CZUK, *Katalog planów, pomiarów i rysunków architektonicznych w zbiorach Instytutu Sztuki PAN*, t. 5, Warszawa 2013, nr kat. 764–765, s. 115 (Kraśnik, kościół), nr kat. 907–908 (Krupe, zamek), nr kat. 1125 (Kurzelów, kościół); i idem, *Katalog planów, pomiarów i rysunków architektonicznych w zbiorach Instytutu Sztuki PAN*, t. 6, Warszawa 2014, nr kat. 327 (Łomża, kościół farny), 1246–1247 (Modliborzyce, kościół) 1326 (Mokrelipie, kościół, epitafium

biskupa Mikołaja Świrskiego). Na podstawie pieczęci widniejących na ogromnej większości tych rysunków można stwierdzić, że pochodzą one z Gabinetu Historii Sztuki UJ, skąd przed II wojną światową trafiły do Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków, zapewne w okresie tworzenia archiwum fotograficznego i pomiarowego Biura (1935–1939), zob. J. SZABLŃSKI, *Dzieje inwentaryzacji zabytków sztuki w Polsce: w dwudziestą rocznicę Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki*, „Ochrona Zabytków”, 2, 1949, z. 2, s. 80. Sprawa wymaga dalszych badań.

klinice swej nie posiada takiej pracowni, proponująca kilka zdjęć potrzebnych do pracy naukowej, które muszą być zrobione na miejscu – jak dotąd bezskutecznie. – Czekiński, gdy poszukiwał towarzysza-fotografa w Warszawie do swych wypraw mazowieckich, był w rozpacz, gdyż nawet w pomienionem Towarzystwie nie robiono mu żadnych nadziei, dopiero wypadkowe spotkanie ze mną sprawie dobrej pomogło. – Zwracał się do mnie M. Wawrzyniecki z propozycją niezmiernie ważnych zdjęć dla Komisji antropologicznej, których sam nie decydował się robić; byłem wówczas zmuszony odmówić, nie mając co do tego rodzaju zdjęć od Akademii dyrektyw. Etc.

3. Jakkolwiek w danej chwili Komisja Historii Sztuki jest jako tako, może nawet dostatecznie, obsługiwana fotograficznie, nie mniej przeto pewne specjalne potrzeby i warunki wymagają już teraz pracowni stałej. Do takich należą. Przede wszystkim konieczność pewnej sprawności fotograficznej, której rzadko odpowiedzieć może fotograf zawodowy, na którego zwykle liczy się „jak na Zawiszę”, wymagającej zresztą, jak to wiadomo, przystosowania się do tematu i okoliczności. Następnie potrzeba stałego pogotowia, które wymaga pewnego stałego zapasu w materiałach; ten zaś, jak dotąd, nie ma żadnych kredytów z góry, co tyle razy utrudniało nam akcję, opóźniało i narażało całą wyprawę na straty materialne i wreszcie nie zadawało nieszczęsnego fotografa, który nieraz musiał z tego powodu robić zdjęcia na nieodpowiednich, jakie były pod ręką, preparatach. Wreszcie względ, którym gardzić nie należy: potrzeba zaznajomienia się samych specjalistów-badaczy ze sztuką fotograficzną, tak zazdrośnie ukrywaną przez zawodowców i tak podle, wyznać to muszę, obsługiwaną przez przemysłowców. Niestety, z własnych doświadczeń skonstatować muszę, że tak zwane „Składy potrzeb fotograficznych” (a nawet towarzystwa fotograficzne), do których zwraca się początkujący fotograf-amator po wskazówki, – tu specjalne – a tak już elementarne w krajach zachodnich – wprowadzają w taki obłęd, po prostu obłęd, umysł początkującego amatora, że ten, nie wiedząc czemu wierzyć, czy zdrowemu własnemu prostemu rozsądkowi, czy wiedzy „tajemnej” (a zawsze mającej na względzie przede wszystkim dobro „składu” i kieszeni informatora), udzielanej przez pana „przemysłowca”, w końcu uznaje za jedyne – opuszczenie tego koła zaczerpniętego, jakim staje się prosta nad wyraz, skierowana w celu specjalnym sztuka fotograficzna. Wiedzą o tem dobrze ci, którzy wypróbowali na sobie podobne oddziaływanie i zniechęcili się. Nie możemy jednak pozwolić, aby takim zniechęceniem podpadali poważni działacze na polu nauki! Przy pracowni niewątpliwie zgromadzą się ci, którzy będą starali czerpać z niej wiadomości, choćby dla tego, aby bez trudu robić tak zwane „osobiste notatki fotograficzne”, tak ważne jako materiał pomocniczy przy pracy pamięciowej. Nie uszczupli to

najzupełniej zakresu pracy „naczelnika” pracowni, zwłaszcza w dziedzinie zdjęć poważniejszych, uwolnigo, owszem, od niepotrzebnej lataniny i rozpraszania się nad drobiazgami, którym każdy przeciętny fotograf-amator podoła, a może nawet ze środowiska sympatyków wyzwoli lepszego następcę w dziele zarządu pracownią.

4. Nawał zdjęć, ciągle rosnący, a w jednym tylko roku ubiegłym doszły do liczby przeszło 400 (czterystu) zrobionych na korzyść Komisji Historii Sztuki mówi o zwiększających się potrzebach i dostatecznie upoważnia tę ostatnią (Komisję) do zapoczątkowania starań w obliczu całej Akademii dla ugruntowania pracowni fotograficznej jednej dla poszczególnych komisji. (Jednorazowe koszty założenia i budżet całoroczny należałoby podzielić między komisje w stosunku przypuszczalnego zapotrzebowania na zdjęcia.) Założenie pracowni rozwiąże między innymi potrzebę gromadzenia kolekcji negatywów (które przecież są dokumentami), dotąd tak bardzo rozproszonych.

5. Dalsze powody założenia pracowni, jak to: potrzeba przezroczy do wykładów, wpływ bezpośredni na dobroć reprodukcji, wreszcie na rozwój ulotnych tanich kartkowych kolekcji – tak już bardzo potrzebnych – określają się same sobą w miarę stopniowego rozwijania się pracowni.

Dodam jeszcze. Pracownia byłaby z konieczności rzeczy niestała. Warszawa, Lwów, Kraków określają punkty dłuższego przebywania w miarę przesuwania się terenu poszukiwań.

Wszelkie układy o wynagradzaniu za zdjęcia poszczególne uważam za szkodliwe dla Akademii i demoralizujące dla wykonawcy.

Wyrazy głębokiego poważania zasęła

Stefan Zaborowski



## SUMMARY

Wojciech Walanus

FROM THE HISTORY OF THE PHOTOGRAPHIC  
DOCUMENTATION OF THE POLISH CULTURAL  
HERITAGE: THE RECORDING CAMPAIGNS  
OF ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ  
AND STEFAN ZABOROWSKI

One of the main objectives of the Commission on Art History of the Academy of Arts and Sciences in Cracow, established in 1873, was to assemble all kind of information and iconographic materials related to the historic artefacts from the lands of the former Commonwealth of Both Nations. At the time when Professor Marian Sokołowski was the head of the Commission (1892–1911), activities of this kind significantly intensified: numerous collaborators of the Commission conducted random fieldwork research in various regions of the partitioned country and the materials they acquired (photographs in particular) were sent to Cracow.

The point of departure of the present paper were high-quality photographic prints, in the number of about three hundred, currently held in the collection of the Photolibary at the Art History Department of the Jagiellonian University, depicting mostly historic buildings from the area of the so-called Congress Kingdom of Poland and from Lithuania. The photographs are the result of a recording campaign initiated in 1905 by Adolf Szyszko-Bohusz, then a student of architecture at the Academy of Fine Arts in St Petersburg. Thanks to the financial contribution of the Commission on Art History of the Academy of Arts and Sciences, during the following five years Szyszko-Bohusz, together with a few of his fellow students and the photographer Stefan Zaborowski, visited over seventy locations, took over 1200 photographs and made several hundred drawings. Thanks to the surviving correspondence between Szyszko-Bohusz, Zaborowski and Sokołowski, it was possible to follow the exact itinerary of the recorders and establish precise dates for taking the photographs. The ample archival material also enabled a discussion of the role that photography played in the work of the architects-recorders (as an aid in executing descriptions and survey drawings) and in the research of their mentor, Marian Sokołowski (as illustrations in scholarly papers).

Special attention has been given to Stefan Zaborowski (Fig. 17), an amateur photographer from Rawa Mazowiecka, whose life and work are little known. He was a member of two public organisations in Warsaw: the Polish Society of Photography Lovers (from 1905) and the Society for the Protection of Historic Monuments (1906–1909); was vividly interested in art history and it was probably for that reason that he specialised in architectural photography. He considered this branch of photography as a 'scholarly' one, in contrast to 'genre and artistic' photography, although his own works show that a precise

distinction between these two categories is often impossible to be made (see Figs 22–24). Worthy of mention is a proposal, formulated by Zaborowski in 1910, to set up a permanent photographic studio at the Academy of Arts and Sciences that would serve scholars of various disciplines and be in charge of a collection of negatives (see Appendix). This idea, however, was never realised, which was one of the reasons for a conflict between Zaborowski and Sokołowski. As a result, the photographer severed his collaboration with the Academy.





MARTA SMOLIŃSKA

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Wydział Edukacji Artystycznej, Katedra Historii Sztuki i Filozofii

## (PRZECIW)POMNIK NOMADYCZNY W KONSTELACJI METAFOR: „BIAŁA PENETRACJA” PRZESTRZENI (PAMIĘCI)

Celem niniejszego tekstu jest analiza takiego typu przeciw-pomników (*counter-monuments*)<sup>1</sup>, które – odmienne niż tradycyjne monumenty stawiane w konkretnych miejscach na stałe – wędrują i przemieszczają się, a także wchodzą w interakcję nie tylko z mieszkańcami danej lokalizacji, lecz również z jej historią i środowiskiem naturalnym. Proponuję nazwać je „(przeciw)pomnikami nomadycznymi”. Pielgrzymują one niczym figury lub obrazy religijne, niosąc ze sobą określone przesłania. Charakteryzują się paradoksalną naturą: można je opisać jako *site specific*, lecz przy tym należy mieć na względzie ich mobilność. Zdawać by się mogło, że zjawisko to zostało już w ramach historii sztuki sklasyfikowane i zamknięte w siatce trafnych pojęć, dysponujemy bowiem takimi terminami jak *nomadic public art*, *interactive public art* czy *portable* (ewentualnie *transportable*) *monuments* – przenośne pomniki. W tle pobrzmiewają chociażby koncepcje Wielimira Chlebnikowa, który proponował pomniki podróżujące na platformach kolejowych, a także fascynacja kinetyzmem, związana z ideami futurystów. Suzanne Lacy wspomina z kolei o *New Genre Public Art*, z dużą wrażliwością zwracając uwagę na społeczną odpowiedzialność sztuki<sup>2</sup>. Ponadto możemy posługiwać się terminem „pomnik performatywny” (*performative monument* oraz *performative memorial*), które to nazwy podkreślają czynnik społeczny i zaproszenie do wymiany.

Kluczowy kontekst dla rozważania zagadnień tego rodzaju stanowią również propozycje teoretyczne Miwon Kwon<sup>3</sup>, która zastanawia się nad przemianą, jaka zaszła od słynnej wypowiedzi Richarda Serry z 1985 r. sugerującej, że przeniesienie dzieła jest równoznaczne z jego zniszczeniem, do dzieł *site specific*, które na pewnych warunkach jednak się przemieszczają, wciąż zachowując swój znaczeniowy potencjał<sup>4</sup>. Konfrontujemy się zatem z paradoksem: mobilnym dziełem *site specific*. W ramach charakterystyki *mobile site* Kwon również sięga po koncepcję nomadyzmu, lecz sytuuje zjawisko to raczej po stronie artysty niż samego dzieła. Artysta jako wędrowiec włącza się w globalny trend i krąży pomiędzy instytucjami artystycznymi, nieustannie dokonując rekontekstualizacji własnych prac.

Pojęcie „(przeciw)pomnika” stosuję za Jamesem E. Youngiem, który zdefiniował ten fenomen jako sposób upamiętniania przez negację, która to strategia negocjowania w szczególnie sposób musi jednak pozostać pracą pamięci<sup>5</sup>. W kontekście (przeciw)pomników nomadycznych za ową negację uznaję przede wszystkim ich mobilność. Mniejsze znaczenie przywiązuję z kolei do – poniekąd celnych – uwag Kwon o ścisłej korelacji tego zjawiska ze światowym kapitałem i władzą<sup>6</sup>. Zdecydowanie silniej akcentuję natomiast krytyczny potencjał nomadyzmu w relacji do tradycyjnego pojęcia pomnika i klisz pamięciowych z nim związanych. Stąd też wprowadzam inny zapis terminu niż ten zastosowany przez Younga: zamiast przeciw-pomnik (*counter-monument*) pojawia się

<sup>1</sup> Zob.: J.E. YOUNG, *The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today*, „Critical Inquiry”, 18, 1992, s. 267–296. Zob. także: M. LEŚNIAKOWSKA, *Przeciwpomniki Andrzeja Sołtygi i Zdzisława Pideka (Katyń, Charków, Miednoje, Bełżec)*, „Kwartalnik Historii Żydów”, 2014, nr 4, s. 786–799.

<sup>2</sup> Por. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, red. S. Lacy, San Diego 1994.

<sup>3</sup> M. KWON, *One Place after Another: Notes on Site Specificity*, „October”, 80, 1997, s. 85–110.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 97.

<sup>5</sup> J.E. YOUNG, *The Counter-Monument*, s. 270 (jak w przyp. 1).

<sup>6</sup> M. KWON, *One Place after Another*, s. 96 (jak w przyp. 3).



(przeciw)pomnik. Wzięcie słowa „przeciw” w nawias ma za zadanie tym dobitniej podkreślić, że jako zasadniczy punkt odniesienia wciąż traktujemy tradycyjny monument przypisany do konkretnego miejsca. Parafrazując wypowiedź Rudolfa Arnheima o roli centrum powiedziałabym, że tylko wtedy, gdy tradycyjny nieruchomy pomnik istnieje jako potencjał, jego negacja staje się artystyczną wypowiedzią<sup>7</sup>. Ponadto – ponownie powołując się na terminologię z zakresu teorii malarstwa – postrzegam (przeciw)pomniki nomadyczne nie tylko jako *site-specific*, lecz również jako *site-responsive*<sup>8</sup>, ponieważ wchodzą one w dialog z miejscem, w którym się pojawiają, i za każdym razem nawiązują specyficzne, jednostkowe relacje z otoczeniem, zawsze dopasowując się do zastanych uwarunkowań. Nomadyzm, odmiennie niż Kwon, osadza zatem bardziej po stronie samego dzieła niż po stronie artysty. W konsekwencji na listę (przeciw)pomników nomadycznych wciągam takie obiekty, które na pierwszy rzut oka nie muszą kojarzyć się z pomnikiem (jak np. sofa czy boja), lecz w szczególności, często subwersywny sposób uruchamiają pracę pamięci. I to pamięci nie tylko traumatycznej, lecz również po prostu związanej ze specyfiką danego miejsca lub z funkcjonowaniem tzw. pomników tradycyjnych – stąd w mikroświecie mojego tekstu spotykają się zarówno (przeciw)pomniki nomadyczne, które wiążą się z doświadczeniem drugiej wojny światowej czy zamachem z 11 września 2001 r., jak również te powiązane z ulotną pamięcią mieszkańców danego miasta, a nawet takie o popowym charakterze. Kluczem do dokonania zestawienia tego rodzaju jest idea nomadyzmu oraz przeniesienie o zmedializowanym i metaforycznym charakterze pamięci kulturowej, która potrzebuje „ciała” nomadycznego (przeciw)pomnika, by nieustannie pobudzać refleksję odbiorców i z porządku psychologiczno-neurologicznego przesunąć się w porządek kulturowy<sup>9</sup>.

Fenomen (przeciw)pomników nomadycznych omawiam na kilku przykładach, zarówno zrealizowanych, jak i pozostających w stadium projektów i idei, które uważam za reprezentatywne dla omawianego zagadnienia. Są to: *Wanderboje* berlińskiego duetu Anne Peschken i Marek Pisarsky (Urban Art); trzy projekty niemieckiego duetu Horst Hoheisel i Andreas Knitz: *Klinker-Schiff*, *Denkmal der Grauen Busse* i *The Floating Towers*; *Lenin on Tour* Rudolfa Herza; *David (inspired by Michelangelo)* Serkana Özkaya oraz wędrującej sofy (SOFA) Josefa Trattnera. Aby z kolei podkreślić różnice między koncepcjami poszczególnych artystów, dokonam wstępnej systematyzacji

tych (przeciw)pomników w ramach wyróżnionego przeze mnie typu.

Wszystkie spośród wymienionych wyżej realizacji i projektów można by nazywać (przeciw)pomnikami mobilnymi lub przenośnymi, lecz ze względu na metaforyczny wydźwięk i zaplecze teoretyczne pojęcia nomadyzmu, proponuję określać je mianem (przeciw)pomników nomadycznych. Jak w tekście poświęconym *Denkmal der Grauen Busse* Hoheisela i Knitza zauważa Stefanie Endlich, pojęcie „mobilny”, tak popularne w naszych czasach, kojarzy się przede wszystkim z telefonią komórkową i migracjami ludności w poszukiwaniu pracy, a w związku z tym nie jest w stanie wyczerpująco opisać kondycji pomników tego typu<sup>10</sup>. Endlich nie proponuje jednak żadnego innego terminu, który jej zdaniem byłby bardziej adekwatny.

Ramę teoretyczną moich rozważań stanowi w tym kontekście pojęcie nomadyzmu, proponowane przez Gillesa Deleuze’a i Félix’a Guattari’ego, rozumiane jako krytyczny i ciągły ruch myśli, nieustanne opuszczanie danego miejsca bez roszczeń, ujarzmiania, dzielenia i wyznaczania centrum<sup>11</sup>. Nomada nie zajmuje terytorium i traktuje je zupełnie inaczej niż osiedlenie, zdążając od punktu do punktu i porzucając każde kolejne miejsce za sobą. Treści przez niego niesione nie zostawiają trwałych śladów, jedynie rysy. Jego droga nie ma początku i końca, lecz staje się „kłączeniem”, prowadzącym do decentryzacji. Jak zauważa Bogdan Banasiak, interpretujący nomadologię Deleuze’a, nieustanne bycie w ruchu i „wędrowanie kwestionuje wszelki stały punkt widzenia – nie ma on nic wspólnego z obserwowaniem strumienia z brzegu, lecz jest usytuowaniem się w jego chaotycznym wirze”<sup>12</sup>. Moim zdaniem pojawianie się w danym miejscu (przeciw)pomników nomadycznych nie tylko je same sytuuje w owym chaotycznym wirze, lecz wciąga w niego również odbiorcę, czyniąc rysę w jego dotychczasowym myśleniu.

Zastosowane w tytule niniejszego tekstu pojęcie „białej penetracji” zaczerpnęłam z kolei od urodzonego w Szkocji poety Kennetha White’a, podróżującego po całym świecie i mieszkającego od wielu lat we Francji. White wyznaje z kolei, że metaforę tę odkrył w rozważaniach amerykańskiego pisarza Williama Carlosa Williamsa, który pisał, że miejsce jest konieczne, lecz nie po to, żeby się w nim zakorzeniać i zamykać, ale po to, by mieć możliwość „białej penetracji” (*pénétration blanche*)<sup>13</sup>. White,

<sup>7</sup> R. ARNHEIM, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, Köln 2003, s. 123.

<sup>8</sup> M. GRYSZTEJN, *Clear-Cut: The Art of Ellsworth Kelly*, [w:] eadem, J. MYERS, *Ellsworth Kelly in San Francisco*, San Francisco–Los Angeles–London 2002, s. 16.

<sup>9</sup> O kwestii medialnego uwarunkowania pamięci oraz jej metaforycznym charakterze zob.: A. ASSMANN, *Między historią a pamięcią*. *Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.

<sup>10</sup> S. ENDLICH, *Denkmal in Bewegung – Menschen in Aktion*, [w:] *Das Denkmal der grauen Busse. Erinnerungskultur in Bewegung/The Grey Bus Monument. A Memorial in Motion – People in Action*, red. H. Hoheisel, A. Knitz, Ravensburg 2012, s. 27.

<sup>11</sup> Zobacz: B. BANASIAK, *Gilles Deleuze – nomadologia*, „Hybris. Internetowy Magazyn Filozoficzny”, 2001, 1 < <http://magazynhybris.com/images/teksty/01/Bogdan%20Banasiak%20-%20Nomadologia%20Gillesa%20Deleuze%60a.pdf> > (dostęp: 2.09.2014).

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> K. WHITE, *Poeta Kosmograf*, oprac. i tłum. K. Brakoniecki, Olshzyn 2010, s. 11.





1. Anne Peschken & Marek Pisarsky, *Wędrująca boja*, 2009, Potsdamer Platz, Berlin. Fot. dzięki uprzejmości Artystów

który brał udział w rewolucji 1968 r., wiązał z tym pojęciem konkretne historycznie osadzone postulaty: wstrzymanie transmisji autorytetu, dyspersję ośrodków władzy czy interwencję przeciw narracji. W niniejszym tekście podaję jednak za metaforycznym wydźwiękiem tego terminu, który przekracza kontekst lat 60. XX wieku i zyskuje zdecydowanie bardziej ogólny charakter. Jak bowiem z kolei wyjaśnia badacz twórczości White'a, Kazimierz Brakoniecki, pojęcie to w filozofii poety „oznacza mniej więcej tyle, co doświadczenie źródłowe mające likwidować zastane stereotypy kulturowe i poznawcze”<sup>14</sup>. Dodałabym, że biel można w tym kontekście interpretować zarówno jako symbol efemeryczności i subtelności dokonywanych interwencji, jak i jako grę z nazwiskiem autora tego terminu. Tak pojmowana „biała penetracja” wydaje się trafnie określać kondycję i działania nomadycznych (przeciw)pomników, które zatrzymują się w jakimś konkretnym miejscu jedynie na krótko, nawiązując kontakt z otoczeniem i mieszkańcami, by podać w wątpliwość panujące tam schematy światopoglądowe i pozostawić rysę na utartych sposobach interpretacji rzeczywistości. Sądzę, że metafora „białej penetracji” konotuje delikat-

ność interwencji w przestrzeń (pamięci), znamienne dla nomadycznych (przeciw)pomników, które absorbują uwagę odbiorców tylko przez jakiś czas i nie roszczą sobie pretensji do zakorzenienia się w danym miejscu czy zaniektowania go na stałe.

W myśleniu White'a, szczególnie zaś w jego koncepcji geopoetyki, istotne miejsce zajmuje także kategoria intelektualnego nomadyzmu: nomada to „ktoś, kto czuje się ograniczony granicami oraz identyfikacjami, jakie mu się proponuje. [...] On wie, że wszystkie kultury są fragmentaryczne i dlatego wędruje od jednej do drugiej”<sup>15</sup>. Jak komentuje Elżbieta Rybicka, „nomadyzm intelektualny jest w tym wypadku projektem egzystencjalnym”, a „co oczywiste, granice oznaczają tu zarówno terytorialne linie demarkacyjne, jak i limity czy ograniczenia dziedzin lub sfer działalności człowieka”<sup>16</sup>. Jak kontynuuje badaczka, pojęcia geopoetyki „ze specyfiki myślenia nomadycznego wywieść można także oryginalną koncepcję miejsca. Jest ono, jak powiada White, «czymś dzikim, trudnym do

<sup>14</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>16</sup> E. RYBICKA, *Geopoetyka, geokrytyka, geokulturologia. Analiza porównawcza pojęć*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, 2011, nr 2, s. 30.



2. Anne Peschken & Marek Pisarsky, *Wędrująca boja*, 2013, Poznań. Fot. dzięki uprzejmości Artystów

uchwycenia», wykraczającym poza dyskursywne ramy, a zarazem fundamentalnym. Może najbardziej znamieną cechą miejsca w ujęciu White'a jest szczególny rodzaj dynamiki, który poeta wiąże z tą kategorią. Miejsce nie ustanawia bowiem relacji osiadłości, stabilizacji, ale otwarte jest na ruch, przepływ: «Mówienie o domostwie/ miejscu nie zakłada utraty znaczenia ruchu». Co więcej, nie jest ono kategorią abstrakcyjną, w wypowiedziach poety pojawiają się najczęściej konkretne lokalizacje, stanowiące impuls do próby znalezienia dla nich języka opisu [...]»<sup>17</sup>.

Także nomadyczne (przeciw)pomniki zatrzymują się w konkretnych miejscach, co nie oznacza, że w tym momencie zamykają się na ruch i przepływ – kategorie te są im wszak przyrodzone, nawet w okresach krótkiego zakotwiczenia w wybranej lokalizacji. Mamy więc do czynienia z koncepcją miejsca w ruchu, co – zdaniem Rybickiej – obok nomadyzmu intelektualnego i odrzucenia stałej tożsamości jest jednym z wyróżników geopoetyki White'a<sup>18</sup>. Według koncepcji tego poety, podmiot nomadologiczny zawsze będzie „ja” uprzedziwionym, dążącym w stronę ruchu w otwartej przestrzeni<sup>19</sup>, co można przypisać także wyróżnionemu przeze mnie typowi nomadycznych (przeciw)pomników. Monument tego rodzaju, co po-

krewnie zarówno nomadologii Deleuze'a i Guattariego, jak i geopoetyce White'a, konotuje anty-model stabilizacji i stawania się czegoś na stałe na rzecz heterogeniczności oraz transgraniczności, rozumianej w sensie dosłownym i przenośnym.

W opisanie powyżej kategorie teoretyczne doskonale wpisuje się *Wanderboje* autorstwa berlińskiego duetu Urban Art, w którego skład wchodzi Anne Peschken i Marek Pisarsky [il. 1, 2]<sup>20</sup>. Obiekt powstał w 2005 roku w ramach „Skulptur-Biennale Münsterland Kreis Borken”, zatytułowanego *Latente Historie (Utajona historia)*. Artyści najpierw zapoznali się z regionem i z zaskoczeniem stwierdzili, że na terenie tym znajduje się nie tylko ogromna liczba tablic upamiętniających, lecz również mnóstwo muzeów i izb pamięci, oferujących wolny wstęp i prezentujących aspekty lokalnej historii<sup>21</sup>. Peschken i Pisarsky zwrócili również uwagę na fakt, że placówki te bardzo często powstawały z inicjatywy mieszkańców, którzy głęboko angażowali się w życie własnej społeczności oraz kultywowali pamięć ważnych dla nich wydarzeń i osób. Artyści byli jednak również przekonani, że przesłanie

<sup>17</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>20</sup> <http://www.wanderboje.de/index.php?id=60d> (dostęp: 3.11.2016). Oficjalna strona dzieła znajduje się pod adresem: <http://www.wanderboje.de>

<sup>21</sup> Zob. Ch. TANNERT, *Wanderboje. Im Ozean der Geschichte*, [w:] *Latente Historie. Skulptur-Biennale Münsterland Kreis Borken*, red. J. Spiegel, G. Inhester, Bonn 2005, s. 135–141.



tablic upamiętniających wybrzmiewa w krajobrazie powiatu Borken niczym jedyna i niepodważalna „prawda”, co wydało im się nieco zbyt autorytarne. Jak sami deklarują, ich celem było nie tylko dopuszczenie do głosu tych, którzy prezentują zdanie odmienne na daną kwestię, lecz również umożliwienie wypowiedzenia się milczącej dotąd większości<sup>22</sup>.

Peschken i Pisarsky w związku z tym zaproponowali *Wanderboje*, czyli platformę artykulacji rozmaitych doświadczeń historycznych, którą sami określili jako mobilną rzeźbę przeznaczoną dla miejsc z historią/historiami („mobile Markierungsskulptur für Orte mit Geschichte(n)”) <sup>23</sup>, łatwą do wypożyczenia. Mimo że twórcy celowo unikali pojęcia „pomnik” czy „przeciw-pomnik”, moim zdaniem praca ta wyraziście gra z kliszą pomnika tradycyjnego, stawiając pytanie o strategię upamiętniania na bazie negacji przypisania monumentu do jednego miejsca.

Twórcy z duetu Urban Art pośrednio podnieśli wszak problem tego, kto opowiada historię, i tego, kto decyduje o tym, jaka jej wersja jest opowiadana jako obowiązująca. Istotne w tym kontekście wydaje się zatem zarówno zwrócenie uwagi na tych, którzy są wykluczani i zmuszeni do milczenia, ponieważ myślą inaczej niż większość, oraz na tych, którzy milczą mimo że reprezentują większość, za którą *de facto* wypowiada się jedynie kilka wybranych osób.

Postulatem, jaki od początku stoi za *Wanderboje*, jest demokratyzacja narracji historycznej oraz umożliwianie jej różnicowania, niezależnie od oficjalnego dyskursu. Ma to być nomadyczny (przeciw)pomnik w podwójnym sensie: dzięki swojej mobilności i otwartości na rozmaite narracje historyczne, „opowiadane” za jego pośrednictwem przez wielu ludzi, stanowi on alternatywę dla pomnika tradycyjnego, związanego na stałe z jednym miejscem i jed(y)ną narracją.

Użycie przez Peschken i Pisarsky’ego w opisie dzieła potencjalnej liczby mnogiej, dotyczącej słowa „historia”, wydaje się zatem w tym kontekście wyjątkowo znaczące i wskazujące na odchodzenie od jed(y)nej, właściwej i narzucanej odgórnie wersji historii. Za wieloma historiami stoi z kolei wielu narratorów, których, najczęściej niemożliwe do uzgodnienia, głosy dopiero w sumie składają się na tzw. historyczną prawdę<sup>24</sup>.

Opisowym charakterem cechuje się z kolei sam tytuł tego nomadycznego (przeciw)pomnika, który wywołuje asocjacje z unoszącą się na powierzchni wody boją, sygnalizującą jakiś newralgiczny, ważny punkt w danym obszarze. Peschken i Pisarsky, opisując swoją realizację, podkreślają, że jej celem jest oznaczanie czy znakowanie istotnego miejsca, co tym dogłębniej wyjaśnia zastosowany tytuł i ujawnia pokrewieństwo z funkcją typowej boi.

Jak celnie ujął to Christoph Tannert w tytule swojego eseju, *Wanderboje* unosi się na oceanie historii<sup>25</sup>. Można to spostrzeżenie uzupełnić, podkreślając, że dzięki zakotwiczeniu i pojawieniu się boi w danym miejscu, nieoczekiwanie zaczyna się ono wyróżniać z otoczenia, intrygować i przykuwać uwagę. Ponadto unosząca się na wodzie boja reaguje na fale i prądy wodne, co wprawia ją w nieustanny ruch i nigdy nie pozwala na całkowitą stabilizację pozycji. Wydaje się więc, że także i te aspekty, związane z typową boją, w kontekście propozycji Peschken i Pisarsky’ego zyskują metaforyczny wydźwięk.

Obok tytułu i sposobu funkcjonowania *Wanderboje*, również sama jej forma i konstrukcja nawiązują do kształtu boi. Zwieńczona u góry baterią słoneczną, pozostaje niezależna od źródeł prądu. Mobilność zapewnia jej z kolei zarejestrowana przyczepa, którą można doczepiać do auta, by przenieść obiekt w kolejne miejsce. Komunikatywność i interaktywność umożliwia natomiast długi na 100 i szeroki na 20 cm ekran LED, pozwalający na wprowadzenie i wyświetlanie 45 000 znaków tekstu. To właśnie dzięki niemu *Wanderboje* może zmieniać przesłania oraz programowo wymykać się stabilizacji znaczeń czy ich ostatecznemu „zamrożeniu” w postaci autorytarnej „prawdy”. Może się wszak zdarzyć, że w ramach 45 000 znaków wprowadzone zostaną i wyświetlać się będą sprzeczne tezy i rozbieżne interpretacje historii: raczej mikro- niż makrohistorii, gdyż rolą tego nomadycznego (przeciw)pomnika jest docieranie do często chaotycznej pamięci indywidualnej, a nie przekazywanie uporządkowanej i oficjalnej wersji dziejów. Niczym rasowy nomada przyczynia się on do decentryzacji obowiązujących dyskursów, podając w wątpliwość schematy myślenia i pozostawiając na nich rysę. W niestabilną charakter *Wanderboje*, jak w tożsamość nomady, wpisana jest także czasowość jej pobytu w danym miejscu i nierozdzielenie sobie praw do aneksji danego terytorium. Jej obecność wiąże się z dokonywaniem „białej penetracji”, która ma na celu likwidację stereotypów kulturowych i poznawczych, co dokonuje się m.in. dzięki dopuszczeniu do głosu milczących oraz otwartości na wielorakie narracje historyczne z daną lokalizacją związane.

Można zatem powiedzieć, że *Wanderboje* swoim pojawieniem się oraz interaktywnym charakterem dokonuje „przesunięcia” w zastanym krajobrazie (myśli) i przestrzeni (pamięci). Z czasem staje się także swego rodzaju zbiornikiem, w którym gromadzą i kumulują się rozmaite opowieści, składające się na chaotyczny wir historii o fragmentarycznym, patchworkowym charakterze, uzmysławiającym, że dane miejsce i jego dzieje są czymś dzikim, trudnym do uchwycenia. Gdy limit 45 000 znaków zostaje wykorzystany, wcześniej wpisane hasła upamiętniające są usuwane, by na ich miejsce mogły pojawić się inne. Wymazane z monitora LED opowieści znajdują swoje miejsce na stronie internetowej, dając wgląd w mozaikę zgromadzonych wspomnień. Powiedziałabym więc, że

<sup>22</sup> Ibidem, s. 136.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 135.

<sup>24</sup> Por. J. APPLEBY, L. HUNT, M. JACOB, *Powiedzieć prawdę o historii*, tłum. S. Amsterdamski, Poznań 2000.

<sup>25</sup> Ch. TANNERT, *Wanderboje* (jak w przyp. 21).



3. Szare autobusy biorące udział w operacji eutanazja. Dzięki uprzejmości Artystów

w tym aspekcie *Wanderboje* urzeczywistnia deleuzjański nieustanny ruch myśli o krytycznym wymiarze, wpisany w nomadologię.

Co ciekawe, *Wanderboje* była dotychczas wypożyczana przez fundacje i władze miejskie: m.in. przez organizatorów obchodów dwudziestolecia upadku Muru Berlińskiego, gdy od 13 sierpnia do 9 listopada 2009 roku poruszała się wzdłuż linii, na której stał Mur, i gromadziła narracje związane z jego wieloletnią obecnością i zburzeniem. W roku 2013 ów nomadyczny pomnik na zaproszenie Fundacji Barak Kultury, organizującej coroczny festiwal „Inwazja Barbarzyńców”, zakotwiczał się na krótko w kilku dzielnicach Poznania, by zbierać lokalne historie i osobiste opowieści przechodniów. Jesienią 2014 r. z kolei *Wanderboje* znalazła się w Bazylei, gdzie władze przygotowują się do napisania na nowo dziejów miasta, szeroko uwzględniających perspektywę jego mieszkańców. Interesujący jest więc fakt, niepozbawiony znamion paradoksalności, że impuls do opowiadania mikrohistorii i osobistych wspomnień może także wychodzić od władz miejskich. Na przykładzie funkcjonowania *Wanderboje* można więc zaryzykować przewrotne stwierdzenie, że tzw. inicjatywy oddolne są często zapoczątkowywane odgórnie, co oczywiście nie niweluje krytycznego potencjału nomadycznych (przeciw)pomników, związanego z dokonywaniem „białej penetracji” przestrzeni (pamięci).

O ile *Wanderboje* duetu Peschen&Pisarsky stanowi przykład (przeciw)pomnika, który można określić jako mobilny w sensie dosłownym i metaforycznym, o tyle propozycja duetu niemieckich artystów Horsta Hoheisela i Andreasa Knitza *Denkmal der Grauen Busse* reprezentuje nieco inny typ (przeciw)pomnika nomadycznego. Przemieszcza się on bowiem z miejsca na miejsce, lecz czyni to w celu przypominania jednej z potwornych zbrodni nazistów w czasie II wojny światowej: tak zwanej operacji eutanazja (*Euthanasie-Aktion*), w ramach której eksterminowano osoby psychicznie chore. Przesłanie tego pomnika pozostaje więc zawsze takie samo, mimo że z pewnością działa on zupełnie inaczej na mieszkańców tych rejonów, którzy owe złowieszcze szare pojazdy pamiętają z własnego doświadczenia, niż na tych, którzy o jego znaczeniu dowiadują się studiując historię.

W roku 2006 Hoheisel&Knitz zastanawiali się nad formą upamiętnienia ofiar z kliniki psychiatrycznej Ravensburg-Weißenau, z której w latach 1940–1941 charakterystyczne szare autobusy, należące do organizacji GEKRAT (GEMEINNÜTZIGE KRANKENTRANSPORTGESELLSCHAFT), wywoziły pacjentów do komory gazowej w Grafeneck [il. 3]<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> *Das Denkmal der grauen Busse*, s. 8 (jak w przyp. 10). Zob. też <http://www.dasdenkmaldergrauenbusse.de/>. Oficjalna strona internetowa pomnika: <http://www.dasdenkmaldergrauenbusse.de> (dostęp: 3.11.2016).





4. Horst Hoheisel & Andreas Knitz, *Pomnik szarych autobusów*, 2013, montaż w Kassel. Fot. dzięki uprzejmości Artystów

Artyści, obejrzawszy zdjęcia ukazujące pomalowane na szaro pojazdy, zdecydowali się, że swoim monumentem przypomną to narzędzie nazistowskich zbrodniarzy. Perspektywę ofiar miał z kolei przypominać napis, który można było przeczytać wewnątrz pomnika-autobusu: „Wohin bringt Ihr uns?” („Dokąd nas zabieracie?”) – pytanie zadawane przez przerażonych pacjentów. W ramach tajnej akcji T4 w samych Niemczech zostało zagazowanych ponad 70 000 mężczyzn, kobiet i dzieci, których polityka narodowych socjalistów zakwalifikowała jako *lebensunwert* – niewartych życia. Kolejnych 90 000 zmarło z głodu, z powodu złego traktowania i braku lekarstw. W czasie II wojny światowej ofiarą tych zorganizowanych działań padło w sumie około 300 000 psychicznie chorych oraz umysłowo upośledzonych osób. Kryptonim akcji T4 wynikał z faktu, iż sterowano nią centralnie z Berlina z Tiergartenstraße 4. *Denkmal der Grauen Busse* ma być więc oskarżeniem nazistów prowadzących operację eutanazja oraz upamiętnieniem bezbronnych ofiar transportów śmierci.

Hoheisel&Knitz zlecieli wykonanie dwóch identycznych odlewów szarego autobusu, wykonanych z surowego betonu w skali 1:1 o wadze około 70 ton każdy [il. 4, 5]. Jeden z pomników stanął na stałe w dawno nieużywanej bramie byłej kliniki psychiatrycznej Weißenau niedaleko Ravensburga, przez którą regularnie wywożono pacjentów tego ośrodka. Drugi został natomiast przeznaczony do przemieszczania się z miejsca na miejsce, po

trasach, jakie w nazistowskich Niemczech przemierzały szare autobusy, by znaczyć te newralgiczne punkty, które najsilniej wiążą się z akcją T4. Transport tego nomadycznego (przeciw)pomnika jest finansowany z datków oraz środków publicznych – cel stanowi więc w tym wypadku nieustanne bycie w drodze i jedynie czasowe przystanki.

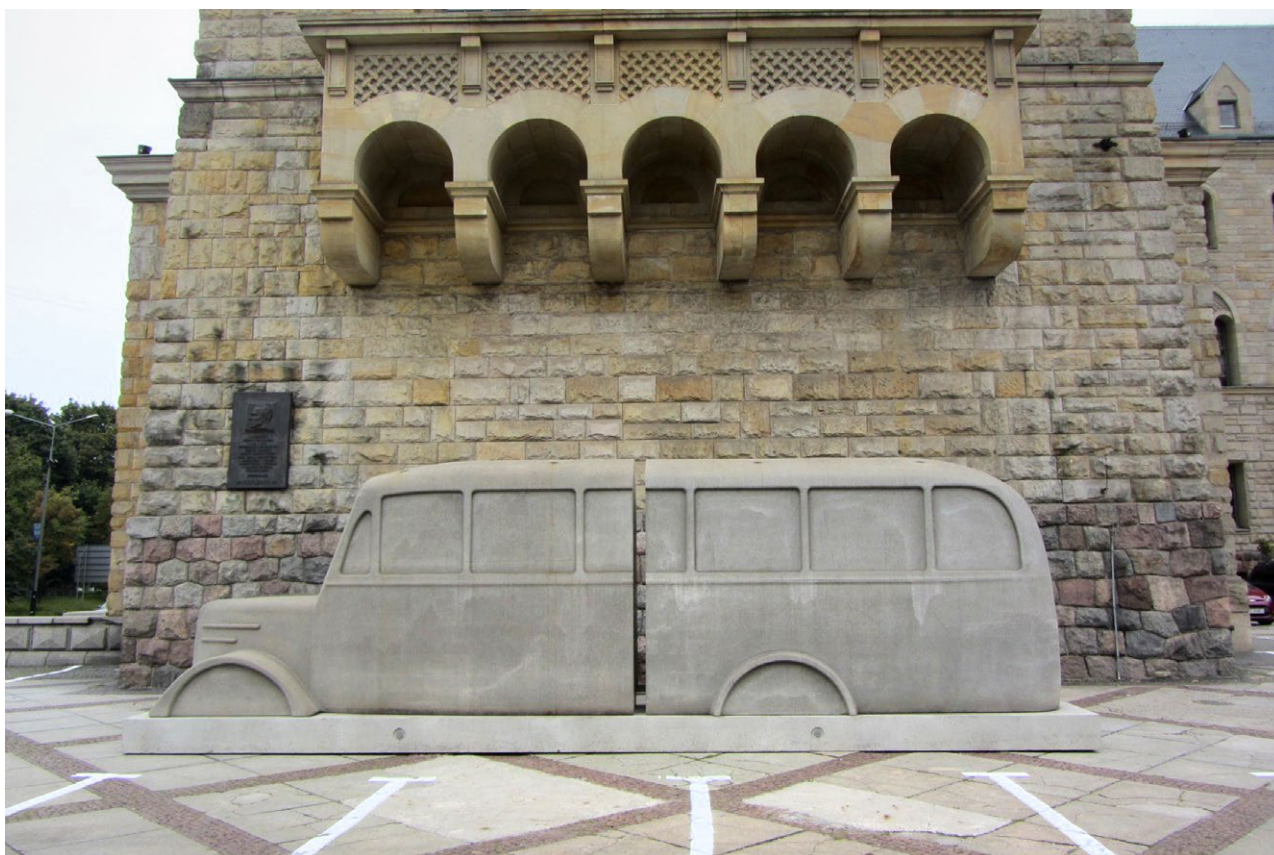
Do tej pory ten nomadyczny (przeciw)pomnik „parkował” w Weißenau koło Ravensburga (2006), Berlinie (2008), Brandenburg nad Havelą (2009), Stuttgartcie (2009), Heilbronn (2010), Neuendettelsau (2010), Pirnie (2010), Kolonii, (2011), Zwiefalten (2012), Grafeneck (2013), Monachium (2013), Kassel (2013) Poznaniu (2014), Reichenau (2014), Brunzwiku (2015) i Winnenden (2015)<sup>27</sup>. Miejsca tych przystanków – odwołując się do geopoetyki White’a – nie ustanawiają jednak relacji osiadłości i stabilizacji, lecz otwierają się, w sensie dosłownym i metaforycznym, na ruch i przepływ. Swoją obecnością nagle „nakładają” znaną i oswojoną przestrzeń, wprowadzając do niej zaskakujący i przykuwający uwagę nowy element.

Hoheisel i Knitz opisują *Denkmal der Grauen Busse* jako mobilny pomnik do wypożyczenia, który inicjuje powstawanie sieci – „ein mobiles, ausleihbares und netzwerkendes Denkmal”<sup>28</sup>. Pojęcie sieci może być w tym kontekście interpretowane jako tworzenie sieci znaczeń

<sup>27</sup> <http://www.dasdenkmaldergrauenbusse.de/> (dostęp: 3.11.2016).

<sup>28</sup> Ibidem.





5. Horst Hoheisel & Andreas Knitz, *Pomnik szarych autobusów*, 2014, Poznań. Fot. M. Smolińska

czy pokrywanie danego terenu siecią powiązań, uzmysławiających trasy szarych autobusów oraz skutki akcji T4. Zapominanie, przypominanie i pamiętanie to nieustannie zmienny proces, w trakcie którego w naszej wyobraźni powstają sieci powiązań, złożone z obrazów, indywidualnych wspomnień czy przyswojonej wiedzy. Nomadyczny (przeciw)pomnik projektu Hoheisela i Knitza swoją kondycją odnosi się więc do tego procesu, równie silnie oddziałując na emocje, jak i na umysły odbiorców. Obecność *Denkmal der Grauen Busse* w danym miejscu konfrontuje ich bowiem z tragicznym wymiarem historii i zabiera w podróż do przeszłości. Postrzegany z dystansu, przypomina środki transportu używane przez nazistów w trakcie tak zwanej operacji eutanazja. Jego forma złożona z dwóch symetrycznych elementów umożliwia jednak także wejście do środka: odbiorca przestaje być wówczas jedynie zewnętrznym obserwatorem, lecz wchodzi w rolę ofiary i czyta wyryte w betonie wstrząsające pytanie „Dokąd nas zabieracie?”. Staje się pasażerem autobusu, „zamkniętym” na jakiś czas między dwiema szarymi ścianami, które w dużej mierze zasłaniają widok i wywołują wrażenie uwięzienia. Każdy doświadczający *Denkmal der Grauen Busse* z tej perspektywy, własnym ciałem doznaje niepewności i lęku, które musiały towarzyszyć wywożonym pacjentom. Nomadyczna kondycja tego pomnika przenosi się więc również na wyobraźnię odbiorcy, którego myśli zostają wprowadzone w ruch, a proces „białej penetracji” – przez obecność szarego autobusu – zachodzi zarówno

w przestrzeni rzeczywistej, jak i w przestrzeni pamięci, pozostawiając w nich rysy. Co warto podkreślić, w języku niemieckim słowo *fahren* – jechać – zawiera się w słowie *erfahren* – doświadczać, dowiadywać się – co w wyrazisty sposób wskazuje na powiązanie pomiędzy kondycją mentalną a przemieszczaniem się. Aspekt ten można z kolei uznać za pokrewny nomadologii Deleuze’a i Guattariego, dla których przemieszczanie się nomady automatycznie pociąga za sobą przemieszczanie się jego myśli.

Zarówno *Wanderboje* duetu Peschken i Pisarsky, jak i *Denkmal der Grauen Busse* autorstwa Hoheisela i Knitza, postrzegam jako modelowe wręcz przykłady (przeciw)pomników nomadycznych. Zasadnicza różnica między nimi polega przede wszystkim na zmienności przesłania tego pierwszego i stałości znaczenia tego drugiego.

Obie realizacje, powstałe blisko siebie w czasie: odpowiednio w roku 2005 i 2006, w interesujący sposób odnoszą się z kolei do pojęcia sieci, i to nie tylko opisanej już powyżej sieci znaczeń. O ile Hoheisel i Knitz użyli tego terminu bezpośrednio w opisie swojego projektu („ein netzwerkendes Denkmal”), o tyle do analizy *Wanderboje* zostanie ono zastosowane przeze mnie. *Denkmal der Grauen Busse* generuje impuls do powstawania sieci współpracujących ze sobą osób, które angażują się w gromadzenie środków finansowych, organizowanie transportu, osadzanie pomnika w wybranych miejscach oraz edukowanie odbiorców. Odwołując się do definicji Manuela Castellsa można powiedzieć, że sieć to zbiór





6. Horst Hoheisel & Andreas Knitz, *Klinker-Schiff*, symulacja dla Berlin Regierungsviertel. Fot. dzięki uprzejmości Artystów

wzajemnie powiązanych węzłów, stanowiąca przy tym strukturę otwartą i zdolną do rozpowszechniania się bez ograniczeń<sup>29</sup>. Ponadto oparta na sieci struktura społeczna jest dynamiczna i podatna na innowacje. Istnienie i działanie tego rodzaju sieci społecznych jest wyjątkowo silnie stymulowane przez pomniki typu nomadycznego, które wymagają od odbiorców zaangażowania i interakcji. Stworzywszy ideę monumentu tego rodzaju, nie można spocząć na laurach: dopiero w tym momencie zaczyna się właściwa aktywność, związana z jego przemieszczaniem się i integrowaniem ludzi wokół idei. W wypadku *Wanderboje* Peschken i Pisarsky pracują z wolontariuszami, którzy gromadzą opowieści przechodniów i mieszkańców danego terenu. Tworzą się więc nowe dynamiczne sieci społeczne, które ogniskuje wokół siebie nomadyczny (przeciw)pomnik, cechujący się większą zdolnością aktywizowania odbiorców niż tradycyjny monument, osadzony na stałe i z biegiem czasu w zasadzie niezauważalny.

*Wędrującą boję* i *Denkmal der Grauen Busse* określiłabym również jako wehikuły pamięci, które znaczą konkretne miejsca i dokonują „białej penetracji” przestrzeni. Po jakimś czasie w danej lokalizacji pozostaje po nich puste miejsce – w kondycję nomadycznych (przeciw)pomników wpisana jest więc dialektyka obecności i nieobecności<sup>30</sup>,

co z kolei przypomina proces pamiętania i zapominania. Miejsce, w którym nomadyczny (przeciw)pomnik przebywał, nie będzie jednak już nigdy takie samo – jego obecność zapisała się bowiem w pamięci odbiorców i została w niej rysę.

W typ nomadycznych (przeciw)pomników, reprezentowany przez *Denkmal der Grauen Busse*, wpisują się także dwa, niestety niezrealizowane, projekty duetu Hoheisel&Knitz: *Klinker-Schiff* (2014) oraz *The Floating Towers* (2003–2005). Z założenia oba monumenty pozostają w nieustannym ruchu, a ich zadanie polega na upamiętnianiu jednego wybranego aspektu historii: śmierci więźniów nazistowskich obozów pracy, którzy masowo umierali w cegielniach, produkując cegły dla Berlina, rozbudowującego się pod okiem Alberta Speera na stolicę godną nowej panującej nad całym światem Germanii, oraz ofiar terrorystycznego ataku na dwie wieże nowojorskiego World Trade Center z 11 września 2001 r. Specyfika *Klinker-Schiff* oraz *The Floating Towers* polega na tym, że obydwa pomniki są przeznaczone do unoszenia się na wodzie: pierwszy do wahadłowego pływania określonym szlakiem wodnym między cegielnią-obozem zewnętrznym obozu koncentracyjnego w Sachsenhausen i Berlinem, drugi zaś do kontrolowanego przez pchacze przemieszczania się po rzece Hudson.

<sup>29</sup> M. CASTELLS, *Spółczesność sieci*, tłum. J. Stawiński, S. Szymański i in., wyd. 2, Warszawa 2010, s. 467–474.

<sup>30</sup> F. SCHWARZBAUER, „[...] DASS IMMER IRGEND JEMAND AN SIE DENKT“. Ein Betonsockel an der Strasse. Oder von der Präsenz

des Abwesenden, [w:] *Das Denkmal der grauen Busse*, s. 31–32 (jak w przyp. 10).



7. Horst Hoheisel & Andreas Knitz, *Klinker-Schiff*, symulacja cumowania. Fot. dzięki uprzejmości Artystów

Hoheisel&Knitz, jako jeden z zespołów zaproszonych wiosną 2014 r. przez Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten do wzięcia udziału w konkursie na pomnik przeznaczony do Gedenkort Klinkerwerk, zwrócili uwagę na fakt, że cegielnia Oranienburg, mimo że stanowiła część obozu Sachsenhausen, położona jest na uboczu i z powodu tej lokalizacji odwiedza ją bardzo niewiele osób. Trafiają tam głównie rowerzyści, którzy podróżują malowniczą trasą wiodącą wzdłuż kanału Odry i Haweli. Teren ten jest jednak rodzajem cmentarza i wymaga specjalnego upamiętnienia, ponieważ w trakcie budowy cegielni, produkcji cegieł i ich załadunku na płynące do Berlina barki zginęło bardzo wielu więźniów, którzy wykonywali niewolniczą pracę.

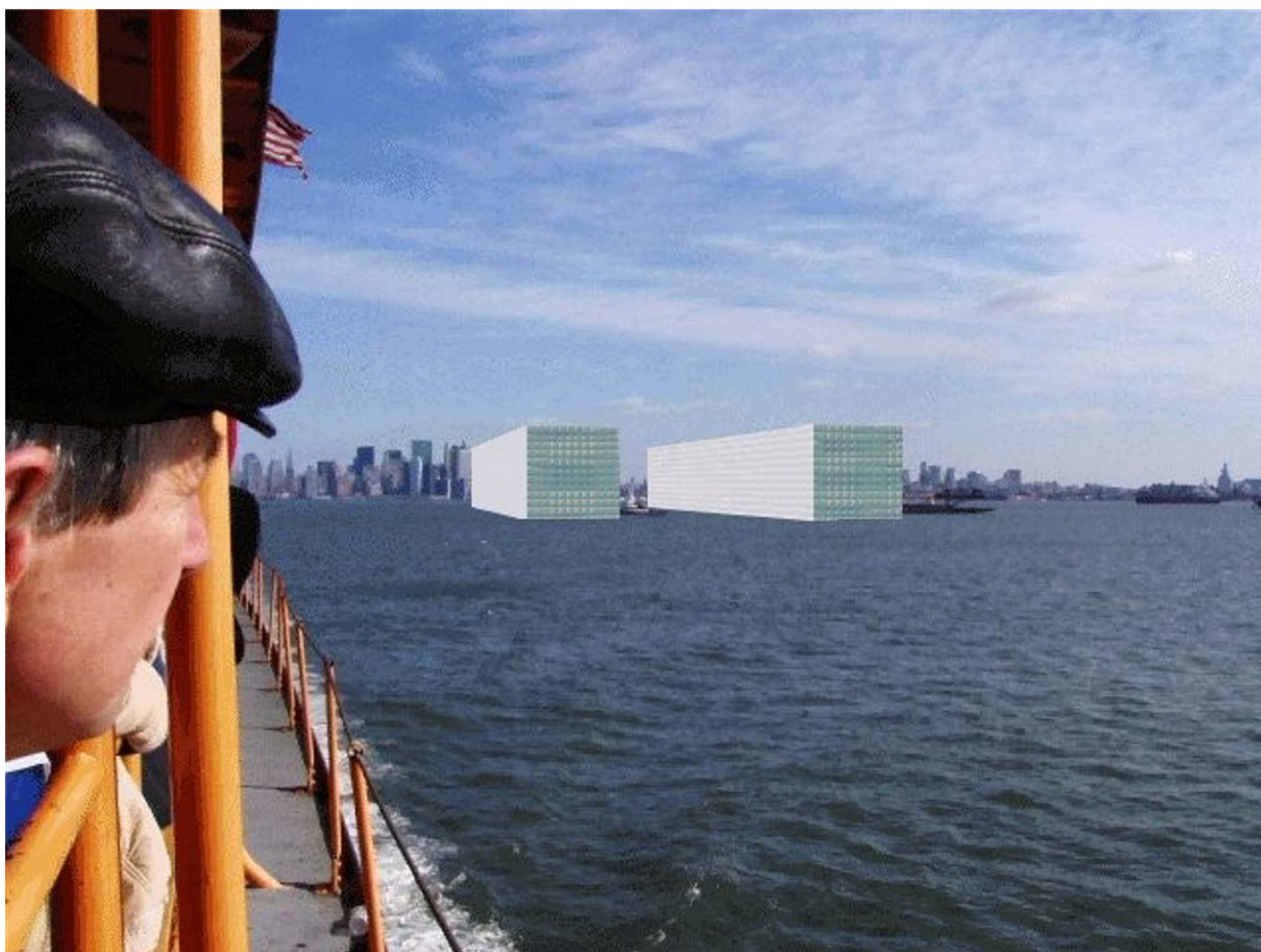
Zaproponowana przez duetu Hoheisel&Knitz koncepcja pomnika nawiązuje do barek transportujących cegły: na unoszącej się na specjalnym pontonie platformie o wymiarach  $18 \times 8$  m wznosi się zbudowane z cegieł niewielkie niezadaszone pomieszczenie w kształcie prostopadłościanu [il. 6, 7]. Jego surowa prostota przypomina stopy cegieł, które więźniowie ładowali na barki i odsyłali do Berlina, gdzie realizowano pompapatyczną wizję Speera.

Monument ten miałby funkcjonować na dwa sposoby: pozostawać zakotwiczony w porcie związanym z cegielnią

lub pływać pomiędzy nią a Reichstagem w Berlinie, odnosząc się tym samym do perfekcyjnej logistyki Trzeciej Rzeszy. Podobnie jak *Wanderboje*, statek miałby własny numer rejestracyjny i spełniałby wymogi związane z udziałem w ruchu wodnym. Odwiedzający byłiby zabierani na jego pokład, na którym mogliby składać wieńce. Czas, spędzony na barce w trakcie prawie dziewięćdziesięciokilometrowej trasy, byłby poświęcony oddawaniu hołdu ofiarom pracy przymusowej w cegielni i wspominaniu ich dramatycznych losów.

Na zewnętrznych ścianach ceglanego prostopadłościanu artyści wyobrazili sobie natomiast napisy budowane z cegieł i dotyczące cierpienia więźniów obozu pracy przymusowej. Umieszczane tam słowa mogłyby być zmieniane, by tym silniej działać na wyobraźnię odbiorców. Hoheisel&Knitz proponowali pojęcia takie jak np. „apel”, „bunkier”, „bomba”, „rozstrzeliwanie”, „cegła”, „popiół”, „obóz”, „komando”, „więzień” czy „produkcja”. Nie zaplanowali więc ani typowego napisu upamiętniającego, ani opisowej narracji, lecz raczej ciągi pojedynczych słów. Wewnątrz prostopadłościennej konstrukcji prezentowane byłyby edukacyjne wystawy, dotyczące historii cegielni (*Klinkerwerk*). O ile jednak owe wystawy pozostawałyby dostępne jedynie dla pasażerów pomnika, o tyle napisy





8. Horst Hoheisel & Andreas Knitz, *The Floating Towers*, projekt. Fot. dzięki uprzejmości Artystów

umieszczone na zewnątrz byłyby czytelne także dla osób obserwujących *Klinker-Schiff* z brzegów rzeki – pomnik duetu Hoheisel&Knitz został więc zaprojektowany w taki sposób, by wdzierać się w percepcję tych, którzy nie są przygotowani do spotkania z nim. Nieoczekiwanie może on dokonywać „białej penetracji” przestrzeni (pamięci) i skłaniać zaskoczonych odbiorców do refleksji.

Jak w opisie pomnika podkreślają Hoheisel&Knitz, pamięć nie ma stabilnego podłoża, tak więc woda z jej spokojem i ruchem, głębią i płycizną, wirami, prądami, kanałami i śluzami jest o wiele trafniejszą metaforą pamięci niż stały grunt. Podnoszą również fakt, że w mitologii greckiej granicę między światem żywych a umarłych stanowiła rzeka Styks. Podróż na pokładzie nomadycznego (przeciw)pomnika uruchamiałyby więc szeroki kontekst symboliczny, wsparty u pasażerów fizycznym doznaniem falowania rzeki. Ich myśli falowałyby pomiędzy zadumą nad okrucieństwem nazistów a podziwianiem piękna mijanego krajobrazu, który w okresie II wojny światowej był niemy świadkiem zbrodni. Można przypuszczać, że nomadyczna kondycja pomnika stymulowałaby również refleksję nad obojętnością natury i siłą życia, które wraz z upływem czasu pochłania ślady cegielni. Nomadyczny (przeciw)pomnik inicjowałby więc proces stapiania

teraźniejszości z przeszłością wraz z całym jej tragicznym dziedzictwem.

Natomiast projekt pomnika *The Floating Towers* [il. 8], definiowany przez Hoheisela i Knitza jako „przypominająca obecność”, to wykonane w skali 1:1 repliki dwóch wież nowojorskiego World Trade Center, które, jakby przewrócone, miałyby unosić się na powierzchni rzeki Hudson, kontrolowane przez pchaczki. Artyści tak opisali ideę w projekcie zgłoszonym do konkursu:

Zniszczone bliźniacze wieże World Trade Center zostaną odbudowane jako dwa duże prostopadłościany, unoszące się na rzece Hudson.

Położenie wież może się zmieniać przy pomocy statków-pchaczy.

Znikanie w jednym miejscu, pokazywanie się w innym.

Na ich górnych płaszczyznach znajdują się parki i ogrody, natomiast we wnętrzach duże puste przestrzenie do różnorodnego użytku (wystawy, wydarzenia kulturalne).

Miejsce pamięci pozostanie puste za wyjątkiem stanowiska sprzedaży biletów. Zwiedzający będą dowożeni na wieże promami.

Wieżę będą w nocy oświetlone jako część panoramy Manhattanu. [...]



9. Serkan Özkaya, *David (inspired by Michelangelo)*, Nowy Jork. Fot. Tomaz Azevedo Capobianco, dzięki uprzejmości Artysty

Materiały: płyty stalowe i szklane z nazwiskami ofiar przytwierdzone do stalowych ram, pływających na pontonach [konstrukcja taka sama jak w wypadku frachtowców]<sup>31</sup>.

Ten rodzaj nomadycznego pomnika funkcjonowałby więc, podobnie jak *Klinker-Schiff*, jako rodzaj statku, zabierającego odwiedzających na swój pokład. Zarówno parki i ogrody, jak i przestrzenie przeznaczone na wystawy i organizację wydarzeń kulturalnych, wypełniłyby pomnik nowym życiem. Byłby on więc formą poruszającą się, ujmując tę kwestię dosłownie i metaforycznie, na styku teraźniejszości i przeszłości, a ponadto kołyszącym się na falach rzeki, która nie tylko przypomina proces pamiętania, lecz także obmywa i oczyszcza, pozwalając połączyć to, co bolesne z tym, co radosne i zwrócone ku przyszłości. Obserwowane z brzegów rzeki Hudson, przykuwałyby uwagę i zaskakiwały przechodniów swoim pojawianiem się. Ich skala skłaniałaby także do porównywania ich z budynkiem, który powstał w miejscu zburzonych bliźniaczych wież. Z kolei pasażerowie *The Floating Towers* patrzyliby na Manhattan czytając nazwiska ofiar

zamachu i/lub korzystając z oferty kulturalnej i relaksu oferowanego w unoszących się na wodzie przestrzeniach.

W porównaniu z *Klinker-Schiff*, zwróciłabym więc uwagę na jeszcze bardziej zdecydowane osadzenie *The Floating Towers* w teraźniejszości i wychylenie ku przyszłości: widoczne chociażby poprzez wzrost roślinności w parkach i ogrodach oraz myślenie o przyszłych pokoleniach odwiedzających ten nomadyczny (przeciw)pomnik. Proces „białej penetracji” w nomadycznych (przeciw)pomnikach duetu Hoheisel&Knitz odbywa się więc także w poprzek czasu i dzięki temu uzmysławia nam fakt, że pamięć i zapominanie działają niczym nierozzerwalny spłot.

Kolejny, nieco inny rodzaj nomadycznych (przeciw)pomników, stanowią realizacje, w których artyści używają gotowych figur z pomników, jak Rudolf Herz, lub ich kopii, jak Serkan Özkaya. W pierwszym przypadku chodzi o zdemontowane w 1989 r. w Dreźnie dużych rozmiarów popiersie Lenina, w drugim zaś o replikę *Dawida* Michała Anioła, wykonaną w skali 2:1 w 2005 roku na dziewiątą edycję Biennale w Stambule, której kuratorem był Vasif Kortun. Oba dzieła można określić także jako okresowe nomadyczne (przeciw) pomniki, gdyż ich przemieszczanie się miało odbywać się w z góry zakreślonych ramach czasowych.

Herz, autor akcji *Lenin on Tour*<sup>32</sup>, wypożyczył przedstawienie Lenina od kamieniarza, u którego znalazło się

<sup>31</sup> [http://www.zermahlenegeschichte.de/index.php?option=com\\_content&task=view&id=15&Itemid=32](http://www.zermahlenegeschichte.de/index.php?option=com_content&task=view&id=15&Itemid=32) (dostęp: 2.09.2014).

<sup>32</sup> Z.R. MATZ, I. WUNSCH, R. HERZ, *Lenin on Tour*, Göttingen 2012.



ono po demontażu w Dreźnie i, wraz z dwoma innymi popiersiami bezimiennych osób, latem 2004 r. wysłał je w podróż po całej Europie na odkrytej platformie załadunkowej ciężarówki. Z założenia tradycyjny, przeznaczony do trwania w jednym miejscu i posiadający swoją historię monument został więc decyzją artysty przekształcony w (przeciw)pomnik nomadyczny. Lenin „zwiedzał” Europę, flankowany przez dwóch towarzyszy, w których, mimo założenia ich anonimowości, można było rozpoznać Józefa Stalina i Ernsta Thälmana, komunistę niemieckiego zamordowanego w 1944 r. w Buchenwaldzie na osobisty rozkaz Hitlera.

Każdego wieczora ciężarówka zatrzymywała się w innym mieście, gdzie artyści, socjologowie, kulturoznawcy, ekonomiści i zwykli ludzie na ulicach byli pytani o ich stosunek do Lenina z perspektywy początku XXI stulecia. Cel niemieckiego twórcy był zatem dwójaki: upodmiotowił on pomnik, z jednej strony po to, by pokazać Leninowi świat wieku XXI, z drugiej zaś strony, by pokazać Lenina swoim współczesnym.

Podobny motyw pojawił się już w roku 1995 w filmie greckiego reżysera Theo Angelopoulosa *Spojrzenie Odyseusza*, w którym gigantyczne popiersie Lenina płynęło na barce przez objęte wojną Bałkany. W dziele Angelopoulosa Lenin jest z atencją i religijnym wręcz nabożeństwem żegnany przez ludzi, którzy ściągają czapki i przyklękają na brzegu na widok przesuwającego się majestatycznie monumentu. Z kolei w początkach XXI stulecia podróżujący na platformie ciężarówki wizerunek wodza rewolucji budzi przede wszystkim zaskoczenie i uruchamia rozmaite historyczne narracje, zbierane przez Herza i towarzyszących mu filmowców: w zależności od lokalizacji i wieku opowiadających zdecydowanie różnią się one od siebie. Większość z nich ujawnia jednak napięcie pomiędzy oficjalną wersją historii a indywidualnymi wspomnieniami. Paradoks sytuacji polega na tym, że Lenin staje się nomadą: kłaczy, nie dzieli i nie ujarzmia danego terytorium, a jego krótka obecność nie pozostawia trwałych śladów, lecz jedynie rysy. Jego pojawienie się jest impulsem do wszczęcia debaty o pamięci i historii, która może mieć moc podawania w wątpliwość panujących stereotypów. Dzięki (przeciw)pomnikowi nomadycznemu artysta, podobnie jak Peschken i Pisarsky w relacji do *Wanderboje*, staje się zbieraczem opowieści.

Natomiast *David (inspired by Michelangelo)* [il. 9] autorstwa Serkana Özkaya to wykonana dzięki technice skanowania 3D kopia w skali 2:1 figury pogramcy Goliata dłuta Michała Anioła, ustawionej w 1504 r. na Piazza della Signoria we Florencji, symbolizującej wolność i niezależność Republiki Florenckiej<sup>33</sup>. W przeciwieństwie do wykonanego z marmuru oryginału, wersja przygotowana przez tureckiego artystę z włókna szklanego jest pozłocana, co czyni z niej swego rodzaju postprodukcyjny, popkulturowy gadżet monumentalnych rozmiarów. Zanim stanął on na stałe przed fasadą 21C Museum Hotel w Louisville

w Kentucky, przez pewien czas pełnił rolę (przeciw) pomnika nomadycznego, podróżując w pozycji leżącej ciężarówką z Nowego Jorku przez stany Pennsylvania i Ohio. W Nowym Jorku ciężarówka ta nocą parkowała przed Storefront for Art and Architecture. W związku z tym „wizytującym dziełem” odbyła się dyskusja poświęcona problematyce reprodukcji dzieł sztuki. Zanim dzieło Özkaya przewieziono do Louisville, było ono majestatycznie transportowane przez Manhattan na oczach przechodniów. Fakt ten był szeroko dyskutowany przez artystów, architektów, krytyków i historyków sztuki.

Pojawienie się pracy *David (inspired by Michelangelo)* w przestrzeni publicznej Nowego Jorku jako pomnika w drodze, dotykało problematyki kulturowych szablonów, pamięci zbiorowej i intersubiektywnej. *Dawid* Michała Anioła, funkcjonujący w „muzeach wyobraźni” wielu odbiorców, nagle „zderzył się” z jego powiększoną, złotą repliką, która dokonywała „białej penetracji” zarówno przestrzeni Nowego Jorku, jak i stereotypów zakorzenionych w wyobraźni widzów. W tym wypadku ów jedynie okresowo nomadyczny (przeciw)pomnik inicjował grę z kulturowymi stereotypami, uwalniając się od swojego pierwotnego kontekstu, czyli symbolizowania wolności Florencji. Efekt „wykorzenia” i „kłaczenie” rzeźby po ulicach Nowego Jorku wprawiały myśli obserwatorów w ruch: biblijny bohater przekroczył bariery czasu i przestrzeni. Transport figury został świadomie zaaranżowany w taki sposób, by inicjować dyskusję.

Jeszcze inną odsłonę (przeciw)pomnika nomadycznego proponuje austriacki artysta Josef Trattner, który regularnie odbywa podróże po wybranych krajach europejskich. Jako swoisty „nomadyczny sofista”<sup>34</sup> wozi on ze sobą sofę, wykonaną z tworzywa przypominającego gąbkę [il. 10, 11]<sup>35</sup>. Chcąc poznać historię danego miasta, Trattner nie odwiedza usytuowanych w nim monumentów, lecz proponuje (przeciw)pomnik nomadyczny w formie sofy, będący przeciwieństwem tradycyjnych form komemoratywnych. Zaprojektowana przez Trattnera sofa pełni bowiem rolę swego rodzaju platformy czy miejsca spotkań, jakie w danym miejscu są aranżowane przez

<sup>34</sup> Zobacz: M. SMOLIŃSKA, *Nomadyczny sofista / Nomadischer SoFist / Nomadic Softist*, [w:] Josef Trattner: *Sofa – Polnische Sofafahrten*, Schlebrügge, Editor, Wien 2014, s. 1–5/215–216.

<sup>35</sup> <http://sofafahrten.eu/> (odczytanie z 2016.11.03). Oficjalna aktualizowana strona projektu znajduje się pod adresem: <http://sofafahrten.eu>. Projekt Josefa Trattnera ewidentnie przypomina działanie Horsta Wackerbartha, który od 1979 r. podróżował po świecie z czerwoną kanapą i przygotowywał fotograficzny projekt danego terenu np. USA. Por. <http://www.horst-wackerbarth.de> (dostęp: 3.11.2016). Typ działania Trattnera bardziej wpisuje się jednak w analizowany w niniejszym tekście typ (przeciw)pomnika nomadycznego niż koncepcja Wackerbartha. O ile bowiem Trattnera interesują odwiedzane miejsca i ich historia, o tyle Wackerbarth stawia fotografowanym na kanapie ludziom pytania o to, jak ludzie, żyjący w XXI wieku, myślą, czują, czego sobie życzą i na co mają nadzieję.

<sup>33</sup> <http://bidoun.org/articles/profile-serkan-ozkaya> (dostęp: 3.11.2016)



10. Josef Trattner, *Sofafahrten*, Hamburg, with Maththias Politycki. © Josef Trattner, dzięki uprzejmości Artysty

asystentów artysty: zasiadają na niej przede wszystkim literaci, którzy – wciągnięci w dialog – opowiadają historię miasta i dzielą się swoimi spostrzeżeniami na temat życia w danej społeczności. Lokalni muzycy dają zaś krótkie koncerty w sąsiedztwie sofy, by dodatkowo podkreślić wyjątkowe chwile jej pobytu w danym mieście.

Sofa jest ustawiana w rozmaitych miejscach: paradoksalnie Trattner nie szuka bowiem najbardziej ruchliwych i turystycznych punktów, lecz wkomponowuje sofę w intrygujący go kontekst, w którym może ona działać także jako forma rzeźbiarska, wchodząca we frapujące relacje z zastanym otoczeniem. Po akcji sofa pozostaje w wybranym miejscu, wtapiając się w środowisko, w którym odegrała rolę platformy dyskusyjnej, i zaskakując swoją obecnością kolejnych przechodniów. Przyciąga wzrok ceglastym, ciepłym kolorem, miękkością formy oraz osobliwym nieprzystosowaniem – mebel, kojarzony z wnętrzem mieszkalnym, znajduje się wszak w przestrzeni publicznej, uruchamiając swój krytyczny potencjał i wybijając patrzących z torów stereotypowego postrzegania świata. Sofa ma więc w każdym mieście swoje dalsze życie: to rzeczywiste, gdy moknie i wysycha na słońcu, goszcząc kolejnych zasiadających na niej odbiorców, oraz to fikcyjne, opisywane w opowiadaniach

jej poświęconych, kreowanych przez zaproszonych przez Trattnera literatów, którzy na jej siedzisku weszli w dialog z austriackim twórcą.

Sofa pozwala zatem kreować rodzaj *międzyprzestrzeni*, w której możliwe są interakcje między austriackim artystą jako przybyszem z zewnątrz, a twórcami miejscowymi. Paradoksalnie to Trattner, mimo że jest w danym mieście gościem, zaprasza mieszkających w nim literatów i muzyków, stając się inicjatorem i gospodarzem dialogów na sofie. Sofa jako *pars pro toto* wewnętrznej, intymnej i przytulnej przestrzeni wnętrza domu, przenosi te cechy w sferę publiczną, prowokując rozmowy, które być może nie mogłyby odbyć się w tradycyjnych okolicznościach. Zaproszeni literaci i muzycy stają się nagle we własnym mieście gośćmi przybysza z zewnątrz, a ta nietypowa i subwersywna sytuacja może zajść jedynie w *międzyprzestrzeni* sofy.

Gdy pomyśli się o tym osobliwym duecie, czyli wiedeńskim artyście i jego sofie, pojawia się nieodparte skojarzenie z kozetką Zygmunta Freuda, na której psychoanalityk z Wiednia prowadził swoje słynne terapie. Oczywiście w wypadku sofy Trattnera chodzi o dialog, którego obaj uczestnicy, jako równoprawni partnerzy, zasiadają na wygodnym meblu, a nie o rodzaj relacji terapeuta–pacjent,





11. Josef Trattner, *Sofafahrten*, Hamburg. ©Josef Trattner, dzięki uprzejmości Artysty

gdzie relacje władzy są jasno określone. Pomimo tych znaczących różnic można jednak podkreślić terapeutyczny wymiar sofy, na której siedzisku podejmuje się rozmowę i opowiada się o palących problemach, związanych z danym miejscem. Postacie zasiadające na sofie lub będące świadkami dyskusji między artystą a pisarzem/ką, mają możliwość podjęcia otwartej dyskusji, a usytuowanie między wnętrzem a zewnątrz, w *międzyprzestrzeni*, w gościnie u Trattnera a jednocześnie przecież u siebie, na własnym terenie, kreują okoliczności, w których szczególnie silnie może ujawnić się krytyczny i skomplikowany potencjał społecznych relacji, związanych z różnymi rodzajami pamięci.

Sytuacja i miejsce, jakie są powoływane przez obecność sofy, mogą być także określane mianem heterotopii, gdyż pojęcie to burzy łatwe podziały na publiczne i prywatne, zewnętrzne i wewnętrzne, zaangażowane i autonomiczne. Jak pisze Michel Foucault, heterotopie to miejsca, które pozostają w sieci relacji z innymi miejscami, „zawieszając, neutralizując lub odwracając zastany układ relacji, który jest przez nie wskazywany lub odzwierciedlany”<sup>36</sup>. Tak

właśnie czyni sofa Trattnera, która, jako „miejsce miejsc”, umożliwia obserwację i opis splątanej sieci relacji związanych z danym miastem, a także aktywizuje dyskursywne praktyki społeczne, organizując przestrzeń potencjalnej wymiany myśli. Zdaniem Anny Krynickiej heterotopia to zagadnienie z dziedziny topografii, rozumianej jako „opis miejsc oglądanych z wewnątrz. Topograf opisuje okolice przechodząc od jednego lokalnego porządku do innego, porusza się po płaskiej powierzchni, w perspektywie horyzontalnej”<sup>37</sup>. Trattner jest więc swego rodzaju topografem, który w przeciwieństwie do kartografa, patrzącego z góry i z zewnątrz oraz mającego ambicję objęcia całości terenu porządkującą mapą<sup>38</sup>, intuicyjnie wędruje szukając miejsca na ustawienie sofy i w punkcie wyjścia zakłada, że uchwycony przez niego obraz danego terenu będzie fragmentaryczny, niepełny. Najistotniejsze w ramach tej fragmentarycznej topografii zawsze okazują się międzyludzkie relacje, które na sofie, postrzeganej jako heterotopia, zostają zainicjowane i nawiązane. To ludzie

<sup>36</sup> M. FOUCAULT, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie”, 2005, nr 6, s. 117–125.

<sup>37</sup> A. KRYNICKA, *Heterotopia Drohobycz*, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article418> (dostęp: 27.08.2013).

<sup>38</sup> W.N. TOPOROW, *Miasto i mit*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2000.

zasiadający na sofie niosą ze sobą treści, które inicjują procesy upamiętniania.

W trakcie analizowania znaczeń i kontekstów, związanych z podróżą sofę po europejskich miastach, obok zestawienia ich z teoriami filozoficznymi i estetycznymi, posłużyłam się pewną grą słów, nazywając Trattnera nomadycznym sofistą. W V wieku p.n.e. sofistami nazywano wędrownych nauczycieli, którzy przygotowywali uczniów do uczestnictwa w życiu publicznym, rozwijając ich umiejętności w zakresie retoryki, polityki, filozofii oraz etyki. Sofistom przypisuje się przeorientowanie nauki z badań przyrodniczych na badania humanistyczne oraz położenie nacisku na człowieka i społeczeństwo. W tym znaczeniu Trattner wpisuje się w zapoczątkowaną przez tych wędrownych nauczycieli tradycję, a posługiwanie się sofą dodatkowo inicjuje grę słów i znaczeń wokół terminu „sofizm”. Oczywiście można powiedzieć, że to jedynie sofizmat, lecz w wypadku działań austriackiego artysty nazywanie go nomadycznym sofistą wydaje się wyjątkowo trafne.

Żyjemy w czasach opisywanych jako epoka postpamięci, w której procesy zapominania i upamiętniania są ze sobą nierozzerwalnie związane<sup>39</sup>. Jak zauważa Maria Lewicka, mobilność ludzi nie sprzyja pamięci<sup>40</sup>. Paradoksalnie sprzyja jej jednak mobilność pomników – stawiam więc tezę, że nomadyczne (przeciw)pomniki stanowią odpowiedź artystów zarówno na zapominanie, jak i na upamiętnianie przy pomocy tradycyjnych monumentów, które z czasem stają się niewidzialne<sup>41</sup> i swoją stałą obecnością „zwalniają” mieszkańców danego miejsca z pamiętania. Jak przenikliwie stwierdził Robert Musil: „W przypadku pomników tym, co najbardziej rzuca się w oczy jest to, że się ich nie zauważa. Nie ma na świecie niczego, co byłoby tak niewidoczne jak pomniki [...]”<sup>42</sup>.

Nomadyczne (przeciw)pomniki, znacząc wybrane miejsca oraz bazując na dialektyce obecności i nieobecności, dokonują „białej penetracji” przestrzeni (pamięci) i kwestionują wszelki stały punkt widzenia, aktywizując odbiorcę i zapraszając go do intensywnej interakcji. Obecność nomadycznego obiektu w celowo wybranych punktach wpływa na ożywienie politycznych kontekstów, skłania do dyskusji i podsyca spontaniczną pamięć społeczną, zawartą w codziennych rytuałach i zwyczajach grupy społecznej. O ile pamięć tego rodzaju jest żywa i stanowi część codziennego życiowego rytuału grupy, o tyle pamięć zawarta w „miejscach pamięci” jawi się jako obowiązek raczej niż element naturalnego życia<sup>43</sup>. (Przeciw)pomniki nomadyczne są *site-responsive*. Nie epatują odbiorców patosem, który zazwyczaj onieśmiela i prowadzi do zamilknięcia. Artyści i wolontariusze gromadzą indywidualne opowieści przechodniów, by podać w wątpliwość jed(y)ną wersję historii

i zdemokratyzować narrację, zwykle narzucaną z góry. Nomadyzm służy w tym kontekście tworzeniu sieci znaczeń i nawiązywaniu relacji.

Międzyludzkie relacje w centrum swojej teorii estetycznej, zwanej estetyką relacyjną, stawia z kolei francuski krytyk sztuki i kurator Nicolas Bourriaud<sup>44</sup>. Tradycyjne rozumienie „sztuki” dla Bourriauda to nic więcej niż semantyczna pozostałość po narracji klasycznej historii sztuki, wydzielającej malarstwo, rzeźbę i architekturę jako osobne dziedziny. Dziś, zdaniem francuskiego krytyka, musimy o niej mówić inaczej, ponieważ sztuka to przede wszystkim aktywność, której celem jest tworzenie relacji ze światem za pomocą znaków, form, działań i obiektów. Bourriaud postuluje globalny dialog, który nazywa „alternowoczesnością” (*altermodernism*)<sup>45</sup>, rozumianą jako sieć zachowań i praktyk pozwalających przeciwstawić się jednocześnie tradycji i standaryzacji czy globalizacji świata, gdyż – według niego – zarówno pierwsza, jak i druga są przeżywane jako narzucone z zewnątrz. Stąd też najbardziej spójną postawą artystyczną według twórcy estetyki relacyjnej, może być w dzisiejszych czasach jedynie włóczęga w jej rozmaitych odmianach, cechująca się wielką różnorodnością formalną i mentalną. Kluczowe dla Bourriaud okazuje się pojęcie „wędrujący” (*radicant*), które wskazuje, że w ramach włóczęgi tego rodzaju penetrowane są jednocześnie przestrzeń geograficzna, przebieg historii i znaki kulturowe.

Zarówno więc „alternowoczesność”, jak i związane z nią włóczęgostwo, cechują się labiryntowym charakterem, nielinearnością oraz niejednorodnością. Z góry zakłada się, że będzie to czasoprzestrzenna tułaczka, a nie linearnie uporządkowane działanie, a dzieło sztuki zostanie poddane ocenie z perspektywy relacji międzyludzkich, które ono obrazuje, wytwarza lub podtrzymuje. Takie dzieła sztuki wytwarzane są przez sztukę relacyjną, czyli zespół praktyk estetycznych, które za teoretyczny i praktyczny punkt wyjścia przyjmują raczej stosunki międzyludzkie i ich społeczny kontekst niż autonomiczną i prywatną przestrzeń, a tak właśnie dzieje się w wypadku nomadycznych (przeciw)pomników. Aranżują one międzyludzkie relacje, są ich katalizatorem, inicjują proces tzw. białej penetracji czy stają się platformą wymiany myśli o znamionach heterotopii. Nomadyczne (przeciw)pomniki same mogą jawić się zatem jako opisani przez Deleuze’a i Guattariego włóczędzy i nomadzi, którzy podejmują czasoprzestrzenną tułaczkę i wprowadzają w życie topos nieustannego bycia w drodze, rozumianego także po Heideggerowsku jako ustawiczne zapytywanie, ciągła refleksja i stała praca dociekliwego myślenia. Dzięki ich działaniu pamięć podlega medializacji i – wskutek swojego metaforycznego charakteru – działa w porządku kulturowym.

<sup>39</sup> P. NORA, *Between memory and history. Les lieux de mémoire*, „Representations”, 26, 1989, s. 13.

<sup>40</sup> M. LEWICKA, *Psychologia miejsca*, Warszawa 2012, s. 437.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 508.

<sup>42</sup> R. MUSIL, *Nachlass zu Lebzeiten*, Leipzig 1962, s. 62.

<sup>43</sup> M. LEWICKA, *Psychologia miejsca*, s. 406 (jak w przyp. 40).

<sup>44</sup> N. BOURRIAUD, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Kraków 2012.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 12.



## SUMMARY

Marta Smolińska

A NOMADIC (ANTI)MONUMENT  
IN A CONSTELLATION OF METAPHORS:  
'WHITE PENETRATION' OF (MEMORY) SPACE

This article aims at distinguishing and presenting a so-far unnamed type of monuments, which – in contrast to traditional monuments erected in concrete locations permanently – wander and travel, interact not only with the inhabitants of a particular area, but also with its history and natural environment. This phenomenon, visible relatively not for long, will be discussed on several examples, both realised, and remaining in the phase of projects and ideas: 'Wandering buoy' by a Berliner duo Anne Peschken and Marek Pisarsky (Urban Art); three projects by a German duo Horst Hoheisel and Andreas Knitz: 'Klinker-Schiff', 'Monument of the Grey Buses' ('Denkmal der Grauen Busse') and 'The Floating Towers'; 'Lenin on Tour' by Rudolf Herz; 'David (inspired by Michelangelo)' by Serkan Özkaya and the wandering sofa by Josef Trattner. At the same time, in order to emphasise the differences between individual artists' concepts, I will preliminarily systemise the monuments within the type distinguished by me.

As its theoretical framework, the present discussion takes, among others, the notion of nomadism by Deleuze and Guattari, understood as a critical and continuous train of thought: perpetual desertion of a given place, void of pretensions, taming, divisions and centres to be demarcated.

The term *white penetration* used in the present article's title was taken from Kenneth White. White admits that he had discovered this metaphor in the deliberations of an American writer William Carlos Williams, who wrote that a place is necessary but not to settle and lock there, but to have the possibility of *white penetration*. The term's meaning in the poet's philosophy is more-less equal to source experience, which aims at eliminating cultural and cognitive stereotypes. This understanding of *white penetration* seems to define accurately the condition and operations of *nomadic monuments*, which stop in a certain place only for a while, interact with the audience and inhabitants, in order to question the world-view schemata and leave a scratch on the common ways of interpreting the reality.

We live in times described as the postmemory era, in which the processes of forgetting and remembering are inextricably interlinked. The mobility of people does not support memory. Paradoxically, it is supported by the mobility of monuments; therefore, I would like to pose a thesis that nomadic monuments constitute an artists' response to both forgetting and remembering by means of traditional monuments, which become invisible with time and with their constant presence 'exempt' the inhabitants of a given place from remembering. *Nomadic monuments*, marking selected places and based on the

dialectics of presence and absence, perform the *white penetration* of (memory) space and question every constant point of view, activating the audience and inviting them to interact intensively. *Nomadic monuments* do not stun their viewers with loftiness and monumentality of form, which usually overawes and leads to silence. Artists and volunteers collect individual stories of passers-by to cast doubt on the one and only version of history and democratize the narrative, usually preimposed. In this context, nomadism is aimed at creating networks of meaning and establishing relations.

Nicolas Bourriaud places human relations at the heart of the theory he calls relational aesthetics. Bourriaud classifies traditional understandings of 'the arts' as semantic leftovers from classical art history, which divides its content into the separate fields of painting, sculpture and architecture. Today, there is a need for different terms, as art is becoming an activity, where the most vital thing is an interaction with the world using signs, forms, actions and objects. Bourriaud proposes a global dialogue, what he calls *altermodernism*, a term taken to mean a set of actions and measures that allow us to stand against tradition and standardisation, also known as globalisation, since we experience both of them as foreign and imposed from without. Thus the most coherent artistic attitude is to be a wanderer. This can manifest itself in a number of forms and actions. He particularly favours the word 'radicant', which refers to being a vagabond or nomad, with those terms being indicative of penetration at many different levels, such as geographical space, historical dimensions and cultural symbols. There is a meandering, non-linear and nonhomogeneous quality to both: altermodernism and vagabondism. It is meant to be a spacetime nomadism rather than an orderly sequence of one action following another. In this way the artwork will be judged based solely on the human relations it presents, initiates or sustains. It is the kind of artwork that relational art might produce, a set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space, as was usually the case in the past. This is precisely how *nomadic monuments* work, engaging human relations, bringing about intellectual exchange, initiating a process of so-called *white penetration* and acting as a heterotopia. The artist in this scenario appears to have the characteristics of a vagabond or a nomad who sets off on a peregrination through time and space and embraces an allegory of the perpetual wanderer, understood in the way Deleuze and Guattari would put it, as the persistent questioning, continuous reflection and constant labour of a diligent brain.





MAREK WALCZAK  
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

RECENZJA

## O PRZYKRYCH SKUTKACH BRAKU KOMPETENCJI W HISTORII SZTUKI

UWAGI NA TEMAT KSIĄŻKI KATARZYNY BOGACKIEJ  
INSYGNIA BISKUPIE W POLSCE. PIERŚCIEŃ, PEKTORAŁ, INFUŁA XI-XVIII W.,  
INSTYTUT WYDAWNICZY PAX, WARSZAWA 2008, SS. 406, IL. 190

Minęło już kilka lat od ukazania się książki Katarzyny Bogackiej poświęconej insygniom biskupim w Polsce. Ranga tematu oraz unikatowy na polskim rynku wydawniczym charakter publikacji, skłaniają jednak do nieco spóźnionej recenzji.

Paramentyką zajmuje się niewielu badaczy i to nie tylko w skali Polski, a przyczyna takiego stanu rzeczy jest złożona. Po pierwsze, specjalizacja ta wymaga opanowania warsztatu kilku dyscyplin naukowych, na czele z krytyką źródeł pisanych, liturgiką historyczną i historią sztuki. Po drugie, potrzebne znanstwo w dziedzinie historii rzemiosła artystycznego można zbudować tylko w wyniku żmudnych i długotrwałych kwerend w zbiorach, które z zasady są trudno dostępne. Po trzecie, paramentyka historyczna wymaga znajomości ceremoniału, a także lokalnych tradycji i obyczajów Kościoła, które dziś są niełatwe do zrozumienia. Bardzo poważną przeszkodą natury psychologicznej jest też konieczność zmierzenia się z pomnikowymi kompendiami stworzonymi przez „polihistorów” z XIX i początków XX w., takich jak Charles Rohault de Fleury, Fernand Cabrol OSB, Henri Leclercq OSB, a przede wszystkim Joseph Braun SJ. Tym bardziej inicjatywę kompleksowego zajęcia się polskimi pontyfikaliami należy powitać z uznaniem, a nawet entuzjazmem. Temat jest świetny, słabo przebadany i od lat czeka na kompetentnego badacza.

Na początku trzeba przypomnieć, że Katarzyna Bogacka już w 2005 r. wydała bardzo obszerne studium *Pastorały w Polsce XI-XVIII w.*, które dwukrotnie zostało poddane recenzji przez specjalistów najwyższej klasy. Elżbieta Dąbrowska i Geneviève François przygotowały długi tekst, w którym sprostowały całą litanię błędów popełnionych

przez monografistkę<sup>1</sup>. Także Michał Woźniak podjął się recenzji, której konkluzję chciałbym przytoczyć. Zarzucił on Bogackiej i jej książce m.in. niedopracowanie, pobieżność, pośpiech i liczne niedostatki warsztatowe, w tym: „wyprowadzanie wątych, niesprawdzonych lub nieprawdziwych przesłanek, pochopne wnioskowanie, traktowanie hipotez jako udowodnionych i zweryfikowanych ustaleń i prawd, powierzchowność analiz, złe rozpoznanie formy i stylu, dowolność spostrzeżeń odnoszących się do ikonografii i symboliki”. Według Woźniaka, książka Bogackiej to: „zebranie wyników mniej lub bardziej zaawansowanych badań i rozważań nad poszczególnymi zabytkami, nie mające żadnej myśli przewodniej, pozbawione – pomimo zapowiedzi wynikającej ze spisu treści – właściwego zakończenia, co jest równie kuriozalne, jak znaczące; tekst książki po prostu się urywa”<sup>2</sup>.

Choć w pełni zgadzam się z przywołanymi recenzjami, to jednak do lektury nowej książki Katarzyny Bogackiej przystąpiłem z ciekawością i bez uprzedzeń, wspierany wiarą w rozwój nauki i wszechpotężną siłę dążenia do prawdy. W pierwszym rzędzie chciałem zorientować się, czy Autorka skorzystała ze wspomnianych recenzji i jakie wnioski z nich wyciągnęła. Niestety, Katarzyna Bogacka

<sup>1</sup> E. DĄBROWSKA, G. FRANÇOIS, *Pastorały średniowieczne w Polsce – uwagi na marginesie pracy Katarzyny Bogackiej „Pastorały w Polsce XI-XVIII w.”*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 67, 2005, z. 3–4, s. 347–364.

<sup>2</sup> M. WOŹNIAK, [rec.:] *Katarzyna Bogacka, Pastorały w Polsce, XI-XVIII w.*, Warszawa-Marki: Michalineum 2004, ss. 554, fig. 94 i tabl. LXXVI, „Biuletyn Historii Sztuki”, 67, 2005, z. 3–4, s. 365–382, cyt. fragment na s. 381–382.



chyba nie zna tych tekstów, a w każdym razie zachowała się tak, jak gdyby one nigdy nie powstały – nie zacytowała ich w swojej nowej książce, nie odwołała się do nich, nie próbowała też podjąć polemiki.

Rudymeniem każdej rozprawy naukowej musi być określenie zakresu i stanu badań. W omawianej pracy brak takiej refleksji, co należy odnotować z wielkim zdziwieniem. Autorka, bez próby sformułowania historycznej definicji insygniów biskupich, rozstrzygnęła, że są nimi (we właściwym znaczeniu): „pierścień i pastorał, a także pektorał, natomiast infuła należy do liturgicznego stroju pontyfikalnego [...]”. Składały się na niego rokieta i dalmatyka, na którą nakładano ornat i stułę, lub kapę. Do insygniów zalicza się dodatki do stroju pontyfikalnego – paliusz i racjonal<sup>3</sup> (s. 12). Dwanaście stron dalej zaprzeczyła sama sobie, stwierdzając za Honoriuszem z Autun, że do insygniów zaliczają się: „mitra, pierścień i pastorał wraz z częściami składowymi ubioru biskupiego” (s. 24). Na końcu książki próbowała jeszcze doprecyzować definicję, uznając za insygnia *per se* – charakteryzujące się „wspañalnością” – tylko te, które biskup otrzymał w czasie konsekracji<sup>4</sup>. Według *Encyklopedii Katolickiej KUL* insygniami biskupimi, używanymi przy uroczystych funkcjach liturgicznych są: pastorał i mitra, pierścień, krzyż na piersi, piuska, mucet, faldistorium, tron z baldachimem, a w sensie historycznym, nieużywane już dziś: sandały pontyfikalne i pończochy, rękawiczki, tuniella i dalmatyka, *cappa magna* i bugia<sup>4</sup>. Niezastąpiony *Liturgisches Handlexikon* Josepha Brauna z roku 1922 precyzuje, że pontyfikalnia dzielą się na szaty, sprzęty i oznaki (*Abzeichen*) godności, a do tych ostatnich należą mitra, pastorał i paliusz<sup>5</sup>. Bez względu na to, którą z licznych definicji przyjmujemy, omawiana książka ma niewłaściwy tytuł. Nie jest to praca o insygniach biskupich, bowiem pomija najważniejsze z nich, czyli pastorał, nie obejmuje też pozostałych pontyfikałów, tworzących uroczysty strój liturgiczny biskupa. Ograniczenie rozprawy do pierścienia, pektorału i mitry jest niewłaściwe z metodologicznego punktu widzenia. Ze względu na heterogeniczność materiału, taki wybór musi być odebrany jako aprioryczny i całkowicie ahistoryczny. Żeby uniknąć tych zarzutów, można było po prostu skoncentrować się na infułach, tak jak uczynił to o. Bernhard Sirch OSB, autor klasycznej rozprawy o genezie mitry i papieskiej tiary<sup>6</sup>. Dobrym rozwiązaniem byłoby też łączne omówienie pastorałów i mitr, tak jak uczynił to Paul Salmon w innej klasycznej książce<sup>7</sup>. Najlepsze i najbardziej

pożądane byłoby jednak przygotowanie przekrojowej pracy z zakresu paramentyki, poświęconej wszystkim pontyfikalniom w okresie staropolskim, na wzór rozprawy Josepha Brauna z 1907 r.<sup>8</sup> Bogacka nie tylko nie skorzystała z tych doskonałych wzorów, ale zapewne ich nie zna, a w każdym razie nie zacytowała żadnego z nich w swojej książce<sup>9</sup>. Kolejnym błędem jest przemieszanie sprzętów biskupich z tymi, których używali inni hierarchowie Kościoła. Gdyby Autorka użyła w tytule słowa „pontyfikalnia”, to nie można byłoby czynić jej z tego zarzutu. Skoro jednak chciała napisać książkę o „insygniach biskupich”, to dlaczego zdecydowała się uwzględnić w niej materiał związany z opatami, a nawet infułatami? Postąpiła zresztą bezrefleksyjnie, bo omawiając infuły w skarbcach kolegiat (Zamość), nie postawiła fundamentalnych pytań: skąd się one tam wzięły, przez kogo i na mocy jakiego prawa były używane? Milczeniem pominęła nawet przypadki tak szczególne, jak przywilej używania pontyfikałów przez proboszczów kościoła Mariackiego w Krakowie, dzierzony przez nich od roku 1402<sup>10</sup>. Badaczka ma świadomość, że „problem definicji insygniów biskupich i uprawnień do ich używania reguluje prawo kanoniczne powszechne, przepisy prawa kanonicznego partykularnego, jak statuty synodalne, oraz indywidualne i zbiorowe przywileje papieskie” (s. 12), jednak ani razu nie odwołała się do tych tekstów. Nie odwołała się też do źródeł tak podstawowych, jak pontyfikały, rubryki kościelne, testamenty biskupów, listy pasterskie, wzorcowe wydawnictwa potrydenckie dotyczące wyposażenia kościołów (np. *Instructiones fabricae et suppellectilis Ecclesiasticae* Karola Boromeusza i *Praxis episcopalis* Pawła Piaseckiego) albo akta nuncjatury apostolskiej. W tych ostatnich prawdziwą „kopalnię” wiadomości są zapiski ks. Paola Alaleonego, ceremoniarza kardynała Jerzego Radziwiłła, w trakcie jego misji legackiej w Polsce z okazji zaślubin Zygmunta III z Anną Austriaczką w roku 1592<sup>11</sup>. Zwrócił on uwagę m.in. na fakt, że biskup krakowski w procesji Bożego Ciała niośł monstrancję z Najświętszym Sakramentem, mając głowę nakrytą „mitrą kosztowną”, co uznał za obyczaj polski<sup>12</sup>.

<sup>3</sup> Tak w każdym razie rozumiem dosyć niejasne i zawile rozważania na s. 293–294.

<sup>4</sup> J. GRZYWACZ, *Insygnia*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 7: *Ignoratio Elenchi–Jędrzejów*, Lublin 1997, ssp. 330.

<sup>5</sup> J. BRAUN, *Liturgisches Handlexikon*, wyd. 2, Regensburg 1924, s. 272.

<sup>6</sup> B. SIRCH OSB, *Der Ursprung der bischöflichen Mitra und päpstlichen Tiara*, St. Ottilien 1975 (*Kirchengeschichtliche Quellen und Studien*, 8).

<sup>7</sup> P. SALMON, *Mitra und Stab. Die Pontifikalinsignien im römischen Ritus*, Mainz 1960.

<sup>8</sup> J. BRAUN, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg im Breisgau 1907.

<sup>9</sup> W książce cytowana jest tylko nowsza i nie tak gruntowna rozprawa: J. BRAUN, *Die Liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit. Ein Handbuch der Paramentik*, Freiburg 1924.

<sup>10</sup> E. DŁUGOPOLSKI, *Katalog kościoła N. P. Maryi w Krakowie*, „Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej”, 6, 1916, s. 9.

<sup>11</sup> G. WASSILOWSKY, H. WOLF, *Päpstliches Zeremoniell in der Frühen Neuzeit. Das Diarium des Zeremonienmeisters Paolo Alaleone de Branca während des Pontifikats Gregors XV. (1621–1623)*, Münster 2007.

<sup>12</sup> *Acta Nunciaturae Polonae*, t. 15: *Germanicus Malaspina (1591–1598)*, t. 1: *XII 1591–31 XII 1592*, Cracoviae 2000, s. 454: „portavit Sanctissimum Sacramentum cum mitra praeciosa, quia dixerunt sic [esse in] consuetudine in hoc regno et dnus legatus ita voluit”.



W rozdziale I Autorka pisze, że zajmowały ją insygnia „realnie istniejące lub zaginione, lecz o zachowanej ikonografii”, a jako „pomocniczy materiał porównawczy rozpatrywana była ikonografia insygniów w sztukach plastycznych oraz przekazy historyczne” (s. 21). Rzecz jednak w tym, że kwerenda została przeprowadzona wyrywkowo, a w dodatku bez cienia refleksji metodologicznej. Decyzja o wykorzystaniu źródeł ikonograficznych była ze wszech miar słuszną, jednak powinien ją poprzedzać ekskurs na temat wiarygodności tych przekazów. Tymczasem Bogacka poddała analizie dość przypadkowo dobrane portrety, nie próbując nawet dowodzić, że ukazano na nich konkretne pontyfikalia. Jedyną właściwą drogą jest tu skrupulatne zestawianie istniejących wizerunków z opisami nieistniejących dzieł sztuki w celu odtworzenia ich wyglądu. Trud taki podjął Krzysztof J. Czyżewski w odniesieniu do kilku portretów biskupów krakowskich, jednak Bogacka nie zna tych prac, podstawowych z punktu widzenia jej badań<sup>13</sup>. Jeżeli zaś zdecydowała się na omawianie kształtu pontyfikaliów uwiecznionych w dziełach sztuki bez próby ustalenia, czy są to konkretne przedmioty, to dziwi, że ograniczyła się do zabytków przypadkowych i często nie najwyższej klasy. W książce znalazły się wzmianki o kilku nagrobkach, a pominięto dzieła tej rangi co memorie kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze na Wawelu i biskupa Piotra z Bnina w katedrze we Włocławku. Inne wymienione są tylko w przypisach, bez omówienia (np. nagrobki biskupów Jana Konarskiego i Piotra Tomickiego w katedrze krakowskiej, s. 138, przyp. 44).

Przechodząc do warsztatu naukowego i metod pracy Katarzyny Bogackiej, trzeba podkreślić skrajną niekonsekwencję w klasyfikacji materiału. Badaczka wie, że wszystkie mitry biskupie należą do trzech typów, zgodnie z charakterem dekoracji i przeznaczeniem (s. 47), lecz nawet nie podała ich charakterystyki. Przypomnę więc, że najbogatsza *mitra pretiosa* używana była tylko w najważniejsze uroczystości roku kościelnego i w czasie ceremonii ekstraordynaryjnych. Na święta przewidziano typ *mitra auriphrygiata* (haftowana złotem), a w okresach postu i pokuty oraz w liturgii żałobnej używano infuły prostej, bez dekoracji (*mitra simplex*). W książce zastosowano niespójny, ahistoryczny i nigdy nie stosowany w fachowej literaturze przedmiotu system kategoryzacji. Obok wyróżnionej w poprawny sposób grupy barokowych „mitr kosztownych”, pojawiły się podziały ze względu na treść (infuły „ikonograficzne”), formę (infuły „z szeroką bordiurą”, z dekoracją floralną, ze złotym i srebrnym haftem

wypukłym), a nawet styl (infuły klasycyzującego baroku i infuły klasycystyczne). Skontrastowanie: „tradycyjna *mitra pretiosa* i nowoczesna *mitra auriphrygiata* (scil. *auriphrygiata* – M.W.)” w podtytule rozdziału trzeciego (s. 137) można określić tylko jako bardzo poważny błąd rzeczowy. Trzy typy mitr występowały równocześnie, a ich używanie ograniczone było specjalnymi przepisami albo lokalnymi zwyczajami. W książce nie ma jednak refleksji na temat regulacji dotyczących pontyfikaliów. Równie interesujące byłoby na przykład rozstrzygnięcie, jakie kryteria decydowały o użytkowaniu tych przedmiotów przez ordynariuszy i sufraganów. Autorka wspomniała, że *Inwentarz katedry krakowskiej z roku 1563* wymienia dziewięć infuł, w tym „pośledniejsze, przeznaczone dla sufraganów”, do których zaliczała się bliżej niezidentyfikowana mitra „po Tomaszu Strzemińskim” (s. 60). Nie zauważyła jednak, że jest to ten sam przedmiot, który zachował się do dnia dzisiejszego i został przez nią omówiony w innym miejscu jako jedyna w Polsce gotycka *mitra pretiosa* (s. 117–118). Zignorowała fakt, że w tym inwentarzu odnotowano szereg przedmiotów przeznaczonych „ad usum suffraganei” albo będących darami biskupów pomocniczych<sup>14</sup>. Przykładem może służyć zagadkowa mitra z białego adamaszku „ab omnis episcopo Cafensi ecclesiae per doctorem Sigismundum executorem donata”, która należała niewątpliwie do spuścizny po tytularnym biskupie Kaffy, sufraganie wileńskim, dominikaninie Feliksie z Kazimierza (zm. 1554)<sup>15</sup>. Kolejne interesujące dane o paramentach dla biskupów pomocniczych przynoszą akta posiedzeń krakowskiej kapituły katedralnej. Autorka ich nie zna, chociaż zostały wydane drukiem w formie wypisów przez ks. Bolesława Przybyszewskiego i są dziś podstawowym źródłem do badań nad katedrą krakowską. O tym, jak duże znaczenie mają dla prac nad pontyfikaliaми, niech świadczą tylko dwa przykłady. 3 lutego 1536 r. egzekutorzy testamentu Piotra Tomickiego złożyli „crux aurea seu pectorale pontificem pertinens et annulus aureus cum zaphiro” przeznaczone dla sufragana, z zastrzeżeniem, aby po zakończeniu liturgii poza murami katedry przedmioty te były natychmiast zwracane do skarbcza<sup>16</sup>. Około 9 maja 1538 r. kapituła postanowiła, że pontyfikalia najbogatsze i najcenniejsze mają być rezerwowane dla ordynariusza, podczas gdy mniej wspaniałe dla tytulariuszy<sup>17</sup>.

Katarzyna Bogacka napisała, że „podstawowym źródłem dotyczącym insygniów biskupich są, czy właściwie powinny być, inwentarze skarbców kościelnych, jednak

<sup>13</sup> K.J. CZYŻEWSKI, *Przyczynek do działalności fundatorskiej kardynała Fryderyka Jagiellończyka*, [w:] *Miedzy gotykiem a barokiem. Sztuka Krakowa XVI i XVII wieku. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Oddział Krakowski Stowarzyszenia Historyków Sztuki 20 marca 1993 roku*, Kraków 1997 (Biblioteka Krakowska, 136), s. 113–130; idem, *Nie całkiem utracone. O kilku nie zachowanych przedmiotach ze skarbcza katedry na Wawelu*, [w:] *Festina lente. Prace ofiarowane Andrzejowi Fischingerowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Kraków 1998, s. 121–126.

<sup>14</sup> *Inwentarz katedry wawelskiej z roku 1563*, oprac. A. Bochnak, Kraków 1979 (*Źródła do Dziejów Wawelu*, 10), s. 30.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 54–56; o właścicielu mitry por. R. ŚWIĘTOCHOWSKI, *Feliks z Kazimierza*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 6, Kraków 1946, s. 406–407.

<sup>16</sup> *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich 1536–1538*, wyd. B. Przybyszewski, Kraków 1989 (*Źródła do Dziejów Wawelu*, 12, cz. 1), s. 17–19, nr 17.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 189, nr 335.

i one zachowały się wybiórczo” (s. 14). Te narzekania brzmią fałszywie, bowiem Autorka nie poddała rzetelnej analizie żadnego z zachowanych źródeł pisanych. Posługuje się wyłącznie fragmentami cytowanymi z drugiej ręki, często w wersji obciążonej licznymi usterkami, np. odpisami, a nawet omówieniami ks. Ludwika Łętowskiego z jego *Katedry krakowskiej na Wawelu* z roku 1859. Równie wiele zastrzeżeń budzi zakres porównań; kwerenda jest zaskakująco wąska i nie obejmuje najważniejszych zbiorów pontyfikaliów w Europie. Nie wykorzystano katalogów najważniejszych skarbców i kolekcji, zarówno publicznych, jak i prywatnych. Tytułem przykładu, jeden z najciekawszych zbiorów kościelnych w Niemczech – w katedrze w Ratyzbonie – przywołany został tylko raz i to bez znajomości podstawowego katalogu Achima Hubela<sup>18</sup>. Przebogate zespoły pontyfikaliów w Bambergu, Münster, Würzburgu, Fryzyndze czy Eichstätt (a nie Eichstadt, s. 234) – by ograniczyć się tylko do Rzeszy – nie zostały przywołane ani razu. Zadziwiające, że Autorka nie potrafi też korzystać z zasobów internetowych, co w dzisiejszych czasach powinno być standardem. Nie wyobrażam sobie, jak można napisać przeglądową pracę na temat sztuki dawnej nie odwołując się do zbiorów Fototeki Marburskiej ([www.bildindex.de](http://www.bildindex.de)).

Katarzyna Bogacka ma poważne problemy z właściwym rozpoznawaniem pontyfikaliów i paramentów, czego dowodzą bardzo poważne błędy rzeczowe. Przykładowo, pisze ona, że na strój biskupa składały się „rokieta i dalmatyka, na którą nakładano ornat i stułę, lub kapę” (s. 12). Nie ma to nic wspólnego z prawdą historyczną. Oznaką pełni władzy kapłańskiej posiadanej przez biskupa było prawo używania przez niego szat właściwych wszystkim wyższym święceniom: subdiakonatu (tunicella), diakonatu (dalmatyka) i prezbiteratu (ornat). W praktyce redukowano jednak ubiór pontyfikalny do tunicelli i ornatu. Na utrwalony w tym względzie *usus* wskazują zapisy we wspomnianym *Inwentarzu katedry krakowskiej z roku 1563*, gdzie wymieniono szereg tunicelli, w większości uszytych parami z takiej samej tkaniny<sup>19</sup>. Zestawianie tych szat po dwie może wskazywać na ubieranie ich do mszy jednocześnie – w ten sposób dalmatyka zastępowała była lżejszą drugą tunicellą. W innym miejscu mucet prymasa Michała Stefana Radziejowskiego określony został jako „płaszcz pontyfikalny” (s. 159, il. 111). Według Bogackiej na portrecie arcybiskupa Gabriela Podoskiego (Wrocław, Ossolineum) widoczny jest wysadzany brylantami klejnot złożony z trzech elementów, „wśród których środkowemu, umieszczonemu między dużą romboidalną broszą [...] a wielkim owalnym wisiorem można przypisać rolę pectorału” (s. 162, il. 117). Ów tajemniczy „klejnot” to wyjątkowo bogaty krzyż Orderu Orła Białego na wstędze z błękitnej mory, któremu towarzyszy haftowana gwiazda

orderowa<sup>20</sup>. Autorka rozpoznała w portrecie Bernarda Maciejowskiego w klasztorze Franciszkanów w Krakowie „strój chórowy”, który ma „akcentować skromność biskupa i zdystansowanie się od dóbr doczesnych, nawet w pełni należnych jego urzędowi” (s. 304–305). Maciejowski ma na sobie czerwoną sutannę i białą rokietę, przy szyi i rękawach wykończoną koronką, czerwoną kapę rzymską z mory z długim trenem oraz obszernym kapturem (podbitym białym futrem), a na głowie czworokątny biret barwy czerwonej. Jest to pełny strój kardynalski, używany tylko w szczególnych okolicznościach<sup>21</sup>.

Katarzynie Bogackiej trzeba zarzucić nawet nieznamość podstawowej terminologii z zakresu technik artystycznych. Specjalista od spraw rzemiosła artystycznego powinien wiedzieć, że bezoar to nie „kamień magiczny antyku i średniowiecza” (s. 59, przyp. 25), ale kulisty twór powstający w żołądkach przeżuwaczy przez nagromadzenie niestrawionych resztek pokarmu oraz włókien roślinnych i włosów (sierści). Nie wiem też, w jaki sposób dałoby się przeprowadzić „zatopienie miniaturowych przedmiotów w kryształ” (s. 131), który jest przecież minerałem. Chodziło w tym przypadku o technikę szkła egłomizowanego (fr. *verre egglomisé*).

Autorkę omawianej książki cechuje, by przypomnieć opinię Michała Woźniaka, skłonność do „traktowania hipotez jako udowodnionych i zweryfikowanych ustaleń i prawd”. Powtarza więc bezrefleksyjnie niczym nieuzasadnione pomysły ks. Andrzeja Pikulskiego, że mitra o kompozycji *ad quadratum* musiała powstać w ścisłym związku ze studiami nad geometrią, które prowadzone były w XII w. w szkole w Chartres. Nie spróbowała nawet przyrzeć się i przeanalizować rozmieszczenia najstarszych, zachowanych biskupich nakryć głowy<sup>22</sup>, lecz nie przeszkadza jej to krytykować ks. Antoniego Juliana Nowowiejskiego, jednego w najwybitniejszych polskich liturgistów, który słusznie napisał, że u swego zarania mitra „pojawiała się w różnych miejscach Europy” (s. 46). Bogacka utrzymuje, wbrew oczywistej wymowie inskrypcji, że pastorał sufragana krakowskiego Jerzego (wg niej przechowywany w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, a w rzeczywistości w Fundacji XX. Czartoryskich w Krakowie) powstał dla biskupa Zbigniewa Oleśnickiego (s. 275, 284). Nic nie pomogło obszerne sprostowanie tego błędu zawarte w recenzji Dąbrowskiej i François<sup>23</sup>. Bardzo wątpliwa jest – moim zdaniem – interpretacja abstrakcyjnego znaku graficznego

<sup>18</sup> A. HUBEL, *Der Regensburger Domschatz*, t. 1: *Kirchliche Schatzkammer und Museen*, red. H. Schnell, P. Mai, München–Zürich 1976.

<sup>19</sup> *Inwentarz*, s. 73 (jak w przyp. 14).

<sup>20</sup> Materiał porównawczy zebrany w: *Za ojczyznę i naród. 300 lat orderu Orła Białego*. Wystawa w Zamku Królewskim w Warszawie, 9 listopada 2005–31 stycznia 2006, red. M. Męclewska et al., Warszawa 2005.

<sup>21</sup> K.J. CZYŻEWSKI, M. WALCZAK, „*Spectet posteritas vivam probioris effigiem Bernardi Maciejowski*”. O jednym z portretów we franciszkańskiej galerii biskupów krakowskich, „*Rocznik Krakowski*”, 74, 2008, s. 51–72.

<sup>22</sup> H. BLÖCHER, *Die Mitren des hohen Mittelalters*, Riggisberg 2012.

<sup>23</sup> E. DĄBROWSKA, G. FRANÇOIS, *Pastorały średniowieczne*, s. 359–360 (jak w przyp. 1).



na pierścieniu biskupa Boguchwała jako pustego tronu Chrystusa (gr. *Hetoimasia*). Ten motyw ikonograficzny pojawiał się dość rzadko w sztuce zachodniej, co oczywiście nie może być argumentem *contra*. Autorka rozstrzyga jednak sprawę w sposób jednoznaczny (s. 88, 257–258), nie odwołując się do podstawowego narzędzia historyka sztuki jakim jest badanie tradycji ikonograficznej. Podobny sposób argumentacji pojawia się na kartach książki bardzo często, a w sposób najbardziej arbitralny rozstrzygane są kwestie miejsca powstania dzieł sztuki<sup>24</sup>. Nie służy do tego celu analiza form ani technologii, ale irracjonalne przesłanki. Przykładowo, przedmioty z jednego z grobów w katedrze poznańskiej, w tym pierścień, można „datować na czas między 1242 a 1253 rokiem i uznać za wyroby miejscowe”, ponieważ autorka przyjęła, że „w grobie złożono autentyczne insygnia w uznaniu zasług biskupa, którym był najpewniej Boguchwał II [...] inicjator przebudowy prezbiterium katedry” (s. 87). Nie rozumiem, dlaczego złożenie insygniów w grobie miałoby być wyrazem uznania zasług zmarłego biskupa? Wszak była to praktyka dość często spotykana, powszechna. Nie rozumiem też, dlaczego ma to implikować datowanie przedmiotów z grobu na czasy episkopatu Boguchwała, a tym bardziej ich lokalne pochodzenie? Znamy przecież liczne przykłady importowania dzieł rzemiosła artystycznego, zamawiania ich w odległych ośrodkach, a także przejmowania pontyfikaliów po poprzednikach. Przede wszystkim jednak to analiza formy powinna prowadzić do datowania, a nie okoliczności historyczne służyć do uzasadniania charakteru stylowego dzieła sztuki. W tym właśnie tkwi odrębność historii sztuki jako uniwersyteckiej dyscypliny naukowej.

Na szczegółowe rozpatrzenie zasługują rozważania o „jedynym polskim pektorale gotyckim”, należącym rzekomo do biskupa Tomasza Strzemińskiego. Bogacka utrzymuje, że taki przedmiot znajdował się w katedrze na Wawelu jeszcze w latach 1974–1979, kiedy to prowadzono prace przy inwentaryzacji skarbcu. Miał on zaginać w nieznanach okolicznościach, ale pojęcie o jego wyglądzie ma dawać inny krzyżyk o funkcji relikwiarzowej, dodany do tzw. krzyża z diademów za episkopatu Jana Rzeszowskiego i zachowany do dziś w skarbcu. Badaczka określa go jako „krzyżyk relikwiarzowy podobny do pektorału Tomasza Strzemińskiego” (ss. 63, 112–113, 209, 261, il. 34). Jest to poważne nieporozumienie, którego źródłem jest wydana na powielaczu i w wielu miejscach bałamutna broszura Aldony Sołtysówny *Złotnictwo skarbcu i katedry na Wawelu* (Kraków 1993), w której doszło do „rozdwójenia” zachowanego do dziś przedmiotu. Żaden pektorał Tomasza Strzemińskiego nie zachował się, a winą Bogackiej jest to, że uwierzyła Sołtysównie i zbudowała na jej pomyłce piętrową hipotezę. Nie przekonała jej nieobecność pektorału w kolejnych inwentarzach katedry (jak sądzę dlatego, że ich nie przeczytała), w publikacjach Ignacego Polkowskiego i Tadeusza Kruszyńskiego, a nawet w bardzo dokładnym tomie

*Katalogu zabytków sztuki w Polsce* z roku 1965 pod redakcją wytrawnego znawcy Wawelu – Jerzego Szablowskiego.

Osobna kwestia to błędy Katarzyny Bogackiej w zakresie rozpoznawania stylu. Z braku miejsca zatrzymam się tylko przy kilku, za to bardzo spektakularnych przypadkach. Autorka zajęła się pierścieniami w katedrze wileńskiej, datując przy okazji relikwiarz na kości ręki św. Stanisława, na którą jeden z nich jest nałożony<sup>25</sup>. Ignorując przesłanki formalne i odwołując się wyłącznie do danych historycznych, związała to wspaniałe dzieło sztuki z Krakowem i zadatowała przed rokiem 1387, wskazując na wzór w postaci relikwiarza na rękę św. Stanisława w katedrze na Wawelu (s. 107). Dość trudno byłoby znaleźć dzieło, które lepiej egzemplifikuje cechy złotnictwa późnego gotyku „około roku 1500” niż wspaniały relikwiarz w Wilnie. Nie wiem też, w jaki sposób wileński relikwiarz wykonany rzekomo przed 1387 r. mógłby być naśladownictwem krakowskiego relikwiarza na rękę św. Stanisława, który powstał w wieku XVI<sup>26</sup>. Niestety, Autorka nie wsparła swoich rozważań odwołaniami do literatury przedmiotu. Z podobnym „zonglowaniem” datami można się spotkać przy opisie moniliów z mitry w Muzeum Archidiecezji Lubelskiej, dla których „analogii dostarcza złotnictwo włoskie czasów przed połową i po połowie XIV w.”, w tym „klejnoty krzyża z diademów książęcych na Wawelu” (s. 114). Diademy tworzące wawelski krzyż powstały jednak w połowie XIII, a nie w XIV wieku<sup>27</sup>. Omawiając mitrę Tomasza Strzemińskiego, Bogacka podała w wątpliwość jej podwójne datowanie wynikające z interpretacji przekazów pisanych o „reformie” za czasów biskupa Piotra Tomickiego. Według niej „hipoteza o włoskim pochodzeniu zabytku jest co najmniej tak samo uprawniona, jak o wykonaniu go w Polsce i gruntownym przerobieniu po siedemdziesięciu latach” (s. 118, 208, il. 36). Ta śmiała opinia została niestety rzucona „ot tak”, bez porównań badaniami porównawczymi. Dowiedzenie w przekonujący sposób importu z Italii byłoby sensacją, jednak nie wiem, co „włoskiego” dostrzegła Autorka w tym wspaniałym dziele sztuki? Z pewnością natomiast nie dostrzegła dychotomii stylowej „ostrych”, gotyckich form obramienia i renesansowego ornamentu roślinnego wypełniającego *campi*, opisaną przez Adama Bochnaka<sup>28</sup>. Bogacka zajęła się szczegółowo przedstawieniem mitry na portrecie

<sup>24</sup> Przykłady takiego „rozstrzygania” m.in. na ss. 135, 136, 176–177, 200 a także w licznych przypisach o charakterze „haseł”, w których proveniencja dzieł pojawia się *ex nihilo*.

<sup>25</sup> Krytyka tez Katarzyny Bogackiej na temat jednego z wileńskich pierścieni w: *Skarbiec katedry wileńskiej Katalog wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie 2 lipca–28 września 2008 i w Zamku Królewskim na Wawelu, 15 października 2008–15 stycznia 2009*, red. D. Nowacki, A. Saratowicz-Dudyńska, Warszawa 2008, s. 125, kat. 9 (M. Piwocka, D. Nowacki).

<sup>26</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 1: *Wawel*, red. J. Szablowski, Warszawa 1965, s. 117, il. 781

<sup>27</sup> Pełny stan badań w: J. MÜHLEMAN, *Artus in Gold. Der Erec-Zyklus auf dem Krakauer Kronenkreuz*, Petersberg 2013 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 104).

<sup>28</sup> A. BOCHNAK, *Mitra biskupa Tomasza Strzemińskiego i Stanisław Samostrzelnik*, [w:] *Sztuka i historia. Księga pamiątkowa ku czci profesora Michała Walickiego*, Warszawa 1966, s. 92–96.

kardynała Bernarda Maciejowskiego w klasztorze Franciszkanów w Krakowie, traktując ją jako wyjątkowy przykład „późnorennesansowej *mitra pretiosa* z dekoracją figuralną” (s. 139, 140). Ponieważ jednak „niekiedy trudno jest ustalić relację między lapidarną notatką inwentarzową a zachowanym przekazem ikonograficznych”, ma wątpliwości, czy jest to ta sama mitra, którą opisywano w „licznych inwentarzach” jako przeznaczoną „dla użytku sufraganów” (s. 139). Niestety, nie podjęła trudu zestawienia tych tekstów z wizerunkiem. Nawet bez tego można dostrzec, że na portrecie Maciejowskiego przedstawiono z niemal inwentaryzatorską dokładnością konkretne dzieło sztuki późnogotyckiej, a nie późnorennesansowej. Analiza źródeł pisanych prowadzi natomiast do wniosku, że Maciejowski kazał się namalować z mitrą ufundowaną przez kardynała Fryderyka Jagiellończyka. W tekście Bogackiej rozsiane są informacje o pontyfikacjach Jagiellończyka, którym słusznie nadano miano „przepyszne” i określono jako „najwspanialszy w katedrze [krakowskiej – M. W.] zespół insygniów” (s. 15, 119). Pomimo tego Autorka nie potrafiła połączyć faktów. Zresztą, wcale nie musiała tego robić – wystarczyło znać obszerny artykuł Krzysztofa J. Czyżewskiego poświęcony temu zagadnieniu<sup>29</sup>.

Już z tego co napisałem wyżej można wywnioskować, że Katarzyna Bogacka bardzo słabo orientuje się w literaturze przedmiotu. Właściwie w żadnym przypadku nie przywołano całej literatury przedmiotu, a warsztat Autorki ogranicza się do wąskiego kręgu publikacji o charakterze popularnym. Informacje biograficzne pozyskiwano niemal wyłącznie na podstawie leksykonu Piotra Niteckiego, z rzadka tylko sięgając do *Polskiego Słownika Biograficznego*, a pomijając opracowania monograficzne. W pracy nie cytowane są ani książki przeglądowe (np. Krzysztofa Rafała Prokopa o sufraganach w Polsce w okresie przedtrydenckim), ani szczegółowe (np. Marii Koczerskiej o Zbigniewie Oleśnickim, Anny Odrzywolskiej-Kidawy o Piotrze Tomickim czy Marianny Banackiej o inicjatywach artystycznych Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego). Części o symbolice i ikonografii zostały zbudowane na wiadomościach z leksykonu *Świat symboliki chrześcijańskiej* Dorothei Forstner, natomiast ani raz nie odwołano się do klasycznych i miarodajnych, wielotomowych opracowań z zakresu ikonografii (m.in. Engelberta Kirschbauma, Wolfganga Braunfelsa i Gerturdy Schiller), o studiach szczegółowych nie wspominając. Co prawda w spisie wydawnictw cytowanych w wersji skróconej został wymieniony ośmiotomowy *Lexikon der christlichen Ikonographie*, jednak bez podstawowych danych bibliograficznych, a Autorka nie odwołuje się do niego w przypisach. Spory i bardzo istotny passus o symbolice pasyjnej barokowych pektorałów (s. 263–264) został zbudowany na wiedzy pozyskanej z publicystycznego tekstu Andrzeja Datko *Na drogach Męki Pańskiej*, który ukazał się w czasopiśmie „Wiedza i życie”. Bogacka nie zna też nowej literatury z zakresu heraldyki, a głównym źródłem

w tym względzie jest dla niej anachroniczna i niemająca żadnej wartości naukowej *Ozdoba domu Bożego* Longina Żarnowieckiego z lat 1904–1907. Dalsze wymienianie braków nie ma sensu, więc odniosę się jeszcze tylko do sposobu sporządzania przypisów. Autorka bardzo często cytuje z drugiej ręki, a co gorsza – robi to bez zrozumienia. Przykładowo, odwołując się do tekstów w *Patrologia Latina* rozdział albo część traktuje często jak tytuł całego dzieła. Niekiedy bez odwołania do źródła nie sposób zrozumieć o co chodzi, np. „Innocentius III, papa, CCXVII, 780 seq.” (s. 220, przyp. 1). Z zasady po określeniu tomu podaje dodatkową cyfrę, bez żadnego wyjaśnienia, chyba nie wiedząc, że chodzi o numer szpalty.

Nie jest w moim zwyczaju złośliwe wytykanie błędów rzeczowych albo drobnych potknięć i przejęczyń, bowiem przytrafiają się one każdemu. Jednak w tej pracy ich nagromadzenie jest wyjątkowo duże. Co ważne, nie są to usterki redakcyjne, bowiem nie umieszczono ich w dodatku do książki erracie. Autorka często stosuje niewłaściwą terminologię, np. określając sławne *Concilia toletana* mianem soborów (s. 27), albo popełnia błędy w lekcji, np. pisząc o Pontyfikałach, zamiast Pontyfikałach (s. 33). Niekiedy wynika to z niezrozumienia przyswojonej literatury, jak wtedy, gdy mowa o pierścieniu znalezionym w miejscowości „Propstei Frithelstoke w pobliżu Great Tarrington” (s. 104, przyp. 7). Autorka nie zdaje sobie sprawy, że *Propstei* to po niemiecku probostwo. Nieco dalej wspomina o miejscowości Cochem, z kościołem Mose St. Martin (s. 109, 378). Chodzi tu oczywiście o kościół św. Marcina w Cochem nad Mozelą. Niekiedy niezrozumienie czytelnego tekstu ma istotne implikacje, np. gdy Autorka odwołuje się do inwentarza katedry gnieźnieńskiej, sporządzonego w roku 1450 (s. 51). Swoim zwyczajem przywołała to kapitalne źródło z drugiej ręki, a właściwie zna tylko jego omówienie pióra ks. Polkowskiego. W efekcie zmieniła autora inwentarza – sławnego Sędziwoja z Czechla – w jakiegoś „kanonika Szymona de Czechel” (s. 51). W innym miejscu stwierdziła, że „do drugiej połowy XVI wieku nie zachował się żaden [podkreślenie moje – M.W.] inwentarz” katedry krakowskiej (s. 51, przyp. 1, por. też s. 58), chociaż w tym samym zdaniu zacytowała wzmiankę ks. Polkowskiego o inwentarzu z roku 1110. Najwcześniejszego spisu przedmiotów z 1101 r. najwyraźniej nie zna. Zawarła co prawda w spisie bibliografii artykuł monograficzny na ten temat, napisany przez Lecha Kalinowskiego w 1976 r., ale w przypisach zacytowała go tylko raz, bez podania strony i w zupełnie innym kontekście. Szkoda, bo są to jedne z najstarszych źródeł tego typu w skali Europy Środkowej i warto byłoby spróbować odpowiedzieć na pytanie, dlaczego nie odnotowano w nich pontyfikałów<sup>30</sup>.

Błędy rzeczowe mogą być do pewnego stopnia efektem fatalnego stylu Autorki. Daje on o sobie znać nawet w tytułach, np. część II: „Charakterystyka insygniów jako

<sup>29</sup> K.J. CZYŻEWSKI, *Przyczynek do działalności* (jak w przyp. 13).

<sup>30</sup> *Mittelalterliche Schatzverzeichnisse*, red. B. Bischoff, München 1967 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 4), s. v. Krakau.



zabytków średniowiecznych i nowożytnych”. Praca traktuje oczywiście o dziełach sztuki albo o pontyfikaliach, ale z pewnością nie o zabytkach. Wiele kluczowych wniosków przekazano w formie niezrozumiałej, np. „od początku XVIII w. staje się widoczna tendencja do nadawania infułow bardziej wysmukłych proporcji, z wyraźnie zaakcentowanym najszerszym obwodem [podkreślenie moje – M.W.]” (s. 191). Nie mam pojęcia, co to znaczy „elewacja grobu” w kontekście otwarcia grobu arcybiskupa Szebeka w katedrze gnieźnieńskiej (s. 197).

W pracy można znaleźć stwierdzenia absurdalne, np. że „pierścień kardynalski od wczesnego średniowiecza [podkreślenie moje – M.W.] wyróżniał się herbem sprawującego godność” (s. 30). Herb na infule to według Autorki „średniowieczny [podkreślenie moje – M.W.] sposób identyfikacji” (s. 143). W kilku miejscach mowa jest o „kapeluszu arcybiskupim” jako elemencie składowym herbów hierarchów Kościoła (s. 143, il. 68, s. 187, przyp. 58). Kapelusz może być oczywiście biskupi (zielony) albo kardynalski (czerwony), a Autorce zapewne chodziło o różnicowanie ilości rzędów chwostów na sznurach (s. 281). Z ich liczby wyciąga ona istotne wnioski na temat datowania dzieł sztuki, co może być bardzo niebezpieczne. Specjalista od spraw paramentyki powinien wiedzieć, że przyjmowane często w praktyce dydaktycznej rozróżnienie (biskupi – trzy, arcybiskupi – cztery, a kardynałowie pięć rzędów chwostów) jest sporym uproszczeniem. Przykładowo, w przebadanej niedawno heraldyce najwybitniejszego purpurata w Rzeszy u progu reformacji, kardynała Albrechta Brandenburskiego, można dostrzec dużą swobodę w tym względzie, a piętrzenie chwostów w pięciu rzędach właściwie nie występuje<sup>31</sup>.

Katarzyna Bogacka różnicuje portrety hierarchów Kościoła na reprezentacyjne – w stroju liturgicznym – i „mniej reprezentacyjne ujęcia, w pelerynie [scil. muccie – M.W.], sutannie i z codziennymi insygniami” (s. 154). Nie ma to nic wspólnego z rzeczywistością. Portrety w stroju liturgicznym są rzadkie, o czym dobitnie świadczy katalog wielkiej wystawy portretu kardynalskiego w Rzymie z roku 2007, gdzie nie ma ani jednego takiego przedstawienia<sup>32</sup>. Nie znam też żadnego portretu kardynała Richelieu w stroju liturgicznym<sup>33</sup>. Czy to oznacza, że nie miał on „oficjalnej”, reprezentacyjnej ikonografii?

Szczególną grupę błędów stanowią te świadczące o słabej znajomości historii. Krzyż św. Ulricha w Augsburgu, datowany na wiek XII, nie mógł być tym krzyżem, który święty nosił w czasie bitwy na Lechowym Polu (błędnie Lechfelde, zamiast Lechfeld, s. 109), bowiem to

wydarzenie miało miejsce w 955 r. Wizyty *ad limina apostolorum* praktykowane były przynajmniej od XI w., nie mogły więc zostać wprowadzone przez Sobór Trydencki (s. 211)<sup>34</sup>. Pierścienie papieskie nie mogły być ozdabiane wizerunkami św. Piotra w łodzi, „od Soboru w Mediolanie do końca XVIII w.” (s. 228). Co prawda nie wiem, co autorka miała na myśli pisząc „sobór w Mediolanie”, ale pierścień papieski zdobiony jest przedstawieniem apostoła-rybaka nieprzerwanie od czasów papieża Marcina V (1417–1431)<sup>35</sup>. Wreszcie Akta św. św. Perpetuy i Felicyty nie powstały w połowie XIII w. (s. 230), ale zostały zredagowane na początku III w. w Kartaginie, przez anonimowego autora, którego starsza literatura identyfikowała z Tertulianem<sup>36</sup>.

Na koniec odwołam się jeszcze do szaty graficznej książki. Na 190 ilustracji około 50 (głównie dzieła złotnictwa i fragmenty portretów) są nieostre. Niektóre tablice (np. nr 19) w całości nadają się tylko do wymiany albo do usunięcia. Fakt, że wydawnictwo zgodziło się na przyjęcie i publikację takich fotografii, świadczy o postępującym upadku sztuki edytorskiej.

\* \* \*

Na zakończenie zmuszony jestem sformułować kilka niewesołych wniosków. Z punktu widzenia warsztatu nauk historycznych poziom recenzowanej książki jest zaskakująco niski. Po raz kolejny więc system dopuszczania do druku publikacji naukowych w Polsce okazał się zawodny. Pisanie tak krytycznych recenzji nie należy do przyjemności, jednak żywię najgłębsze przekonanie, że trzeba to robić. To jest jedyny sposób na ograniczenie zalewu publikacji słabych a nawet szkodliwych. Wszak kolejni badacze pontyfikaliów będą już zawsze napotykali na poważną przeszkodę w postaci książki Katarzyny Bogackiej. Sporą trudnością będzie też przymus zmierzenia się z przekonaniem, że monografia pontyfikaliów w Polsce została już napisana i nie ma potrzeby podejmowania tego trudu na nowo. Niestety, na naukowe opracowanie z prawdziwego zdarzenia będziemy musieli jeszcze poczekać...

<sup>31</sup> H. DRÖS, *Alles unter einem Hut. Die Wappen Albrechts von Brandenburg*, [w:] *Der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen*, t. 2: *Essays*, red. A. Tacke, Regensburg 2006, s. 29–49.

<sup>32</sup> *La porpora romana. Ritrattistica cardinalizia a Roma dal Rinascimento al Novecento*, red. F. Petrucci, M.E. Tittoni, Roma 2007.

<sup>33</sup> Por. m.in. Richelieu. *Kunst, Macht und Politik (1585–1642)*, red. H.T. Goldfarb, Montreal–Köln 2002.

<sup>34</sup> Akt ten służący pierwotnie uczczeniu grobów najważniejszych z apostołów w dniu ich święta, przekształcił się w XI–XII w. w akt szacunku wobec urzędującego papieża. W pocz. XIII w., za przyczyną kanonistów takich jak Ugoccone z Pizy, *limina apostolorum* zostały utożsamione z miejscem pobytu papieża; M. MACCARRONE, *Ubi est papa, ibi est Roma*, [w:] *Aus Kirche und Reich. Studien zu Theologie, Politik und Recht im Mittelalter. Festschrift für Friedrich Kempf zu seinem fünfundsiebzigsten Geburtstag und fünfzigjährigen Doktorjubiläum*, red. H. Mordek, Sigmaringen 1983, s. 371–382.

<sup>35</sup> A. PARAVICINI BAGLIANI, *Le chiavi e la tiara. Immagini e simboli del papato medievale*, Roma 1998 (La corte dei papi, red. A. Paravicini Bagliani, 3), s. 28.

<sup>36</sup> B. ALTANER, A. STUIBER, *Patrologia. Życie, pisma i nauka Ojców Kościoła*, tłum. P. Pachciarek, Warszawa 1990, s. 156.





NATASZA STYRNA  
Uniwersytet Papieski Jana Pawła II, Instytut Historii Sztuki i Kultury

RECENZJA

MAURYCY GOTTLIEB.  
W POSZUKIWANIU TOŻSAMOŚCI  
(RECENZJA WYSTAWY I KATALOGU)

*Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości/In Serch of Identity*,  
red. M. Milanowska, katalog wystawy,  
Muzeum Pałac Herbsta Oddział Muzeum Sztuki w Łodzi 2014, ss. 189

Muzeum Pałac Herbsta 03.10.2014 – 01.02.2015  
Muzeum Narodowe w Krakowie 02.02.2015 – 03.05.2015

Od 2 lutego do 3 maja 2015 r. w Krakowie można było oglądać wystawę prac Maurycego Gottlieba, zorganizowaną przez Muzeum Sztuki w Łodzi we współpracy z Muzeum Narodowym w Krakowie. Poprzednia wystawa dzieł artysty odbyła się w Krakowie przeszło osiemdziesiąt lat temu, w roku 1932. Zorganizowali ją członkowie krakowskiego Zrzeszenia Żydowskich Artystów, a pokazywano ją, tak jak obecnie, w salach Muzeum Narodowego. Ani na stronach katalogu wystawy z 2015 r., ani w towarzyszących jej materiałach nie wspomniano o tym fakcie. Szkoda, bo ma on wymiar symboliczny.

Gottlieb urodził się w Drohobycz, przed przedwczesną śmiercią w wieku 23 lat przebywał i studiował w wielu miejscach, Kraków odegrał jednak w jego życiu szczególną rolę. Tutaj formował się jako artysta, ucząc się pod kierunkiem Jana Matejki, którego twórczość niezwykle cenił. Tutaj doznawał antysemickich przykrości, które również miały wpływ na jego wybory artystyczne oraz kształtujące się poczucie tożsamości. Artysta, jako pierwszy tak uzdolniony malarz na ziemiach polskich wywodzący się z kręgów żydowskich, stał się kimś w rodzaju patrona żydowskich twórców następnych pokoleń, próbujących utworzyć sobie ścieżki kariery artystycznej w nowej dziedzinie. Eksplorował ten mało rozpoznany przez Żydów teren, doznając zarówno sukcesów, jak i porażek, które później stały się udziałem następnych twórców podążających jego drogą. Stał się dla nich jednym z najważniejszych punktów odniesienia, powodem do dumy i symbolem, który można było stawiać za przykład w latach trzydziestych

dwudziestego wieku, gdy sytuacja przedstawicieli mniejszości żydowskiej w Polsce i na świecie zaczynała ulegać gwałtownemu pogorszeniu. Zarówno związek Gottlieba z Krakowem, jak i ranga jego twórczości oraz okoliczności społeczno-polityczne spowodowały, że artyści żydowscy działający w Krakowie w latach trzydziestych podjęli decyzję o uhonorowaniu artysty wystawą. Na następny pokaz prac Gottlieba w Krakowie trzeba było czekać bardzo długo. Z wiadomych względów jego zorganizowania podjął się kto inny, niemniej problemy, pytania i cele towarzyszące temu przedsięwzięciu nie uległy zmianie

We *Wstępie* do katalogu wystawy dyrektorzy instytucji zaangażowanych jej w organizację, Jarosław Suchan i Zofia Gołubiew, piszą o Gottliebzie niemal z emfazą. Nazywają go „jedną z jaśniejszych gwiazd na firmamencie XIX-wiecznej sztuki”, „najwybitniejszym uczniem Jana Matejki”, „jednym z najciekawszych artystów swoich czasów”<sup>1</sup>. Patos, którego nie ustrzegli się Autorzy, ma określone źródło. Stanowi je wieloletnia tradycja pisania o Gottliebzie w niezwykle podniosłym tonie, tradycja ukształtowana jeszcze w dziewiętnastym wieku i wpływająca na piszących o twórczości malarza również później. Po połączeniu lektury dziewiętnastowiecznych czasopism i wypowiedzi samego artysty, który był człowiekiem

<sup>1</sup> J. SUCHAN, Z. GOŁUBIEW, *Wstęp*, [w:] *Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości/In Serch of Identity*, red. M. Milanowska, katalog wystawy, Muzeum Pałac Herbsta Oddział Muzeum Sztuki w Łodzi 2014, s. 7.



niezwykle zdolnym i wrażliwym, ale jednocześnie młodym i dość egzaltowanym, powstaje mieszanka bardzo mocno rzutująca na sposób postrzegania malarza i nieco utrudniająca rzeczową refleksję na temat jego twórczości. Można również we *Wstępie* do katalogu przeczytać, że twórczość Gottlieba „to jedno z najpiękniejszych malarzkich świadectw głęboko przeżywanego humanizmu”, że zasługuje ona, „by ją nieustająco przypominać [...] wciąż na nowo poddawać reinterpretacji i, lokując w coraz to odmiennych kontekstach, ożywiać zawarte w niej sensy” (s. 7). Pozostaje zastanowić się, ile z tych szczytnych zamierzeń organizatorom wystawy udało się zrealizować.

Pomijając pierwsze, bardzo jeszcze młodzieńcze próby, okres właściwej aktywności twórczej Gottlieba wynosił zaledwie około pięciu lat. Mimo to udało mu się zostawić po sobie spory dorobek artystyczny, ale oczywiście nieporównywalnie mniejszy niż w przypadku artystów, którym dane było pracować kilkanaście czy kilkadziesiąt lat. Część tych prac można było zobaczyć w Krakowie. Większość pochodziła z polskich kolekcji, sprowadzono je również z Izraela – z kolekcji Muzeum Sztuki w Tel Avivie oraz Muzeum Izraela w Jerozolimie. Dwa obrazy zaprezentowane na wystawie należą do zbiorów paryskiego Musée d'art et d'histoire du Judaïsme. W Krakowie dodatkowo można było zapoznać się z pracami malarza ze zbiorów Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki, których nie pokazywano wcześniej, podczas pierwszej odsłony wystawy odbywającej się w Łodzi<sup>2</sup>.

Oprócz krakowskiego pokazu z roku 1932, warto w tym miejscu przypomnieć kolejną wystawę, podczas której polska publiczność miała sposobność zapoznać się z dorobkiem Gottlieba. Odbyła się ona w Warszawie w roku 1991. Było to duże międzynarodowe przedsięwzięcie, wynik kooperacji między izraelskimi i polskimi badaczami, wydarzenie, które właściwie „przywróciło” polskiej historii sztuki postać zapomnianego malarza, otwierając jednocześnie przed uczonymi nowe pola poszukiwań i możliwości interpretacji jego dorobku. Oprócz Warszawy wystawa była pokazywana również w Tel Avivie oraz w Frankfurtu nad Menem, towarzyszył jej obszerny, solidnie opracowany katalog z tekstami kuratorki Nehamy Guralnik, Eugena Kolba oraz Jerzego Malinowskiego<sup>3</sup>. Przedsięwzięcie to, z uwagi na pionierski charakter oraz poziom realizacji, już na zawsze będzie stanowić punkt odniesienia dla każdej kolejnej inicjatywy tego typu dotyczącej twórczości malarza. Niestety, w porównaniu z wystawą z 1991 r. i jej katalogiem, recenzowana wystawa wypadła niezbyt korzystnie.

Jak na patos towarzyszący wypowiedziom organizatorów na temat doniosłości dorobku Gottlieba, sama wystawa okazała się dość skromna, zwłaszcza w części łódzkiej, gdzie zaprezentowano jedynie 33 prace, z czego dwie były

kopiami obrazów malarza wykonanymi przez jego młodszego brata Marcina (dla porównania wystawa z roku 1991 liczyła 79 eksponatów, a prezentacja z roku 1932 ponad sto)<sup>4</sup>. Większość prac pokazywanych na wystawie z roku 2015 stanowiły portrety, w tym kilka autoportretów. Zaprezentowano też kilka szkiców olejnych o tematyce biblijnej, historycznej, żydowskiej i rodzajowej oraz rysunków ze wspomnianych zbiorów lwowskich. Jedyną wielkoformatową kompozycją, jaka znalazła się na wystawie, był obraz zatytułowany *Żydzi modlący się w Jom Kipur* ze zbiorów Muzeum Sztuki w Tel Avivie. Zabrakło zatem chociażby *Chrystusa nauczającego w Kafarnaum* (1878–1879; Muzeum Narodowe w Warszawie), *Chrystusa przed swymi sędziami* (1877–1879; Muzeum Izraela), *Uriela D'Acosty i Judyty van Straaten* (1877; w 1991 roku obraz był w posiadaniu rodziny Holzer, Mexico City). Nietrudno wyobrazić sobie trudności związane ze sprowadzaniem tak dużych obrazów z odległych części świata – obraz *Chrystus przed swymi sędziami* ma blisko 3 metry szerokości! Można było jednak zamieścić przynajmniej ich reprodukcje w katalogu, zwłaszcza że sporo dzieł, które znalazły się na wystawie, reprodukowano w nim dwukrotnie. Pozwoliłoby to korzystającym z katalogu osobom, w których wystawa rozbudziła zainteresowanie Gottlibem, uzyskać szerszy wgląd w jego twórczość.

Niestety na wystawie zabrakło nie tylko tych obrazów. Skoro organizatorzy nawiązali współpracę z instytucjami izraelskimi, tym bardziej dziwi, że z tamtejszych kolekcji nie wypożyczono wielu ważnych dzieł również mniejszych rozmiarów. Nie zobaczyliśmy znakomitego *Portretu Maurycego Wahrmana* (1878) ze zbiorów Muzeum Sztuki w Ein Harod w Izraelu, jednego z najlepszych portretów pędzla artysty. Zabrakło na wystawie dzieł z kolekcji Instytutu Weizmanna w Rehovot, w tym intrygującego *Autoportretu* z roku 1878, odmiennego od wszystkich znanych autoportretów artysty. Malarz lubiący przybierać pozy, otaczać się aurą tajemniczości, zmieniać kostiumy, tym razem zaprezentował się we współczesnym stroju, patrząc wprost na widza, nieco wyzywająco. Trudno zdecydować, czy więcej w tym spojrzeniu nonszalancji, czy zadziorności. Taki sposób autoprezentacji artysty kłóci się nieco z rozpowszechnionych wyobrażeniem Gottlieba jako młodzieńca „o oczach wiecznie zamglonych smutkiem”, rozmyślającego przez większość czasu nad sposobami pogodzenia Polaków i Żydów, i właśnie dlatego jest niezwykle ciekawy. Uzmysławia, że oprócz solidnie ugruntowanego od lat siedemdziesiątych XIX wieku obrazu „męczennika” polsko-żydowskiej sprawy, Gottlieb mógł

<sup>2</sup> *Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości*, s. 188–189 [spis dzieł wystawionych w Muzeum Pałac Herbsta] (jak w przyp. 1).

<sup>3</sup> *In the Flower of Youth. Maurycy Gottlieb 1856–1879*, katalog wystawy, Tel Aviv Museum of Art, Dvir Publishers 1991.

<sup>4</sup> W roku 1932 krakowscy artyści żydowscy, którzy przygotowywali wystawę, działali oczywiście w innych warunkach, przed wybuchem II wojny światowej, która przyczyniła się do zniszczenia części dorobku artysty oraz jego rozproszenia. Mimo wszystko warto podkreślić skuteczność ich działania. *Przed wystawą pamiątkową Maurycego Gottlieba*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 48, s. 9; *Katalog wystawy pamiątkowej dzieł Maurycego Gottlieba*, Muzeum Narodowe, Kraków 1932.





1. Portret Maurycego Gottlieba, olej na płótnie, 23 × 17,7 cm, Muséed'art et d'histoire du Judaïsme, Paryż. Photo Christophe Fouin © Musée d'art et d'histoire du Judaïsme



2. Maurycy Gottlieb, fotografia. Wg M. Waldman, *Maurycy Gottlieb 1856–1879. Biografia artystyczna*, Kraków 1932

mieć również inne oblicze, którego nie znamy. W kolekcji Instytutu Weizmanna takich interesujących prac, zwłaszcza portretów, znajduje się więcej. Sporo obrazów Gottlieba jest również w rękach prywatnych, co oczywiście mogło stanowić dodatkową trudność w pertraktacjach, o ile w ogóle je podjęto. Rodzi to kolejne pytanie, dlaczego w takiej sytuacji, gdy sporo dzieł artysty, z różnych powodów, jest trudno dostępnych, nie uwzględniono również niektórych polskich zbiorów, z których eksponaty z pewnością można było pozyskać łatwiej? Mam na myśli chociażby Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, w których znajdują się dwa ciekawe obrazy Gottlieba nawiązujące do postaci biblijnych – *Eleazar* i *Rachela*.

Jednak jeszcze większym problemem jest nie to, czego na wystawie zabrakło, ale to, co na niej pokazano. Zacznę od wyrażenia wątpliwości, czy na wystawie prac Maurycego Gottlieba warto pokazywać obrazy namalowane przez jego brata, Marcina. Chodzi o dwie kopie obrazów Maurycego *Shylock i Jessyka* (1877) oraz *Autoportret w stroju beduińskim*. Wiele wskazuje na to, że Marcin był niezwykle zafascynowany osobą starszego brata. W ślad za nim w roku 1881 podjął studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Znany jest głównie z tego, że kopiował jego obrazy. Brakowało mu niestety talentu brata, dwie kopie jego pędzla dołączone do pokazu prac Gottliba stanowią tego dowód. Nieudana jest zwłaszcza kopia

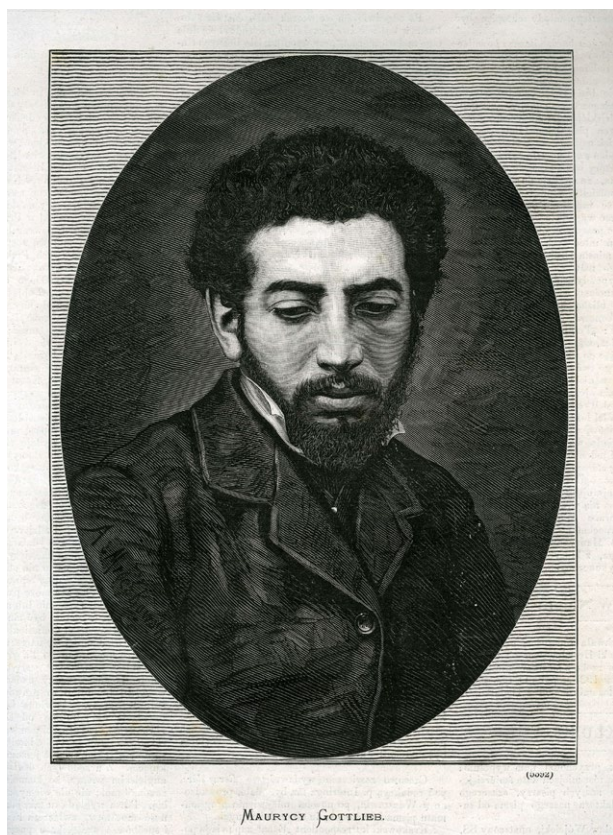
*Shylocka i Jessyki*, głośnego kiedyś obrazu, który zwrócił uwagę publiczności na Gottlieba i przyniósł mu uznanie krytyków. Obraz, który prawdopodobnie spłonął podczas powstania warszawskiego, znany jest z reprodukcji fotograficznych. Dzięki nim wiadomo, że Marcinowi w najmniejszym stopniu nie udało się osiągnąć siły wyrazu tamtej kompozycji, dramat rozgrywający się między bohaterami sceny w obrazie mniej utalentowanego z Gottliebów zmienił się cikliwą, niezdolną nikogo poruszyć scenką. Eksponowanie tej pracy razem z dziełami Maurycego Gottlieba jest w stanie jedynie zepsuć wrażenie, jakie robią obrazy artysty, oraz nadszarpnąć opinię o jego talencie.

Kolejny problem stanowi rzekomy „autoportret” (1879) Maurycego Gottlieba, znajdujący się od roku 1998 w zbiorach Musée d'art et d'histoire du Judaïsme w Paryżu [il. 1], dołączony do łódzkiego i krakowskiego pokazu prac artysty w roku 2015. Pracę tę reprodukował w 2002 roku Ezra Mendelsohn w książce poświęconej malarzowi<sup>5</sup>. Już wtedy, znając obraz jedynie z czarno-białej reprodukcji, miałam okazję wyrazić wątpliwości co do jego autorstwa<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> E. MENDELSON, *Painting a People. Maurycy Gottlieb and Jewish Art*, Hanover–London 2002, s. 108.

<sup>6</sup> N. STYRNA, *Maurycy Gottlieb z nieco innej perspektywy (recenzja książki Ezry Mendelsohna, Painting a People. Maurycy Gottlieb*





3. Aleksander Mroczkowski, *Maurycy Gottlieb*, ilustracja w: „Kłosy”, 1879, nr 736, s. 89

Obecnie, po zapoznaniu się z oryginałem, moje wątpliwości zamieniły się w pewność: Maurycy Gottlieb nie jest autorem tej pracy, chociaż niewątpliwie Maurycyego Gottlieba ona przedstawia. Dlaczego? Fizjonomię artysty znamy nie tylko z jego autoportretów, ale również z fotografii. Te z kolei posłużyły jako pierwowzór licznych rycin, jakie ukazały się na łamach polskiej prasy po śmierci artysty w roku 1879. Najbardziej interesująca w tym kontekście jest fotografia opublikowana w książce Mojżesza Waldmana z roku 1932, towarzyszącej wspomnianej już wystawie zorganizowanej przez członków krakowskiego Zrzeszenia Żydowskich Artystów [il. 2]<sup>7</sup>. W artykule opublikowanym w roku 2014 na łamach „Biuletynu Historii Sztuki” Dariusz Konstantynów zamieścił cztery portrety Gottlieba wykonane według tego zdjęcia, reprodukowane w pra-

sie po jego śmierci<sup>8</sup>. Podobizny zmarłego wykonali: Jan Styfi do „Tygodnika Ilustrowanego”, Józef Buchbinder do „Biesiady Literackiej”, Aleksander Mroczkowski do „Kłosów” [il. 3] oraz Marceli Harasimowicz do „Dziennika dla Wszystkich”. Daje nam to wyobrażenie o popularności wizerunku artysty. Po śmierci jego podobizna musiała trafić w ręce większości osób, które chociaż trochę interesowały się sztuką, oraz wielu innych, których sztuka nie zajmowała wcale. Z tekstu Konstantynowa wyłania się sugestywny obraz niezwykle emocjonalnych reakcji, jakie pojawiły się w prasie na wieść o przedwczesnym zgonie artysty. Przytoczę za autorem artykułu dwie: „zmarł jak kwiat przedwcześnie zerwany, w chwili, gdy z pączków jego barwna ma się rozwinąć korona, padł jak palma burzą złowieszczą złamana [...] Tam przed tronem Przedwiecznego znajdzie on uspokojenie i zasłużoną nagrodę. Pan nie zapomina o wybranych swoich, a Maurycy Gottlieb był jednym z jego pomazańców”<sup>9</sup>. W wierszu Aleksandra Kraushara poświęconym artyście czytamy:

...Dziś gwiazda sztuki pobladła,  
I wielka przeszłość artysty  
W proch się i nicość rozpadła...  
I wszyscy wobec tej straty  
Na próżno tłumią łez siłę...  
Kraj cały – wieńce i kwiaty  
Na biedną rzuca mogiłę...<sup>10</sup>

Nietrudno sobie wyobrazić, że poddając się nastrojowi powszechnej żałoby, któryś z artystów, posługując się czy to wspomnianą fotografią, czy którymś z wizerunków prasowych Gottlieba, wykonał tę niewielką (23 × 17,7 cm) olejną podobiznę malarza. Sam malarz nie mógł tego zrobić. Zużyto wiele papieru, aby opisać jak utalentowanym był artystą. Wiadomo również, jak interesujące tworzył autoportrety: niejednoznaczne, zagadkowe, skrywające trudne do rozszyfrowania treści. Tworząc je, niemal zawsze na kogoś pozował – polskiego szlachcica, Beduina, Ahasvera. Wszystkie, oprócz siły wyrazu i szczególnej aury, wyróżniały również nieprzeciętne walory malarskie. Tego wszystkiego w konfekcie z paryskiego muzeum brakowało. W porównaniu z dziełami Gottlieba, obrazek jest malowany dość nieudolnie. Przede wszystkim nie mogą sobie jednak wyobrazić, aby artysta o takiej sile wyobraźni jak Gottlieb, tak kreatywny, potrafiący wnieść tak wiele nowego w zastane wzorce ikonograficzne, zasiadł przed własną fotografią, aby namalować swój autoportret i to właśnie w roku 1879, czyli u szczytu swoich możliwości, tuż przed śmiercią. Poza, w jakiej przedstawiono malarza

and Jewish Art, Brandeis University Press, Hanover and London 2002), „Modus. Prace z Historii Sztuki”, 5, 2004, s. 186–188.

<sup>7</sup> M. WALDMAN, *Maurycy Gottlieb 1856–1879. Biografia artystyczna*, Kraków 1932, nienumerowana strona, nienumerowana fotografia. Fotografia ta jest reprodukowana również w katalogu wystawy przygotowanej przez łódzkie Muzeum. Jako jej źródło podano „Tygodnik Powszechny” z 1879 r. (nr 33, s. 8). W wymienionym numerze „Tygodnika Powszechnego” (na s. 513) rzeczywiście pojawia się podobizna Gottlieba, ale nie jest to fotografia, lecz rycina autorstwa Ksawerego Pilattiego. Za jej pierwowzór nie posłużyła fotografia znana z książki Waldmana, ale inne zdjęcie.

<sup>8</sup> D. KONSTANTYNÓW, „Znakomity malarz i ożywiony najlepszymi chęciami obywatel”. *Maurycy Gottlieb na łamach prasy polskiej (1877–1880)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 76, 2014, nr 1, s. 15–16.

<sup>9</sup> B. SPUSTA, *Maurycy Mojżesz Gottlieb. Wspomnienie pośmiertne*, „Gazeta Narodowa”, 1879, nr 177 (2 VIII), s. 1–2.

<sup>10</sup> A. KRAUSHAR, *Pamięci Maurycyego Gottlieba*, „Kłosy” 1879, nr 734, s. 55; „Kurier Warszawski” 1879, nr 164 (24 VII), s. 3.



w tym niewielkim wizerunku, naśladuje dokładnie tę z fotografii, bez śladu artystycznej inwencji. Wizerunek artysty, podobnie jak w niektórych podobiznach prasowych, został odwrócony w stosunku do fotograficznego pierwowzoru, co wskazywałoby, że obraz został namalowany raczej na podstawie reprodukcji prasowej niż zdjęcia. Wyraz twarzy artysty z paryskiego portretu tylko trochę oddaje głęboką melancholię rysującą się na twarzy uwiecznionej fotografią reprodukcją przez Waldmana. Niepokoi czerwona aureola wokół głowy malarza (czyżby był to wyraz niemal czci, jaką otaczano Gottlieba po śmierci?). Malarz posługiwał się czerwienią, ale nigdy w ten sposób. Były to raczej akcenty, a nie wypełnienie całego tła, z wyraziście odcinającą się od niego ciemną postacią. Inna jest również u Gottlieba tkanka malarska, tworzona z kilku warstw nakładanych na siebie, z przebijającym spod spodu wewnętrznym światłem. Artysta perfekcyjnie posługiwał się również impastami, umiejętnie różnicując grubość nakładanej farby. Nigdy nie był to pigment tępo wgnieciony w płótno, jak w paryskim obrazie. Aureola w kompozycjach Gottlieba pojawia się tylko raz, wokół głowy Jezusa w obrazie *Chrystus nauczający w Kafarnaum*.

Trudno mi zrozumieć, co skłoniło organizatorów do włączenia tego obrazu do pokazu prac Gottlieba. Czy dostrzeżono w ogóle potrzebę rozstrzygnięcia jego autorstwa? Przecież wątpliwości w tej kwestii były już sygnalizowane przed dziesięcioma laty! Wiele wskazuje na to, że organizatorzy podeszli do tej sprawy zupełnie bezkrytycznie. Kuratorka wystawy Maria Milanowska o obrazie wypowiada się z zaskakującym entuzjazmem, określając go jako „dzieło niezwykle w sposobie malowania, wręcz awangardowe”, ukazujące zarazem „emocjonalność i wrażliwość” artysty<sup>11</sup>. W tym samym tekście możemy przeczytać, że obraz jest dziełem „niezwykle cennym”, że jest to autoportret artysty „najprawdopodobniej ostatni, nad którym pracował”<sup>12</sup>. Podejrzeń organizatorów nie obudził żaden z wyżej wymienionych, uderzających, w moim przekonaniu, elementów. Może pojawiły się wątpliwości, ale rozstrzygnięto je, uznając że to obraz Gottlieba? Niestety, nie ma nigdzie śladów, aby tę kwestię w ogóle rozważano, a wydaje się to konieczne. Obraz w wielu szczegółach jest identyczny z ryciną Aleksandra Mroczkowskiego przedstawiającą artystę, opublikowaną w roku 1879 w „Kłosach”<sup>13</sup>. Dostrzegamy w niej poświatę wokół głowy artysty, przypominającą paryski portret, oraz podobnie potraktowaną jasną krawędź kołnierza. W obu pracach pojawia się fragment białego kołnierzyka, niewidoczny ani na fotografii artysty, ani na innych rycinach wykonanych według niej.

I w paryskim portrecie, i u Mroczkowskiego jest on tak samo wygięty. Jeśli tego portretu nie namalował Mroczkowski, to zrobił to ktoś, kto się wzorował właśnie na jego grafice. Podczas wystawy można było usłyszeć, że obraz ma ponoć „niezwykle pewne pochodzenie”. To również o niczym nie przesądza, nawet gdyby zakupiono go od rodziny Gottlieba. Mógł go namalować Marcin Gottlieb, zrozpaczony po śmierci brata, pragnąc utrwalić jego wizerunek dla potomności albo dla rodziców i liczego rodzeństwa. Paryski portret jest sygnowany (M. Gottlieb, 1879), ale kopie obrazów Maurycego wykonywane przez Marcina są również sygnowane (E.M. Gottlieb) w bardzo podobny sposób. A może w ogóle w paryskim portrecie mamy do czynienia nie z sygnaturą, ale podpisem, informacją kogo on przedstawia oraz datą śmierci – ukochanego brata, przyjaciela, podziwianego artysty?

Na wystawie pokazano więcej takich prac – nieznanach lub mało znanych obrazów przypisywanych Gottliebowi. Jeden z nich, szkic olejny *Kazimierz Wielki i jego żydowska metresa*, również pochodzi z kolekcji Musée d'art et d'histoire du Judaïsme w Paryżu. Kolejny zaprezentowany szkic olejny, *Scena historyczna*, jest własnością Polskiego Domu Aukcyjnego Wojciech Śladowski. Temu wprowadzeniu obrazów w obieg najpoważniejszych instytucji muzealnych w Polsce również nie towarzyszyła żadna refleksja, której śladów moglibyśmy się doszukać w materiałach towarzyszących wystawie, chociażby informacji, że wykonano ekspertyzy. Przykład rzekomego „autoportretu” z Paryża rodzi podejrzenie, że w ogóle tej kwestii nie rozważano.

Nie jest to niestety koniec uwag krytycznych na temat tej skromnej wystawy utalentowanego artysty. Kolejne dotyczą towarzyszącego jej katalogu. Postaram się jednak zacząć od jego stron pozytywnych.

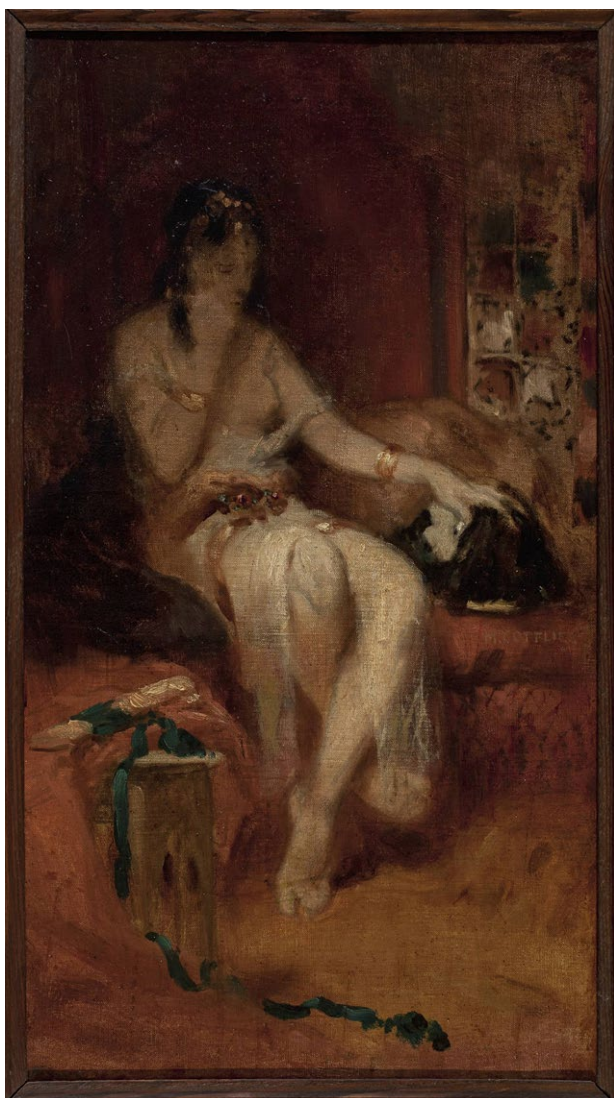
Po cytowanym już *Wstępie* Jarosława Suchana i Zofii Gołubiew, jako pierwszy opublikowano w katalogu tekst Rafała Żebrowskiego z Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie, mający na celu uświadomienie odbiorcy sztuki Gottlieba najważniejszych czynników, wpływających na formowanie się poczucia tożsamości polskich Żydów<sup>14</sup>. Uważam, że cenna była inicjatywa, aby oprócz historyków sztuki w przedsięwzięcie dotyczące twórczości malarza włączyć badaczy dziejów Żydów i to tak doświadczonych, jak Żebrowski. Do współpracy zaproszono również Ezerę Mendelsohna, wybitnego historyka z Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie. Stanowi to jasny sygnał ambicji naukowych łódzkiej inicjatywy. Ich spełnienie niestety okazało się trudne. Zanim wyjaśnię, chciałabym dodać, że tekst Żebrowskiego, oprócz rozoznania Autora w poruszanej tematyce i precyzji w formułowaniu myśli, wyróżnia się czymś jeszcze – został napisany piękną, poprawną polszczyzną. W przypadku tego katalogu nie jest to wcale oczywiste.

<sup>11</sup> <http://culture.pl/pl/artykul/malarstwo-maurycego-gottlieba-w-lodzi> (dostęp: 11.07.2015).

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> To, że wizerunki są „identyczne”, zauważył już Dariusz Konstantynów, ale kwestii autorstwa paryskiej pracy nie podjął, w jego artykule figuruje ona jako *Autoportret* Gottlieba. D. KONSTANTYNÓW, „Znakomity malarz”, s. 115, 117 (jak w przyp. 8).

<sup>14</sup> R. ŻEBROWSKI, *Żydowska tożsamość i los*, [w:] *Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości*, s. 13–19 (jak w przyp. 1).



4. Maurycy Gottlieb, *Judyta z głową Holofernesa*, 1877–1878, olej na płótnie, 55.5 × 30.5. Muzeum Narodowe w Warszawie

Po tekście Żebrowskiego jako następną umieszczono biografię Gottlieba pióra Marii Milanowskiej, kuratorki wystawy<sup>15</sup>. Trudno w tej kwestii dodać coś nowego, dlatego Autorka dokonała kompilacji istniejących materiałów, opatrząc tekst dużą ilością przypisów. Problemy zaczynają się właśnie w tym miejscu. Nawet przy realizacji tak stosunkowo prostego zadania, Autorka nie ustrzegła się potknięć. Zastrzeżenia dotyczą głównie języka, jakim się posługuje. Niestety, jego nieporadność rzutuje również na sprawy merytoryczne. Trudno zrozumieć, jak w poważnej publikacji mogło znaleźć się stwierdzenie, że Izaak Gottlieb wykorzystywał w czasie wychowywania potomstwa „wiedzę czerpaną z oświeconych reform” (s. 29). Możemy się również dowiedzieć, że nieżydowskie otoczenie w Drohobyczu było „względnie zasymilowane z przedstawicielami wyznania mojżeszowego” (s. 29). Rażą sformułowania Autorki

<sup>15</sup> M. MILANOWSKA, *Maurycy Gottlieb – w poszukiwaniu tożsamości. Rys biograficzny*, [w:] ibidem, s. 29–47 (jak w przyp. 1).

o „postawie prożydowskiej” Gottlieba (s. 38) czy jego „narodowościowych zapatrywaniach” (s. 37), gdy w istocie ma ona na myśli rozterki, jakich malarz doświadczał, czując zarówno przywiązanie do tradycyjnego środowiska żydowskiego, jak i fascynację otaczającym nieżydowskim światem. Oprócz błędów tego rodzaju, słów lokowanych w niewłaściwym kontekście, tekst jest przede wszystkim w wielu miejscach bardzo nieporadny stylistycznie. Niektóre stwierdzenia, na przykład że Gottlieb „przeziębł organizm” (s. 43), brzmią śmiesznie. Ulega również Autorka wspomnianej już nagminnej i męczącej manierze pisania o Gottliebzie w niezwykle podniosłym tonie. Dowiadujemy się zatem, że „twórczy duch” władał Gottliebem silnie (s. 30), jego nastrój potęgowała „wciąż rozkwitająca miłość” (s. 43). Jeśli coś działo się działo w życiu „młodzieńca”, to „bezwzględnie”, „bezgranicznie” lub „niesłychanie” (s. 32). Gdzieś w tym wszystkim ginie Gottlieb człowiek, jego prawdziwe dylematy, wydarzenia z jego życia, które Autorka nie zawsze potrafi odpowiednio zinterpretować<sup>16</sup>.

Wydaje się, że Gottlieb więcej „skorzystałby”, gdyby jego biografię przedstawić w sposób bardziej rzeczowy, wyłuskując z różnych sentymentalnych tekstów po prostu fakty, jakie można ustalić na temat jego życia. Dołączyć do niej można by wybrane dokumenty, dając odbiorcy możliwość zapoznania się na własną rękę z atmosferą dziewiętnastowiecznych wypowiedzi, zamiast przynosić ją w dwudziesty pierwszy wiek, co nie tylko traci myślką, ale również, mam wrażenie, narzucając pewną konwencję odbioru twórczości Gottlieba, może na nią bardziej zamykać niż otwierać.

Autorka trzeciego tekstu, Monika Czekanowska-Gutman skupia się na przybliżeniu czytelnikowi twórczości Gottlieba<sup>17</sup>. Jej artykuł składa się z trzech rozdziałów, z których pierwszy został zatytułowany *Wspólna historia*. Oprócz obrazów ilustrujących dzieje Polski i zamieszkujących ją Żydów, Autorka omówiła w nim również pracę *Wygnanie Maurów z Grenady* (1877). Szczególny obszar jej zainteresowań stanowi literatura, której poświęca następną część rozprawy, skrupulatnie wymieniając różne źródła literackie, po które sięgał Gottlieb, oraz dzieła, które powstały z ich inspiracji. Najszerzej, w odrębnym rozdziale, poddaje analizie obrazy o tematyce biblijnej, podkreślając oryginalność artysty w tym zakresie. Podążając za jego

<sup>16</sup> Autorka przykładowo zdaje się mylić święto Jom Kipur (Dzień Pojednania) z szabatem (s. 30). Umyka jej przez to, jak wielkie „wykroczenie” popełnił Gottlieb, przychodząc tego dnia do szkoły, żeby uczestniczyć w lekcjach rysunku. Jom Kipur jest najważniejszym świętem w kalendarzu żydowskim, podczas którego obowiązuje wiele zasad znacznie bardziej restrykcyjnych niż w szabat. Złamać zasady dotyczące Jom Kipur to znacznie więcej niż nie przestrzegać szabat. Święto wypada w dowolny dzień tygodnia, a nie w sobotę, jak pisze Autorka.

<sup>17</sup> M. CZEKANOWSKA-GUTMAN, *W poszukiwaniu inspiracji historią, literaturą i Biblią. Refleksje nad wybranymi postaciami z twórczości Mauryczego Gottlieba*, [w:] *Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości*, s. 69–81 (jak w przyp. 1).



zainteresowaniami, Autorka koncentruje się zwłaszcza na postaciach Judyty i Salome. Przyznaję, że nie wszystko jest dla mnie jasne. Skoro Gottlieb utożsamiał się z Holofernesem, przeżywszy zawód miłosny, dlaczego to twarz Judyty miałyby wyrażać jego uczucia, jak pisze Autorka<sup>18</sup>. Prawdę mówiąc, twarz bohaterki jest potraktowana tak szkicowo, że trudno się wypowiadać, jakie myśli skrywa (*Judyta z głową Holofernesta*, 1877–78, il. 4). Znacznie więcej wyrazu ma w sobie cała jej sylwetka i gesty, jakie wykonuje, ale to nadal nie stanowi odpowiedzi na zadane pytanie. Jeszcze dziwniejsza wydaje się sugestia, że Judyta, a konkretnie jej fizjonomia, mogła posłużyć artyście do projekcji oczekiwanych przez niego wydarzeń. Autorka nie wyjaśnia, co miała na myśli.

Ciekawiej wypada analiza obrazu *Salome z głową św. Jana* (1877–1879), w przypadku którego Czekanowska-Gutman wskazuje dodatkowe źródła literackie oraz ikonograficzne, które mogły wpłynąć na ujęcie sceny przez Gottlieba. W przypadku *Sulamitki* (1877), znanej też pod tytułami *Odaliska* lub *Cyganka*, już Jerzy Malinowski zwracał uwagę na wyraźną zależność tej sceny od malarstwa Hansa Makarta<sup>19</sup>. Czekanowska-Gutman wskazuje konkretną pracę artysty, na której Gottlieb się wzorował, *Księżniczkę egipską* (1875–1876). Biorąc pod uwagę omawiane przez nią wątki nowotestamentowe w twórczości artysty, zaskakujące jest, że pomija *Jawnogrzesznicę* (1872) Henryka Siemiradzkiego, obraz który mógł zachęcić czy ośmielić Gottlieba do przedstawienia Chrystusa, wbrew istniejącym konwencjom ikonograficznym, jako zwykłego człowieka, Żyda<sup>20</sup>. Artysta zapewne widział dzieło w Wiedniu w 1873 r.<sup>21</sup> Zgodnie z przyjętym założeniem, zasygnalizowanym w tytule artykułu, Autorka nie zajmuje się twórczością portretową artysty. Stanowi ona fragment dorobku młodego malarza, wyróżniający się największą dojrzałością. Równocześnie portrety były najliczniejszą częścią ekspozycji. Dlatego dziwi, że w katalogu nie znalazło dla nich miejsca.

Nie jest to koniec uwag na temat tekstu Czekanowskiej-Gutman, chociaż kolejne są zupełnie innego rodzaju. Jest on niestety następnym dowodem, że w pracy nad książką zabrakło korekty językowej. Przykłady można znaleźć na każdej stronie. Możemy się dowiedzieć, że Gottlieba interesował problem wzajemnego przenikania się różnych religii i kultur, a także ich „osobliwości” (s. 74). Czytamy o Salome „oddalającej się od urodzinowego przyjęcia” (s. 78) oraz Salome emanującej „śmiertelną erotyką” (s. 78). Głównym dowodem wpływu orientalizmu na

twórczość artysty jest „odsłonięta lewa pierś biblijnej bohaterki” (s. 77). Gottlieb występuje oczywiście jako „młodzieniec”, którym przykładowo w roku 1877 „owładnęło bardzo silne uczucie miłosne do Laury” (s. 77). Oczy bohaterów obrazów Gottlieba „nabrmiewają” smutkiem (s. 74). Na wieść, że z odciętej głowy Holofernesa „wylaniają się” włosy (s. 77) robi mi się nieswojo. Jakie uczucie wywołuje we mnie wskazówka, że z powodu bardzo bogatego życia wewnętrznego powinniśmy darzyć Gottlieba szacunkiem (s. 82), wolałabym nie precyzować...

Jako ostatni opublikowano tekst Ezry Mendelsohna<sup>22</sup>, autora książki o Gottliebzie z 2002 r. *Painting a People. Maurycy Gottlieb and Jewish Art*. Po tym, co napisał o artyście Jerzy Malinowski, Mendelsohn był pierwszym, który potrafił na temat jego twórczości dodać coś ważnego. Zadziałała tu okoliczność, że Gottlieb był artystą nie tylko zdolnym, ale przede wszystkim ciekawym. Kluczowe znaczenie w jego przypadku miało środowisko, z którego się wywodził oraz to wszystko, co z tego wynikało. Wykształcenie historyczne Mendelsohna oraz znajomość kultury żydowskiej bardzo sprzyjały rozszerzeniu perspektywy, z jakiej postrzegano wcześniej postać malarza. Również w nowym tekście opublikowanym w katalogu Autor postawił ważne, dość prowokacyjne pytania. Czy Maurycy Gottlieb był artystą żydowskim? Czy tworzył żydowską sztukę? Zadając je, tak naprawdę Autor stara się otworzyć nas na szerszą refleksję na temat artysty i czasów, w których żył. Kreśli obraz środowiska, które go ukształtowało i tego szczególnego momentu dziejowego, w którym Gottlieb i wielu jego współwyznawców mogło wciąż jeszcze wierzyć w integrację z otaczającą nieżydowską społecznością i do niej dążyć.

Tekst został napisany w języku angielskim, jego lektura jest niestety mocno utrudniona z uwagi na tłumaczenie, które pozostawia wiele do życzenia. Nagminnie powtarzanym błędem jest zamienianie przymiotnika „żydowski” na „judaistyczny” (ss. 105, 106, 110). W efekcie czytamy o „judaistycznych” korzeniach, rodzinie, społeczności, pochodzeniu. Co by to w ogóle miało znaczyć? Słowo wydaje się bliższe judaistyce niż judaizmowi. Judaizm można wyznawać, a judaistykę – naukę o historii i kulturze Żydów – studiować. Zatem judaistyczna rodzina mogła by oznaczać rodzinę specjalistów w tym zakresie. Zetknęłam się już z tą drażniącą pomyłką w mowie potocznej, w opublikowanym tekście po raz pierwszy! Dzieje się chyba niedobrze, skoro książka wydana pod auspicjami narodowej instytucji kultury przyczynia się do utrwalania błędów językowych. Mam również zastrzeżenia, gdy tłumacz posługuje się sformułowaniem „naród wybrany” (s. 110). W angielskim oryginale nie pojawia się ono ani razu<sup>23</sup>. Tłumacz chyba nie ma świadomości, że sformułowanie

<sup>18</sup> Zdaniem Autorki o utożsamianiu się Gottlieba z Holofernesem może świadczyć „inskrupcja” poniżej głowy biblijnego bohatera (której treści Autorka nie podaje). W istocie chodzi o sygnaturę artysty.

<sup>19</sup> J. MALINOWSKI, *Maurycy Gottlieb*, Warszawa 1997, s. 44.

<sup>20</sup> Nie wiadomo dlaczego Autorka, pisząc o stroju Chrystusa, posługuje się hebrajskim słowem *talit*, skoro w języku polskim istnieje jego odpowiednik, tałas (s. 79, 81).

<sup>21</sup> J. MALINOWSKI, *Maurycy Gottlieb*, s. 51 (jak w przyp. 19).

<sup>22</sup> E. MENDELSON, *Maurycy Gottlieb: artysta żydowski?*, [w:] *Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości*, s. 105–115 (jak w przyp. 1).

<sup>23</sup> Idem, *Maurycy Gottlieb: a Jewish Artist?*, [w:] ibidem, s. 117–125 (jak w przyp. 1).

to niesie ze sobą pewne treści, których autor w swoim tekście, jak wszystko na to wskazuje, nie pragnął wyrazić. Problemem jest również wprowadzanie w tłumaczony tekst słowa „goje” (s. 112). Mendelsohn go nie używa, zapewne dlatego, że jak dość powszechnie wiadomo, ma ono pejoratywny wydźwięk. Oznacza pogan, bałwochwalców, może być wyrazem pogardy<sup>24</sup>. Tak jak w języku polskim, to hebrajskie słowo jest zrozumiałe również w języku angielskim, ale z uwagi na wspomniane konotacje zastępuje się go wyrażeniem „Gentiles” albo „non-Jews”. Właściwe tłumaczenie sformułowań Mendelsohna „Gentiles”, „gentile world” na język polski to neutralne określenia „nie-Żydzi”, „nieżydowski świat”. Tłumacz okazał się w ogóle bardzo „kreatywny”: „German Jews” przetłumaczył na „niemieckich wyznawców Mojżesza” (s. 111), „segregację” na „gettoizację” (s. 108). Wprost przeciwnie do intencji autora, Żydów postępowych powiązał z przejawami żydowskiego partykularyzmu, zamiast uniwersalizmu (s. 108). Możemy też przeczytać, że Gottlieb „utrzymywał kontakty z polskimi ludźmi sztuki” (s. 108)<sup>25</sup>.

Nie mogę się oprzeć wrażeniu, że publikację przygotowano w jakimś szalonym pośpiechu. Nawet jeśli tak było, nadal trudno zrozumieć, dlaczego przeoczono tak wiele błędów. W pracę nad katalogiem było zaangażowane naprawdę szerokie grono osób. Nad redakcją stylistyczno-językową czuwała dwójka specjalistów. Organizatorzy wystawy nie ukrywali swoich ambicji naukowych. W Łodzi odbyła się z jej okazji konferencja naukowa poświęcona malarzowi. W katalogu figuruje nazwisko nie tylko redaktora naukowego, ale również recenzenta. Niestety niedbałość, jaką się wykazano, dość skutecznie zniweczyła te plany. Książka, którą otrzymaliśmy, miejscami budzi rozbawienie. Z powodu nieostrożności organizatorów wystawy sporo osób mogło z niej wyjść z przekonaniem, że kiepski obraz nieznanego autora jest dziełem utalentowanego artysty. No właśnie, tylko czy skonfrontowawszy się z tym „dziełem” część publiczności nie zaczęła w ten talent wątpić? Raczej nie o to chodziło organizatorom wystawy. A Gottlieb? Nie mam wrażenia, żeby ta wystawa przysłużyła się jakoś szczególnie recepcji jego twórczości. A zainteresowanie nią było duże. Dzieła artysty zgromadzone na wystawie, pomieszczone z kopiami i pracami o niestalonej atrybucji, musiały bronić się same.

<sup>24</sup> Szerzej o znaczeniu i historii słowa zob: *Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, t. 1, red. Z. Borzysmińska, R. Żebrowski, Warszawa 2003, s. 495.

<sup>25</sup> W angielskim oryginale: „He befriended Polish class-mates, and was befriended by them” (s. 120).



ANNA OLSZEWSKA  
AGH w Krakowie

RECENZJA

## JOANNA WALEWSKA, *PORTRET ARTYSTY JAKO INŻYNIERA. TWÓRCZOŚĆ EDWARDA IHNATOWICZA*

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA, TORUŃ 2015,  
ss. 242

Edward Ihnatowicz (1926–1988), artysta polskiego pochodzenia, który żył i pracował w Londynie, wymieniany jest jako pionier rzeźby cybernetycznej w jednym rzędzie z twórcami takimi jak Miklós Schöffer (1912–1992), Gordon Pask (1928–1996) czy James Seawright (ur. 1936).

Książka Joanny Walewskiej jest pierwszą wydaną drukiem monografią artysty<sup>1</sup>. Autorka podjęła się zaprezentowania jego dorobku w kontekście historycznym i kulturoznawczym, w odniesieniu do relacji pomiędzy sztuką a technologicznymi fascynacjami środowisk twórczych końca lat sześćdziesiątych.

Autorka zdecydowała się na przestudiowanie tych dzieł Ihnatowicza, których realizacja wiązała się z wykorzystaniem nowych mediów, technik eksperymentalnych. Poza zakresem opracowania znalazły się między innymi rzeźby portretowe i projekty wykonywane w ramach komercyjnych zamówień. Omówiono natomiast jego filmy z czasów młodości, wybrane grafiki komputerowe, dzieło *The Bandit*, a przede wszystkim najważniejsze rzeźby, które powstawały w latach 1967–1969: *Sound Activated Mobile* (SAM) i *Senster*. Szczątkowo dziś zachowane oryginały tych dwóch realizacji były abstrakcyjnymi konstrukcjami złożonymi z metalowych modułów. Artysta zaopatrywał je w czujniki Dopplera i mikrofony. Serwomechanizmy hydrauliczne pozwalały na wprawianie rzeźb w ruch w odpowiedzi na zarejestrowane przez sensory dźwięki lub zmiany układu otoczenia. Program

komputerowy regulował „reakcje” *Senstera* w ten sposób, że gwałtowne ruchy lub hałas skutkowały „ucieczką” masywu rzeźby od ich źródła. Inaczej ukształtowano zasady interakcji w trzeciej z wymienionych prac. *The Bandit*, zaprezentowany publiczności w roku 1973, wyglądem przypominał maszynę do gier losowych. Mechanizm dźwigni poruszanej przez odbiorcę miał być skonstruowany na tyle precyzyjnie, żeby na podstawie dynamiki i siły jej przemieszczenia układ był w stanie przesłać na ekran monitora informację zwrotną o wieku, płci i temperamencie osoby, która w danym momencie manipulowała rzeźbą.

Relacje pomiędzy eksperymentami rzeźbiarza a zjawiskiem adaptowania cybernetyki do działań środowisk twórczych w drugiej połowie XX w. stanowią kluczowy punkt omawianej monografii<sup>2</sup>. Znalazło to wyraz w tytule książki za sprawą zwrotu „portret artysty jako inżyniera”, którym sam twórca zatytułował swoją niedokończoną autobiografię<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> W 2012 r. Autorka obroniła pracę doktorską pt.: „Związki pomiędzy sztuką a technologią we wczesnej sztuce komputerowej (1960–1989)”, napisaną na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, pod opieką prof. dr. hab. Michała Ostrowskiego (Sidney Myo); powstanie omawianej monografii jest powiązane z pracami prowadzonymi na potrzeby doktoratu.

<sup>2</sup> Tym zagadnieniom poświęcone są także starsze publikacje w dorobku Autorki por. J. WALEWSKA, *Pogmatwane relacje pomiędzy sztuką a technologią. Nurt autodestrukcyjny a potencjał krytyczny użycia komputera na gruncie sztuki na przykładzie twórczości Gustava Metzgera*, [w:] *Digitalne dotknięcia*, red. P. Zawojski, Szczecin 2010, s. 129–153; eadem, *Uczyńmy maszynę na nasze podobieństwo... SAM i Senster Edwarda Ihnatowicza – czyli dzieło sztuki na skrzyżowaniu sztuki, technologii i filozofii*, [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowski, Kraków 2011, s. 499–510; eadem, *Relationship of art and technology: Edward Ihnatowicz's philosophical investigation on the problem of perception*, [w:] *Relive: Media Art Histories*, red. S. Cubitt, P. Thomas, Cambridge Mass. 2013, s. 309–324;

<sup>3</sup> E. IHNATOWICZ, *Portrait of the artist as an engineer*, manuskrypt publikowany w: [http://www.senster.com/ihnmatowicz/articles/artist\\_as\\_engineer.pdf](http://www.senster.com/ihnmatowicz/articles/artist_as_engineer.pdf) (dostęp: 18.08.2015).



Podając ten trop Autorka zauważa na wstępie, że Ihnatowicz pozostaje postacią zawieszoną pomiędzy różnymi narracjami o historii, oraz że znaczenie jego i jemu podobnych twórców dla rozwoju sztuki współczesnej nie zostało dotychczas dostatecznie jasno określone. Zdaniem Joanny Walewskiej artysta został po śmierci niemal całkowicie zapomniany, przede wszystkim z racji tego, że sztuka komputerowa, po krótkim okresie popularności w latach sześćdziesiątych, pozostawała na marginesach zainteresowania kuratorów i krytyki. Drugim powodem miał być sam sposób, w jaki działał twórca SAM, pracujący w odosobnieniu i niedbający o kontakty z ówczesną sceną artystyczną Londynu (s. 22). Prowadząc dalej swój wykład, Autorka unika otwartego formułowania tez szczegółowych, woli stawiać pytania, na które odpowiada zestawiając wybrane przez siebie fragmenty tekstów źródłowych, konfrontując różne postawy twórcze czasów Ihnatowicza.

Pisząc o metodzie badań, Joanna Walewska deklaruje, iż poszczególne zagadnienia rozpatrywać będzie z perspektywy archeologii mediów. Uznaje, że jest to ujęcie dogodne dla ustalania miejsca twórczości Ihnatowicza w szerszym kontekście procesów kulturowych z tego względu, że pozwala na pisanie historii, w których dąży się nie tyle do gromadzenia faktów, co „do aktywnego ich rewidowania oraz ciągłego zadawania pytań nie tylko o to, co już zaistniało, ale również o to, co zostało przeoczone, niedocenione lub zapomniane” (s. 22). W trakcie lektury odnieść można wrażenie, że wykład zmierza do odkrycia w marginalnych faktach początków sztuki cybernetycznej, zjawisk mających kapitalne znaczenie dla kształtowania kultury współczesnej. W tym sensie podejście Joanny Walewskiej bliższe jest autorom, którzy archeologię mediów uprawiają, otwierając się na przyszłość, z milczącym założeniem, że ich rewizje fragmentów przeszłości sprowokują zmiany w aktualnych wzorach zachowań. Jest to archeologia mediów różna od ujęć reprezentowanych chociażby pracach Siegfrieda Zielińskiego, akcentujących głęboką przeszłość przemian technologicznych („deep time media”)<sup>4</sup>.

Omawiane dzieła Ihnatowicza interpretowane są w odniesieniu do ich pierwotnego sposobu funkcjonowania oraz do powstających równocześnie z rzeźbami tekstów teoretycznych. Autorka rekonstruuje w ten sposób również biografię artystyczną rzeźbiarza, wpisując ją w historię medialnej sceny artystycznej jego czasów. Interpretacje wybranych prac rozwija, posługując się kategorią estetyki systemów, którą czerpie z pracy *Beyond the Modern Sculpture* Jacka Burnhama (s. 155–157)<sup>5</sup>. Ana-

liza formy rzeźb, jak również kwestie stosowanych przez artystę rozwiązań technologicznych, pozostają na uboczu jej rozważań. W konsekwencji niektóre części pracy ciążyą ku historii idei połączonej z analizą funkcji dzieła.

Na dotychczasowy stan badań nad twórczością Ihnatowicza składają się przede wszystkim wzmianki w artykułach publikowanych w czasopiśmie „Leonardo”, wówczas gdy pismo to stawiało sobie za zadanie kontaktowanie ze sobą artystów zainteresowanych włączeniem do swoich działań najnowszych zdobyczy nauki i techniki<sup>6</sup>. Spośród prac prezentujących działalność artystyczną Ihnatowicza wspomnieć należy o artykule Eduardo Kaca z 1997 r. Autor, pisząc sztuce cybernetycznej („robotic art”), uznaje *Senstera* za pracę założycielską tego nurtu pospolu z rzeźbami *Robot K-456* Shuya Abe i Nam June Paika z 1964 r. oraz *Squaw* Toma Shannona z 1966 r.<sup>7</sup> Ważną dla udokumentowania dzieł artysty autorką pozostaje Jasia Reinhard, kuratorka wystawy „Cybernetic Serendipity”, zorganizowanej w londyńskim Institute of Contemporary Arts wiosną 1968 r.<sup>8</sup> Dłuższe studia nad pracami Ihnatowicza prowadził Alexander Zivanovic<sup>9</sup>. Autor re-

*Criticism: From Formalism to Beyond Postmodernism*, Portsmouth 2002, s. 7–8; S. PENNY, *Systems Aesthetics and Cyborg Art: The Legacy of Jack Burnham*, „Sculpture Magazine”, 1999, 18, nr 1, <http://www.sculpture.org/documents/scmag99/jan99/burnham/sm-burnh.shtml> (dostęp 7.11.2016).

<sup>6</sup> Wzmianki o „Ihnatowiczu w „Leonardo”: J. HOLLOWAY, *International Science: Art News*, „Leonardo”, 5, 1972, nr 4, s. 375; H. KHATCHADOURIAN, D. BROOK, *The Concept of Art*, ibidem, 7, 1974, nr 2, s. 168, 189–191; J. ARNOLD J. COLLETT, *Report on the 1976 Conference on Human and Robot Behaviour at Leicester Polytechnic, England*, ibidem, 10, 1977, nr 1, s. 33; S. WILSON, *Computer Art: Artificial Intelligence and the Arts*, ibidem, 16, 1983, nr 1, s. 16–17; J. ROWAN, *Tetrahedron Modeling: Art/ Science Metaphors for Order in Space*, ibidem, 17, 1984, nr 4, s. 258; P. BEYLS, *Discovery through Interaction: A Cognitive Approach to Computer Media in the Visual Arts*, ibidem, 24, 1991, nr 3, s. 315; B.J. JONES, *Computer Graphics: Effects of Origins*, „Leonardo”. Supplemental Issue: Digital Image, Digital Cinema: SIGGRAPH '90 Art, t. 3, s. 25; S. BELL, *Creative Participatory Behavior in a Programmed Word*, „Leonardo”, 28, 1995, nr 3, s. 173.

<sup>7</sup> E. KAC, *Foundation and Development of Robotic Art*, „Art Journal”, 56, 1997, nr 3, s. 61.

<sup>8</sup> Archiwalia związane z ekspozycją udostępniane na stronie: <http://cyberneticserendipity.net> (dostęp 18.08.2015).

<sup>9</sup> Referaty i publikacje: A. ZIVANOVIC, *The Development of a Cybernetic Sculptor: Edward Ihnatowicz and The Senster*, [w:] *Creativity and Cognition 2005. Proceedings of the Fifth Conference on Creativity and Cognition, 12–15 April, Goldsmith College*, red. L. Candy, New York 2005, s. 586–591; idem, *SAM, The Senster and The Bandit: Early Cybernetic Sculptures by Edward Ihnatowicz*, Robotics, Mechatronics and Animatronics in the Creative and Entertainment Industries and Arts Symposium, AISB Convention, Hatfield 2005; idem, *The Technologies of Edward Ihnatowicz*, [w:] *White Heat and Cold Logic: British Computer Arts 1960–1980*, wyd. P. Brown, et. al., Cambridge Mass. 2008, s. 95–111.

<sup>4</sup> Por. E. HUHTAMO, J. PARIKKA, *An Archaeology of Media Archaeology*, [w:] *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, red. iidem, Oakland 2011, s. 9–11.

<sup>5</sup> J. BURNHAM, *Beyond the Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, New York 1968; na temat znaczenia tez Jacka Burnhama zawartych w jego studium: D. CARRIER, R. KRAUSS, *American Philosophical Art*



prezentuje dziedziny techniczne, doktorat otrzymał za pracę dotyczącą robotyki. W odniesieniu do Ihnatowicza interesowała go przede wszystkim technologia wykonania prac. W roku 2001 stworzył stronę internetową, na której publikuje część zgromadzonych przez siebie archiwaliów, opracowania i doniesienia prasowe dotyczące twórczości Ihnatowicza<sup>10</sup>. Zivanovic starał się odtworzyć kod, w oparciu o który funkcjonowało główne dzieło artysty – *Senster*. Jego internetowe publikacje, choć nie zostały przedstawione w formie monografii, mają duże znaczenie dla utrwalenia osiągnięć rzeźbiarza, stanowiąc doskonały punkt wyjścia dla badań nad działalnością artystyczną Ihnatowiczem.

Joanna Walewska korzysta z kompletu opracowań na temat twórcy, szczególną wagę przywiązując do tekstów powstałych w związku z wystawą „Cybernetic Serdipity”. Jej przewodnikami po sztuce cybernetycznej są Jack Burnham, Catherine Mason i Andrew Pickering<sup>11</sup>.

Autorce udało się dotrzeć do archiwum rodzinnego artysty, włączyła do studiów również niezwykle cenne materiały z archiwum Jamesa Gardniera – kuratora, który prowadził realizację *Senstera*. Część informacji czerpie także z wywiadów przeprowadzonych z Olgą Ihnatowicz – żoną artysty – oraz jego synem Richardem Ihnatowiczem. Wykaz archiwów dołączono do bibliografii zamieszczonej na końcu tomu. Nie wszystkie zachowane archiwalia cytowane są *in extenso*. Zamieszczone w przypisach odnośniki pozwalają jedynie na lokalizację zespołów. Dłuższe passusy z korespondencji cytowane są we fragmentach książki poświęconych historii realizacji głównych prac (s. 128–147). Uzupełnieniem źródeł jest bogaty materiał ilustracyjny, który w znacznej części publikowany jest po raz pierwszy.

W kolejnych rozdziałach Autorka ustala historię powstania oraz pierwotny kontekst funkcjonowania kolejnych dzieł artysty. Konstrukcja poszczególnych rozdziałów monografii jest zróżnicowana.

W pierwszym rozdziale („Związki pomiędzy sztuką a technologią”) Autorka stara się przekonać o celowości stosowania archeologii mediów do badań nad sztuką cybernetyczną. Rozpoczyna od rekapitulacji najważniejszych założeń tej perspektywy badawczej. Odnosi się przede wszystkim do studiów powstających w latach dziewięćdziesiątych, autorów klasycznych dla tej dziedziny, takich jak Erkki Huhtamo (s. 13–18). Przyjęte stanowisko uzasadnia następnie odnosząc się do wypowiedzi samego Ihnatowicza na temat relacji nauki i sztuki oraz do jego spojrzenia na rolę artysty działającego na granicy tych obszarów. W tym miejscu czytelnik poznaje go jako autora tekstów teoretycznych, który równolegle do działań artystycznych prowadził usystematyzowaną refleksję

nad statusem sztuki. Interesujące w tym kontekście jest zestawienie figur uczonego i artysty, wyartykułowane przez Ihnatowicza w jednym z jego późnych tekstów, gdzie pierwszy prezentowany jest jako ten, który dąży do obiektywnego poznania natury, podczas gdy drugi świadomie przyjmuje siebie za punkt wyjścia, nie tłumacząc świata, ale pokazując jakim on mu się jawi<sup>12</sup>. Argumentując za przyjęciem perspektywy archeologii mediów, Autorka relacjonuje następnie historię wystawy „Event One”, zorganizowanej we wnętrzach The Royal College of Art w Londynie w marcu 1969 r. oraz pierwszych wydań biuletynu „PAGE”, zwracając uwagę na ówczesne dyskusje, które doprowadziły do sformułowania zestawu cech konstytutywnych sztuki komputerowej, takich jak: „generatywność, procesualność, interaktywność oraz kreatywność w podejściu do technologii” (s. 30–31). Zaznacza, że nazwisko Ihnatowicza stało się w tym kontekście przywoływane (s. 31–32). Omawiane przez Autorkę teksty teoretyczne dają wgląd w specyficzny dla lokalnego środowiska sposób formułowania nowej metody tworzenia sztuki. Dla polskiego czytelnika opisywane postawy są interesujące w kontekście projektów łączenia sztuki i nauki, rozwijanych w tym samym czasie w krajach Bloku Wschodniego. Stanowią one mogą interesujący kontrapunkt dla idei Tadeusza Kantora i Mieczysława Porębskiego, realizowanych w warstwie ikonicznej pierwszej Wystawy Sztuki Nowoczesnej, zorganizowanej w Pałacu Sztuki na przełomie 1948 i 1949 r. Warto je zestawiać z metodami realizacji prac takich jak *Instrument Osobisty* Krzysztofa Wodiczki z 1969 r., czy obrazami Ryszarda Winiarskiego, projektowanymi na podstawie wyników losowania.

Najistotniejszą częścią pracy są kolejne trzy rozdziały, których osią jest biografia artystyczna Ihnatowicza. Rozdział drugi („Artysta i komputer”) poświęcono metamorfozie artysty, który wychodząc od tradycynie definiowanej rzeźby, odkrył potencjał tkwiący w kreowaniu ruchomych, interaktywnych konstrukcji. Rozdział ten otwiera szereg informacji biograficznych dotyczących losów wojennych rodziny Ihnatowiczów i pierwszych lat spędzonych w Londynie. Zebrane informacje dają pojęcie o społecznym kontekście funkcjonowania młodego artysty, zwracając uwagę na intelektualne i kulturowe podłoże jego prac. Wprowadzenie biograficzne dowodzi, jak niezależna od początkowo obranej drogi i wykształcenia była jego dojrzała twórczość.

Rozwinięciem rozdziału są fragmenty poświęcone rzeźbie kinetycznej. Podążając za uwagami Jacka Burnhama, Autorka charakteryzuje ten nurt, opisując go jako

<sup>10</sup> <http://www.senster.com> (dostęp 19.08.2015).

<sup>11</sup> C. MASON, *A Computer in the Art Room: The Origins of British Computer Arts 1950–80*, Norfolk 2008; A. PICKERING, *The Cybernetic Brain: Sketches of Another Future*, University of Chicago Press 2010; J. BURNHAM, *Beyond Modern Sculpture* (jak w przyp. 5).

<sup>12</sup> “The scientists [...] tend to view the world as a vast, natural system, operating according to absolute and immutable laws which they try to discover by measurement and deduction [...] In contrast, the essence of the artistic approach is to accept oneself as the only reference point and instead of explaining the world, to demonstrate the way in which it appears to one”. E. IHNATOWICZ, *Towards a thinking machine*, [w:] R. LEAVITT, *Artist & Computer*, New York 1976, s. 33.

główną inspirację do stworzenia pierwszego projektu ruchomej rzeźby – *Sound Activated Mobile*. Okolicznościom jej powstania i wystawienia podczas ekspozycji „Cybernetic Serendipity” poświęcone są dwie ostatnie części rozdziału (s. 51–59, 63). Na podstawie archiwalnej korespondencji Ihnatowicza, rzucającej światło na historię pozyskiwania środków na realizację rzeźby, Autorka dochodzi do wniosku, że osobą, która skontaktowała wyobcowanego ze środowiska artystycznego eksperymentatora z kuratorką wystawy, Jasią Reinhardt, był Roland Penrose (s. 58–59). Dyrektor International Art Comitee miał udzielić rzeźbiarzowi pożyczki na realizację pracy po tym, gdy jego wniosek został odrzucony przez komitet. Kontakt z Penrosem tłumaczyłby, jak to się stało, że kuratorka wybierająca do udziału w wystawie artystów, których prace publikowane były w wydawanym przez MIT czasopiśmie „Computers and Automation Journal”, włączyła do scenariusza również prace nieznanego szerzej twórcy<sup>13</sup>. Na marginesie dodać można, że w nawiązaniu współpracy nie bez znaczenia mogła być również wspólnota polskich korzeni Reinhardt i Ihnatowicza.

Wątek wystawy „Cybernetic Serendipity” i jej historycznego znaczenia jest kontynuowany w rozdziale trzecim („Sztuka i cybernetyka”). Podkreślając, że kuratorce „zależało przede wszystkim na tym, aby zwiedzający mieli okazję z bliska przyjrzeć się pracom artystycznym opartym na mechanizmie sprzężenia zwrotnego” (s. 81), Joanna Walewska przechodzi do rozważań o definicji samej sztuki cybernetycznej tamtych czasów. Wykłada najważniejsze tezy teoretyków dziedziny: Norberta Wienera i Arturo Rosenbleutha (s. 83–85). Zauważa, że brytyjskie środowisko cybernetyków, reprezentowane przez Williama Grey Waltera i Roya Ashby’ego, wyróżniało się sposobem budowania analogii pomiędzy mózgiem a maszyną: „mózg w ich rozumieniu był maszyną ucieleśnioną, funkcjonowanie której jest nierozdzielnie związane z działaniami, jakie podejmuje ciało” podkreśla (s. 87). Zdaniem Autorki ten pogląd ma szczególne znaczenie dla odczytania prac Ihnatowicza. Pragnąc zademonstrować rozdźwięk pomiędzy naukowym a artystycznym pojmowaniem tych idei, Walewska odwołuje się do wczesnej charakterystyki pojęcia „sztuki cybernetycznej”, w znaczeniu, jakie nadawał mu Jack Burnham we wspomnianym wyżej studium (s. 89)<sup>14</sup>. Zawraca uwagę na to, że autor *Beyond the Modern Sculpture* zdecydował się włączyć do narracji o sztuce prace funkcjonujące w kontekście muzeów techniki, takie jak

*Machinae Speculatrices* konstruowane przez Grey Waltera pod koniec lat czterdziestych. W konkluzji stwierdza, że Burnham słusznie dowartościował współczesne mu przemiany, podkreślając, iż artyści powinni posługiwać się cybernetyką jako narzędziem do modelowania zachowań społecznych na równi ze specjalistami z innych dziedzin.

W rozdziale trzecim sporo miejsca poświęcono również trzem ważnym postaciom sztuki cybernetycznej: Gordonowi Paskowi, Royowi Ascottowi i Wen Ying Tsaiowi. O pierwszym pisze Autorka w kontekście mody na ideę sztuki cybernetycznej, jaka zapanowała w okresie powojennym. Za Marią Fernandez przypomina koncepcję „środowiska posiadającego potencjał estetyczny” („aesthetically potent environment”), stworzoną przez Paskę (s. 103–108). Z kolei przedstawia rozważania wpływowego w tych kręgach artysty i pedagoga Roya Ascotta na temat metody tworzenia sztuki (s. 108–116). Na koniec wspomina o prowokujących aktywny odbiór sztuki pracach Wen Ying Tsai (s. 116). Przeglądem tym stara się Autorka dowieść, że dla omawianego kręgu twórców trafny jest miano „proceduralistów”, nadawane im między innymi przez Johna Lansdowna, piszącego o „sztuce komputerowej” na łamach biuletynu „PAGE” (s. 118)<sup>15</sup>.

W rozdziale czwartym („Senster”) Autorka powraca do biografii artystycznej Ihnatowicza, opisując szczegółowo proces realizacji najgłośniejszego z jego dzieł. W oparciu o zgromadzone w archiwach uniwersytetu w Brighton dokumenty, przedstawia historię współpracy artysty z Jamesem Gardnerem – kuratorem wystawy Pawilonu Evoluon w Eindhoven. Przeznaczeniem ekspozycji było promowanie osiągnięć firmy Philips. Zaprojektowany pod koniec lat sześćdziesiątych *Senster* stał się ważnym elementem tej wystawy. Firma zdecydowała się jednak zdemonstrować zamówioną pracę po kilku latach jej funkcjonowania<sup>16</sup>. Walewska stara się wyjaśnić przyczyny tej decyzji, poruszając przy tym ważną kwestię niszczenia i celowego wycofywania z obiegu dzieł sztuki współczesnej. Odnosi się przy tym do fali krytyki kierowanej pod adresem sztuki komputerowej z nastaniem lat siedemdziesiątych (s. 136). Jak wynika z przywoływanych przez Autorkę tekstów, negatywne oceny etyczne tego rodzaju sztuki, wiązały się, z zarzutem, że wyrosła ona z kompleksu militarno-przemysłowego (s. 139).

W tym rozdziale książki opisano także konstrukcję i zasady działania SAM oraz *Senstera*. Poruszona została kwestia dokumentowania zasad działania obu rzeźb (kodu źródłowego regulującego interakcję z otoczeniem).

Ostatni rozdział monografii („Sztuka cybernetyczna a problematyka sztucznej inteligencji”) oraz jej zakończenie poświęcone są roli, jaką artysta przeznaczał komputerom w procesie kreacji dzieła sztuki. Kontekstem dla tej części rozważań są teksty i prace powstałe po realizacji

<sup>13</sup> Por. wypowiedź Jasi Reinhardt, zarejestrowaną z okazji odtworzenia wystawy „Cybernetic Serendipity” w 2014 roku: *Cybernetic Serendipity: A Walkthrough With Jasia Reichardt*, ICA 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=oSwovB28B34>, (dostęp: 18.08.2015).

<sup>14</sup> Sprostowania wymaga kwestia wczesnego użycia terminu „sztuka cybernetyczna” („cybernetic art”) – Burnham posługiwał się określeniem „cybernetic sculpture”, przywoływał też pojęcia „cyborg art” i „computer art”, por. J. BURNHAM, *Beyond the Modern Sculpture*, s. 29, 312, 358, 345 (jak w przyp. 5).

<sup>15</sup> Proponowane przez Autorkę tłumaczenie zwrotu „proceduralism” odpowiada używanemu niekiedy w polskiej historiografii sztuki określeniu „sztuka programowana”.

<sup>16</sup> *Senster* był zainstalowany w Evoluonie w latach 1970–1974.



*Senstera*, w okresie, gdy Ihnatowicz został zatrudniony na Wydziale Inżynierii Mechanicznej londyńskiego University of College. Czytelnik dowiaduje się z niej również o *The Bandit*, późnym projekcie rzeźby interaktywnej, której mechanizm znalazł ostatecznie zastosowanie w konstrukcji robotów przemysłowych. Wzmiankowane są też grafiki komputerowe Ihnatowicza. Autorka podkreśla, że pod koniec życia Ihnatowicza zajęły teoretyczne rozważania nad naturą percepcji, studia nad sztuczną inteligencją (s. 182–183). Poglądy artysty analizuje korzystając częściowo z niepublikowanych tekstów znajdujących się w archiwum Olgi Ihnatowicz. W tym kontekście znacząca jest prezentacja krytycznego spojrzenia artysty na wartość informacji. Jak wykazuje Autorka, Ihnatowicz dystansował się od cybernetyków definiujących informację „jako coś abstrakcyjnego, jako formalną operację przyporządkowywania znaczeń do [...] przypadkowego zbioru danych” (s. 189). Doświadczenie twórcze kazało artyście przypominać mu o tym, że informacja mechaniczna (dynamika, ruch) jest podstawą „efektywnego działania w świecie zarówno człowieka jak i innych istot żywych” (s. 188–189). Stąd wnioskował, że „inteligentna maszyna”, jeżeli taką uda się zbudować, będzie miała formę robota – nie komputera (s. 209).

Niektórym czytelnikom książka wydać się może miejscami nieco szkolna. Dotyczy to pełnych młodzieńczego zapału wypowiedzi o potrzebie poszerzenia kanonu historii sztuki, a zwłaszcza passusów rekapitułujących wiadomości o podstawowych zjawiskach sztuki współczesnej. Zwraca przy tym uwagę brak odniesień do współczesnych opracowań porządkujących historię sztuki nowych mediów, które byłyby przydatne, gdy mowa jest o pokrewieństwie rzeźby cybernetycznej i sztuki interaktywnej (s. 119). O relacjach tych zjawisk pisali chociażby autorzy tacy jak cytowani przez Autorkę Frank Popper czy Katja Kwasek a także Ryszard Kluszczyński<sup>17</sup>. Finalnego dopracowania wymagałaby stosowana w pracy terminologia z zakresu technologii (s. 55)<sup>18</sup>.

*Portret artysty jako inżyniera* jest publikacją istotną. Wprowadza prace Ihnatowicza w kontekst historii nurtów naukowych i artystycznych drugiej połowy XX w. Joannie Walewskiej udało się ukazać, jak kształtowała się postawa twórcy względem cybernetyki oraz badań nad sztuczną inteligencją. Praca przynosi szereg ustaleń, dotyczących

biografii artystycznej Ihnatowicza. Książka jest również ważnym drogowskazem dla kuratorów, którzy podejmują się prac nad konserwacją lub odtwarzaniem zaginionych dzieł sztuki nowych mediów, tym bardziej, że pomysł rekonstruowania rzeźb Ihnatowicza stale powraca w dyskusji o jego sztuce<sup>19</sup>. W przyszłości warto byłoby podjąć w tym kontekście studia nad algorytmami, regulującymi interaktywne działania rzeźb Ihnatowicza. Postulatem na przyszłość jest też analiza pomniejszych prac artysty oraz głębsze wniknięcie w kwestie metody wykonania jego rzeźb.

<sup>17</sup> K. KWASTEK, *Aesthetics of Interaction in Digital Art*, Cambridge Mass. 2013, s. 7–8; F. POPPER, *From Technological to Virtual Art*, Cambridge Mass. 2007.

<sup>18</sup> W tekście jest mowa o korelowaniu tłoków hydraulicznych z serwowymi mechanizmami, podczas gdy te są częścią układu nazywanego w ten sposób; s. 208: termin „urządzenie wyjścia” został użyty w odniesieniu do przekazu danych docierających do urządzenia, powinno być „urządzenie wejścia”; s. 136: określenie „assembly language” stosowane jest nie tyle dla oznaczenia do konkretnego języka, co w odniesieniu do rodziny języków programowania, asembler jako takie są nadal stosowane w informatyce.

<sup>19</sup> R. MULHOLLAND, *Play it Again SAM: Replicating Cybernetic Sculpture using 3D Painting*, 18.11.2013; <http://www.vam.ac.uk/blog> (dostęp: 18.08.2015); A. OLSZEWSKA, *Rekonstrukcja Senstera*, „Biuletyn AGH”, 2014, nr 82. Walewska cytuje za Celią Kemsley wypowiedź artysty świadczącą o tym, że afirmował pomysł tworzenia swoich technologicznych rzeźb w krótkich seriach (s. 147).







## ZDZISŁAW ŻYGULSKI JUN. (1921–2015)

15 maja 2015 r. zmarł w Krakowie Profesor Zdzisław Żygulski jun., postać wyjątkowa. Urodzony w Drohobyczu 18 sierpnia 1921 r., wychowany we Lwowie, z wyboru krakowianin, obywatel świata. Absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego, historyk sztuki, muzeolog, bronioznawca, anglista<sup>1</sup>.

Zdzisław Żygulski przyszedł na świat jako syn Marii ze Staszkiewiczów i Zdzisława Żygulskiego, germanisty, profesora gimnazjalnego, następnie docenta Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie, a w końcu profesora uniwersytetów w Łodzi i we Wrocławiu. Miał dwojkę rodzeństwa, które w przyszłości zrobiło kariery uniwersyteckie, osiągając tytuły profesorskie. Brat Kazimierz (1919–2012) został socjologiem, sprawował też urząd ministra kultury; siostra, Helena Mach (1926–2009), została lekarzem, cennionym okulistą.

Dzieciństwo Zdzisław jun. spędził we Lwowie. Tam też przeszedł edukację szkolną. Atmosfera rodzinnego domu i oddziaływanie nauczycieli ukształtowały jego zainteresowania, wpływając na obraną ostatecznie drogę zawodową. Maturę, w klasycznym III Gimnazjum im. Króla Stefana Batorego, zdał w maju roku 1939. Czas wojny spędził we Lwowie. Zaraz po pierwszym zajęciu miasta przez Rosjan rozpoczął studia na lwowskiej Akademii Handlu Zagranicznego i kontynuował je przez dwa lata, do czasu wkroczenia Niemców. Podobnie jak matka i brat, włączył się w działalność lwowskich struktur Armii Krajowej. We Lwowie też, w roku 1944, wziął ślub z Ewą Voelpel

(1924–1997), w przyszłości cenioną artystką zajmującą się ceramiką.

Rozstanie z rodzinnym miastem nastąpiło na początku roku 1945. Ostatecznie Żygulski jun. wraz z żoną osiadł w Krakowie. Tutaj w Akademii Handlowej Zdzisław ukończył w roku 1946 studia, rozpoczęte jeszcze we Lwowie, i wstąpił na Uniwersytet Jagielloński, początkowo studiując prawo, następnie anglistykę, a w końcu historię sztuki (1947). Na anglistyce uczęszczał na wykłady m.in. Władysława Tarnawskiego, Jana Stanisławskiego, Jerzego Kuryłowicza, a także Romana Ingardena i Wincentego Lutosławskiego. Wybór kolejnego kierunku – historii sztuki – okazał się obraniem drogi zawodowej na całe życie. Kształcił się w tej dziedzinie u działających wówczas na Uniwersytecie najznakomitszych przedstawicieli dyscypliny, kontynuujących tradycje wiedeńskiej historii sztuki, takich jak Adam Bochnak, Tadeusz Dobrowolski, Jerzy Szablowski, Karol Estreicher mł. Starsze pokolenie akademickich nauczycieli reprezentowali pochodzący z Lublany Słoweniec Wojśław Molé, Stanisław Jan Gąsiorowski, Feliks Kopera oraz przybyły po wojnie ze Lwowa Tadeusz Mańkowski. Pracę magisterską, zatytułowaną *Średniowieczne zabytki z kości słoniowej w Muzeum Czartoryskich w Krakowie*, napisał pod kierunkiem prof. Bochnaka. Została ona przyjęta i obroniona w roku 1951. Przed zakończeniem studiów, w roku 1949, został Żygulski przyjęty do pracy w Muzeum Czartoryskich. Przez ponad sześćdziesiąt lat pozostawał związany z tą szacowną instytucją, której poświęcił się bez reszty. Kierujący wówczas Muzeum znakomity archeolog prof. Gąsiorowski powierzył świeżo upieczonemu magistrowi opiekę nad zbrojownią – kolekcją oręża o wielkiej wartości historycznej i artystycznej. W Muzeum Czartoryskich, w pracowni przy ul. Św. Jana 19, stworzył z czasem Żygulski swój warsztat naukowy, z bogatą specjalistyczną

<sup>1</sup> Z. ŻYGULSKI jun., *Spotkania na ścieżkach nauki (noty autobiograficzne)*, „Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie”, t. 7, 1992, 11–41; „Studia do Dziejów Dawnego Uzbrojenia i Ubioru wojskowego”, 11, 1997, s. 38–40.



biblioteką, gromadzoną podczas licznych zagranicznych podróży, a także dzięki szerokim kontaktom naukowym. Pracę w Muzeum Czartoryskich rozpoczął, gdy było ono jeszcze formalnie instytucją prywatną, która w roku 1951 stała się oddziałem Muzeum Narodowego w Krakowie, a zakończył po przekształceniu w fundację rodziny Czartoryskich, związaną organizacyjnie z krakowskim Muzeum.

O swoich ówczesnych planach działań naukowych pisał: „Wykorzystując doświadczenie uniwersyteckiej szkoły anglistycznej, postanowiłem rozwinąć działalność praktyczną i teoretyczną w trzech kierunkach: muzeologii, bronioznawstwa i orientalistyki. Nie była to decyzja zgodna z duchem epoki faworyzującej jednostronną, ścisłą i głęboką specjalizację. Odpowiadała natomiast poczuciu łączności z tradycją dawniejszą, przedwojenną, której humanistyczne i encyklopedyczne nastawienie sprzyjało ogarnianiu różnorodnych dziedzin i zjawisk. Na wszystkich obranych polach [...] wspólnym odniesieniem była szeroko pojęta historia sztuki [...]”<sup>2</sup> Miejsce pracy sprzyjało nakreśleniu takiego programu, realizowanego konsekwentnie bez względu na okoliczności. Rytm wyznaczały odtańd osiągnięte stopnie naukowe, wyjazdy zagraniczne i pojawiające się publikacje.

Bezpośredni kontakt ze znakomitymi dziełami sztuki zgromadzonymi przez Czartoryskich zaowocował szeregiem publikacji. Pierwsza drukowana praca Żygulskiego ukazała się w roku 1952 w „Rozprawach i Sprawozdaniach Muzeum Narodowego w Krakowie” i nosiła tytuł *Tarcza renesansowa w Zbiorach Czartoryskich. Przyczynę do dzieł kolekcjonerstwa polskiego*. Doktorat, przygotowany pod kierunkiem prof. Wojsława Molé, został obroniony w roku 1960 na Uniwersytecie Jagiellońskim. Podstawą była praca *Dzieje zbiorów Puławskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*. Stopień doktora habilitowanego z zakresu historii sztuki Bliskiego Wschodu uzyskał w roku 1968, profesorem nadzwyczajnym został w roku 1978, zaś zwyczajnym w 1987. Pracując w muzeum przeszedł wszystkie szczeble zatrudnienia: był referendarzem, asystentem, starszym asystentem, adiunktem, kustoszem, wreszcie starszym kustoszem. W roku 1965 został mianowany kierownikiem Działu Rzemiosła Artystycznego w Muzeum Czartoryskich, Oddziale Muzeum Narodowego. W roku 1977 uzyskał w krakowskim muzeum stanowisko docenta. Na emeryturę przeszedł w roku 1991, lecz w Muzeum pracował do roku 2013. W latach 1984–1991 był Zdzisław Żygulski profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, kierując Katedrą Historii i Teorii Sztuki.

Przyjęcie stanowiska opiekuna zbrojowni w Muzeum Czartoryskich w sposób naturalny włączyło młodego uczonego w krąg miłośników dawnego uzbrojenia, skupiających się wokół Muzeum Narodowego i prof. Zbigniewa Bocheńskiego, najwybitniejszego powojennego polskiego bronioznawcy. Wraz z grupą kolekcjonerów i znawców dawnej broni oraz kolegów z Muzeum

Narodowego i Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, doprowadził do powstania w roku 1957 w Krakowie Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Broni i Barwy (SMD-BiB), nawiązującego do działającego przed wojną w Warszawie Stowarzyszenia Przyjaciół Muzeum Wojska. Po śmierci prof. Bocheńskiego Żygulski objął w roku 1972 prezesurę SMDBiB i kierował nim przez 25 lat (do roku 1997). Kontakty z polskimi miłośnikami dawnej broni, współpraca z prof. Bocheńskim, ukształtowały Żygulskiego jako bronioznawcę. Zdobyta dzięki temu wiedza, której nie zapewniały w Polsce studia uniwersyteckie, pogłębił podczas licznych zagranicznych wojaży, podejmując indywidualne studia w tamtejszych muzeach i kolekcjach. Znajomość kilku języków pozwalała mu swobodnie śledzić światową literaturę bronioznawczą. Uznaniem dla pozycji zdobytej w świecie znawców i badaczy dawnej broni stało się powierzenie Żygulskiemu na lata 1975–1981 prezesury prestiżowego Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzeów Broni i Historii Wojskowości (IAMAM – International Association of Museums of Arms and Military History), zrzeszającego kilkaset muzeów. W ten sposób polski uczony znalazł się wśród koryfeuszy światowego bronioznawstwa, takich jak Bruno Thomas, James Mann, Claude Blair, John Hayrward, William Reid, Nolfo di Carpegna czy Ortwin Gamber. W roku 1999 prof. Żygulski został członkiem honorowym Komitetu Wykonawczego IAMAM. O międzynarodowej pozycji polskiego znawcy dawnej broni świadczy powierzenie mu w roku 1969 przez UNESCO inwentaryzacji zbrojowni Kawalerów Maltańskich w La Valletta na Malcie, kolekcji o wielkim znaczeniu historycznym. Pracę tę wykonał wspólnie z Aleksandrem Czerwińskim, wicedyrektorem Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie.

Dorobek naukowy prof. Zdzisława Żygulskiego jest imponujący. Jego bibliografia obejmuje prawie dwieście pozycji, w tym 35 książek<sup>3</sup>. Najliczniejsze są publikacje z zakresu bronioznawstwa. Z nich na odnotowanie zasługują szczególnie: *Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu* (1975, 1982), *Stara broń w polskich zbiorach* (1982), *Sławne bitwy w sztuce* (1996), *Husaria polska* (2000). Sztuce europejskiej poświęcił wnikliwe studia inspirowane dziełami w polskich zbiorach – „*Lisowczyk*” *Rembrandta, studium ubioru i uzbrojenia* (wersja polska 1964, angielska 1965), *Ze studiów nad „Dumą z gronostajem”*. *Styl ubioru i węzły Leonarda* (1969), „*Bitwa pod Orszą*”. *Struktura obrazu* (1981). Ważnymi pozycjami są przybliżające polskiemu czytelnikowi problemy sztuki orientalnej: *Sztuka turecka* (1988), *Światła Stambułu* (1999), *Sztuka perska* (2002), *Sztuka mauretańska i jej echa w Polsce* (2005). Był recenzentem siedmiu prac doktorskich i dwóch habilitacyjnych.

<sup>2</sup> Z. ŻYGULSKI jun., *Spotkania na ścieżkach* (jak w przyp. 1), s. 29.

<sup>3</sup> Bibliografię prac prof. Żygulskiego opublikowano dwukrotnie, zob. „Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie”, 7, 1992, s. 328–340; *Arma virumque cano. Profesorowi Zdzisławowi Żygulskiemu jun. w osiemdziesięciopięciolate urodzin*, red. B. Leszczyńska-Cyganik, Kraków 2006, s. 423–432 (oprac. T. Grzybkowska).



W dorobku muzealnym prof. Żygulskiego odnotować trzeba działalność wystawienniczą. Stworzył i współorganizował kilkanaście wystaw w kraju i zagranicą. Szczególne znaczenie przywiązywał do ekspozycji w Muzeum Adama Mickiewicza w Stambule, zrealizowanej w roku 1955 w stulecie śmierci poety, oraz wystaw zaprezentowanych w Japonii (1970, 1974, 1979) i USA (1966), m.in. „Złoty wiek Oręża polskiego”, „Arcydzieła kultury polskiej”, „Treasures from Poland”. Wielkim sentymentem darzył wystawę poświęconą zbiorom Czartoryskich i ich twórczyni, przygotowaną w Puławach w roku 1959.

Pracował niemal do ostatnich dni. W roku 2014 ukazała się drukiem praca *Tarcza wróżebna Jana III Sobieskiego*. Na początku roku 2015 ukończył ważną dla dziejów polskiego muzealnictwa książkę *Muzeum Narodowe w Krakowie. Ludzie. Dzieła. Dokonania*. Przez całe zawodowe życie wielką atencją otaczał księżną Izabelę Czartoryską, zafascynowany jej osobowością i dokonaniem – puławskim muzeum ze Świątynią Sybilli i Domem Gotyckim. Jej postać i dzieło przewijają się w wielu publikacjach prof. Żygulskiego.

Profesor Zdzisław Żygulski lubił i umiał wyklądać. Był ceniony i podziwiany przez słuchaczy. Ze swadą, posługując się barwnym językiem, przemawiał do studentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1961–1991) i Podyplomowego Studium Muzeologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego (od 1973). Po zajęciach z młodymi artystami z ASP pozostał trwały ślad. Jest nim obszerne opracowanie – *Kostiumologia* (1972). Uniwersyteckie wykłady zaowocowały syntetyczną pracą o dziejach muzealnictwa i kolekcjonerstwa *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa* (1982). Pierwszym i jedynym jak dotąd tak wszechstronnym opracowaniem tematu. Wyklądał też na uniwersytetach amerykańskich i włoskich.

Był człowiekiem bardzo pracowitym i zdyscyplinowanym. Starał się nie tracić czasu. Potrafił pracować nawet w mało komfortowych warunkach – w poczekalniach na dworcach lub lotniskach zostało napisanych wiele stron z przygotowywanych rozpraw i książek. Do swoich poglądów był przywiązany. Nie podejmował więc dyskusji akademickich, a jeśli już wdawał się w polemikę, to zabierał głos nie po to, by adwersarza przekonać do swojego zdania, lecz by poinformować o swojej racji.

Miejsce swojej pracy – Muzeum Czartoryskich, a poprzez nie Muzeum Narodowe w Krakowie, obdarzył głębokim uczuciem. Jak mało kto miał świadomość znaczenia obu instytucji dla polskiej kultury i poczucie misji, jaką powinny pełnić. Nic więc dziwnego, że perturbacje, przez które przechodziło Muzeum Czartoryskich po roku 1990, przeżywał głęboko. Po bezskutecznych próbach obrony bliskich mu tradycyjnych wartości, prezentowanych od momentu powstania przez tę szacowną instytucję, przeżywał gorzkie porażki.

Obok Muzeum Czartoryskich silny związek emocjonalny łączył Żygulskiego z Wawelem, który był dla niego miejscem ważnym, o trudnym do przecenienia znaczeniu w czasach zarówno minionych, jak i bieżących.

Działalność wawelskiego muzeum żywo go interesowała. Przez lata był członkiem Komisji Zakupów Muzealiów; brał udział w pozyskaniu dla Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu kolekcji Brunona Konczakowskiego z Cieszyna w roku 1961; odebrał też znaczącą rolę w opracowaniu koncepcji jubileuszowej wystawy, przygotowanej w salach zamku z okazji 300-lecia Odsieczy Wiedeńskiej. Jako jeden z niewielu polskich muzealników docenił nowoczesne rozwiązania ekspozycyjne zastosowane na Wawelu pod wpływem włoskich wzorców przez prof. Jerzego Szablowskiego i Adama Młodzianowskiego. Trwałym rezultatem zainteresowań Wzgórzem są rozprawy poświęcone najcenniejszym wawelskim zabytkom, takim jak chorągwie tureckie i Szczerbiec, a także obiektom pochodzącym ze Skarbcza Koronnego, przechowywanym w zbiorach Czartoryskich. Dwa inne jeszcze muzea były bliskie prof. Żygulskiemu. Żywo interesował się Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie i Muzeum Pałac w Pszczynie. W obu instytucjach zasiadał w Radach Muzealnych, brał udział w ich działalności wystawienniczej i wydawniczej. W Pszczynie znalazły się ostatecznie pamiątki rodzinne Profesora.

Działalność prof. Żygulskiego spotykała się z uznaniem. Z licznych tego dowodów na odnotowanie zasługują szczególnie Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski (1998) i Nagroda Miasta Krakowa (1997), a także nagrody I Wydziału Polskiej Akademii Nauk oraz Ministerstwa Obrony Narodowej. Wyrazem wdzięczności macierzystej instytucji jest ofiarowana jubilatowi w osiemdziesięciopięciolate urodzin księga zatytułowana *Arma virumque cano* (2006), a także zorganizowana w roku 2011 w Galerii Malarstwa Polskiego w Sukiennicach uroczystość jubileuszowa w 90. rocznicę urodzin Profesora.

Był członkiem Komisji Teorii i Historii Sztuki Oddziału Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, przekształconej w Komisję Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności, Komitetu Nauk o Sztuce PAN, a także członkiem honorowym Accademia di San Marciano w Turynie. Należał również do międzynarodowych i krajowych organizacji, takich jak ICOM (1972), Stowarzyszenie Historyków Sztuki. Profesor zasiadał również w Radach Muzealnych Muzeum Narodowego w Warszawie, Zamku Warszawskiego i Muzeum Historycznego miasta Krakowa.

Profesor Zdzisław Żygulski był postacią barwną, bardzo charakterystyczną, rozpoznawalną nie tylko w Krakowie. Cechowało go usposobienie towarzyskie. Ciekawość świata i ludzi prowadziły do podtrzymywania kontaktów ze sporą grupą osób. W ostatnich latach, gdy opuszczanie pięknego mieszkania przy ul. Dunin-Wąsowicza stawało się trudne lub wręcz niemożliwe, cieszył się ze składanych mu wizyt. Podróżowanie było pasją Profesora. Nie odstraszały go ani odległości, ani czekające trudy. Przemierzył wszystkie kontynenty, z wyjątkiem Ameryki Południowej i Australii. Podróżował sam lub w liczniejszych grupach, ze studentami i w gronie krakowskich historyków sztuki. Podczas tych wypraw dzielił się chętnie swoją wiedzą o oglądanych zabytkach, obyczajach i ludziach, wyjaśniał

zawiłe procesy historyczne i artystyczne, sugestywnie przedstawiając swoje poglądy w tych sprawach. Z podróży pozostała gigantyczna dokumentacja fotograficzna, bowiem Profesor był maniakiem fotografowania. Jednego marzenia nie dane mu już było zrealizować z powodu stanu zdrowia – kolejnego wyjazdu na Ukrainę, do Zofiówki.

Los podarował mu długie życie, lecz nie oszczędził dramatów: odejście najbliższych – żony Ewy (rzeźbiarki, malarzki, zm. 1997) oraz syna Romana (plastyka, zm. 2014) i choroby, z którą zmagał się przez kilka ostatnich lat. Ten sam los obdarzył go jednak wielkim szczęściem – oddanymi przyjaciółmi, dzięki którym nie doświadczył samotności i zapomnienia. Pochowany został w grobowcu rodzinnym na Cmentarzu Salwatorskim w Krakowie.

Jerzy T. Petrus





## KLEMENTYNA ŻUROWSKA (1924–2015)

8 maja 2015 r. zmarła prof. dr hab. Klementyna Żurowska, niezwykle człowiek, badaczka architektury wczesnośredniowiecznej, nauczycielka wielu roczników studentów historii sztuki.

Urodziła się 24 maja 1924 r. w miejscowości Perespa, w ówczesnym województwie lwowskim. Była najmłodszym dzieckiem spośród pięciorga rodzeństwa, dzieci Karoliny i Romana Żurowskich, właścicieli majątku i fabryki włókienniczej w Laszczkowie koło Lwowa. Przed II wojną światową uczęszczała do gimnazjum w Jarosławiu. Po wybuchu wojny Żurowscy przenieśli się do Warszawy, gdzie Klementyna kontynuowała naukę na tajnych kompletach. W grudniu 1942 r. na skutek denuncjacji została aresztowana wraz z całą rodziną, a następnie przez trzy tygodnie była więziona na Pawiaku. Do końca wojny była więźniarką obozów koncentracyjnych w Majdanku i Ravensbrück. Ojciec Klementyny Żurowskiej został rozstrzelany w Warszawie w roku 1943, a jedna z siostr zmarła w obozie. Po uwolnieniu Klementyna wróciła do kraju, mimo iż matka, siostra i brat zdecydowali się na emigrację. W czerwcu 1946 r. zdała maturę w liceum żeńskim siostr Niepokalanek w Szymanowie, a jesienią tegoż roku rozpoczęła studia z historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pracę magisterską, pisaną pod kierunkiem prof. Wojysława Molęgo, obroniła w roku 1952, uzyskując stopień magistra filozofii. Od jesieni 1952 r. Klementyna Żurowska podjęła pracę w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu, początkowo w dziale naukowo-oświatowym. Od roku 1957 rozpoczął się okres Jej licznych wyjazdów na stypendia naukowe do Francji (1958–1960 Centre d'études supérieures de civilisation médiévale w Poitiers), a następnie, dzięki finansowemu wsparciu Fundacji Lankorońskich z Brzezia, do Szwajcarii, Niemiec i Włoch. Po powrocie do Krakowa w roku 1960 rozpoczęła pracę

na Uniwersytecie Jagiellońskim na stanowisku asystenta w Katedrze Historii Sztuki Średniowiecznej.

W latach 1960–1965 brała udział w pracach badawczych prowadzonych w opactwie tynieckim, kierowanych przez prof. Lecha Kalinowskiego, a w roku 1964 uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych na podstawie pracy poświęconej czteroapsydowej rotundzie na Wawelu. Kolejne lata obfitowały znów w naukowe podróże, m.in. w roku 1966 odbyła roczne stypendium w Szwajcarii, następnie wyjazdy naukowe do Niemiec, Belgii i Francji. Owocem tych podróży była rozprawa habilitacyjna poświęcona odkryciom w Tyńcu, a kolokwium habilitacyjne odbyło się w roku 1971. W latach 1987–1991 kierowała zespołem badającym relikty budowli na Ostrowie Lednickim, w latach 1992–1994 pracami weryfikacyjnymi związanymi z relikami palatium w Gieczu. W latach 1974–1978 pełniła funkcję zastępcy dyrektora Instytutu Historii Sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Tytuł profesorski nadano Jej w roku 1990. W roku 1994 została także powołana na członka korespondenta Polskiej Akademii Umiejętności. W tym samym roku przeszła na emeryturę, zachowując jednak aż do chwili śmierci bliski związek z macierzystym Instytutem i interesując się niezmiennie wszystkimi sprawami Uniwersytetu.

Za swą działalność naukową i dydaktyczną była kilkakrotnie honorowana nagrodami Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, a także Złotym Krzyżem Zasługi w roku 1981, Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski w roku 1990, Medalem Komisji Edukacji Narodowej w roku 1992 oraz odznaczona papieskim medalem Pro Ecclesia et Pontifice w roku 1994. Ostatnią nagrodą, jaką osobiście odebrała w dniu swoich 90 urodzin, w roku 2014, była nagroda Piastowskiego Orła Lednickiego, przyznana Jej przez kapitułę odznaczenia,



Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy i Marszałka Województwa Wielkopolskiego. W kwietniu 2015 r. również Marszałek Województwa Małopolskiego odznaczył Klementynę Żurowską Medalem Honorowym za Zasługi dla Województwa Małopolskiego. Niestety, nagrody tej Pani Profesor nie zdołała już odebrać.

Klementyna Żurowska większość swojego naukowego życia związała z Uniwersytetem Jagiellońskim. W okresie pracy na uczelni była cenionym pedagogiem i wykładowcą, kierującym się w swych działaniach silnym poczuciem etyki. Cieszyła się wielkim szacunkiem swoich uczniów i wdzięczną pamięcią wszystkich współpracowników. Postrafała swój entuzjazm przekazać uczniom i młodszym kolegom, co zaowocowało tomem dedykowanym Jej z okazji osiemdziesiątych urodzin przez liczne grono przyjaciół (*Lapides Viventes. Zaginiony Kraków wieków średnich. Księga dedykowana Profesor Klementynie Żurowskiej*, red. T. Rodzińska-Chorąży, A. Włodarek, Kraków 2005).

Polem jej szczególnych zainteresowań naukowych zawsze była architektura przedromańska i romańska, zarówno w Europie, jak i w państwie piastowskim. Była autorką książki i kilkudziesięciu artykułów związanych z tą tematyką. Najważniejsze z nich to prace poświęcone **czteropysdowej rotundzie na Wawelu** (*Rotunda wawelska. Studium nad centralną architekturą epoki wczesnopiastowskiej*, „Studia do Dziejów Wawelu”, 3, 1968, s. 1–121), **kościółom benedyktynów w Tyńcu** (*Romański kościół benedyktynów w Tyńcu*, „Folia Historiae Artium”, 6/7, 1971, s. 49–113) i **w Wielkopolsce** (*Działalność architektoniczna benedyktynów w Wielkopolsce w drugiej połowie XI wieku*, „Folia Historiae Artium”, 6/7, 1971, s. 121, 133; *Kościół opactwa benedyktynów w Mogilnie po badaniach z lat siedemdziesiątych*, „Zeszyty Naukowe UJ. Studia z historii i historii sztuki”, 89, 1989, s. 27–53), **katedrze krakowskiej** (*Geneza zachodniej części tzw. drugiej katedry wawelskiej*, „Zeszyty Naukowe UJ”, 10, 1972) **czy kościołowi św. Gereona na Wawelu** (*Zagadnienie transeptu pierwszej katedry wawelskiej*, „Zeszyty Naukowe UJ”, 2, 1965, s. 19–94). **Książka o architekturze wczesnopiastowskiej** (*Studia nad architekturą wczesnopiastowską*, Kraków 1983) zawiera znaczące studia nad pałacami wczesnośredniowiecznymi i emporami w budowlach centralnych. Cennym wkładem w rozwój wiedzy na temat początków sztuki w Polsce są także **artykuły dotyczące mecenatu artystycznego pierwszych Piastów** (*Mecenat Mieszka I w dziedzinie architektury murowanej*, „Kronika Wielkopolska”, 3, 1992, s. 17–23; *Architektura monumentalna u progu chrześcijaństwa w Polsce*, „Nasza Przyszłość”, 69, 1988, s. 115–129). Jej publikacje w języku niemieckim, francuskim i włoskim przyczyniały się do rozpowszechniania wiedzy o początkach sztuki i architektury w państwie pierwszych Piastów pośród badaczy europejskich. Wszystkie one odznaczają się wielką skrupulatnością w dokumentowaniu przedmiotu badań, jak i uwzględnieniem przez Nią bogatego materiału porównawczego, umożliwiającego ukazanie budowli w Polsce na tle dziedzictwa europejskiego. Klementyna Żurowska

nie była jednak wyłącznie badaczem „teoretykiem”, którego wiedza czerpana jest jedynie z archiwów i kwerend bibliograficznych. Brała czynny udział w badaniach terenowych, współpracując harmonijnie z archeologami w toku wykopalisk na Wawelu, w Tyńcu, Ostrowie Lednickim czy Gieczu. Tym samym Jej doświadczenie naukowe budowane było w toku wielomiesięcznych sezonów wykopaliskowych, których efekty uzupełniała studiami nad literaturą przedmiotu w bibliotekach całej Europy oraz rozmowami i konsultacjami z mediewistami innych dyscyplin, jak prof. dr hab. Brygida Kürbis czy prof. dr hab. Gerard Labuda.

Pośród dokonań naukowych Profesor Żurowskiej wyjątkowe miejsce zajmują badania architektury prowadzone w latach 1987–1991 na Ostrowie Lednickim. Pani Profesor była bowiem nie tylko kierownikiem i dobrym duchem tych badań, ale również redaktorem naukowym i współautorką monografii z roku 1993 zatytułowanej *U źródeł chrześcijaństwa w Polsce. Ostrów Lednicki*.

W roku 1997 dorobek naukowy i dydaktyczny Prof. Klementyny Żurowskiej stał się podstawą powołania w Instytucie Historii Sztuki UJ Pracowni Badań nad Architekturą i Sztuką Wczesnośredniowieczną, która jako jedyna akademicka jednostka naukowo-dydaktyczna w kraju kontynuuje współpracę interdyscyplinarną z różnymi ośrodkami w zakresie badań nad architekturą wczesnopiastowską.

23 maja, w dzień jej 91 urodzin, odprowadziliśmy Ją na miejsce wiecznego spoczynku, które sama niegdyś wybrała, na cmentarzu parafialnym w Tyńcu. Spoczęła na skłonie wzgórza, skąd rozciąga się piękny widok na tak bliskie Jej opactwo.

Teresa Rodzińska-Chorąży



## KRONIKA KOMISJI HISTORII SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI ZA ROK 2015

### 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 2015

**8 I** dr Joanna Wolańska, *Malowany fryz Jana Henryka Rosena w dziale polskim Esposizione Mondiale della Stampa Cattolica w Watykanie (1936)*

Dwunastego maja 1936 roku otwarto w Watykanie Międzynarodową Wystawę Prasy Katolickiej, zorganizowaną dla uczczenia siedemdziesięciopięciolecia istnienia watykańskiego dziennika „L'Osservatore Romano”, która miała być jednocześnie hołdem dla papieża Piusa XI. W głównej części wystawy znalazły się prezentacje prasy katolickiej 45 państw Europy i Ameryki oraz 53 regionów z pozostałych kontynentów.

Było to wydarzenie jedyne w swoim rodzaju, niemające precedensu i bez następstw, które jednak – pomimo wielkiego rozmachu i rozgłosu nadanego mu przez prasę – nie doczekało się współcześnie zainteresowania historyków, czy to w zakresie prasoznawstwa, czy też (z małymi wyjątkami) innych dziedzin historycznych badań naukowych.

W referacie przedstawiono dzieje przygotowania prezentacji polskiej oraz powstania tytułowego malowidła, będącego głównym – zarówno artystycznym, jak i ideowym – akcentem sali polskiej. Dzięki materiałom zachowanym w spuściznie bp. katowickiego Stanisława Adamskiego, udało się szczegółowo prześledzić wspomniane wyżej problemy i pokazać, że polska prezentacja na

wystawie była nie tyle pokazem osiągnięć prasy, ile wydarzeniem, w którym jak w soczewce skupiły się jedne z najważniejszych podówczas problemów wewnętrznej (m.in. stosunki państwo – Kościół) i zagranicznej (zwłaszcza wschodniej, z naciskiem na kwestie ukraińskie) polityki Polski okresu międzywojennego. Zgodnie z intencją bp. Adamskiego mottem prezentacji polskiej było bowiem hasło „Polska – przedmurzem chrześcijaństwa”, a tytuł obrazu Rosena (zachowanego w domu arcybiskupów warszawskich przy ul. Miodowej) – o charakterze wyraźnie propagandowym, niosącym niedwuznacznie narodowe treści – brzmiał: „Polska – Matka świętych i tarcza chrześcijaństwa” (*Polonia – Sanctorum Mater et Scutum Christianitatis*). Powyższe zagadnienia pojawiają się w ponadto w niezwykle interesującym kontekście, jako że choć wystawa była prezentacją międzynarodową, to oficjalnie uczestniczyły w niej nie poszczególne państwa, lecz narodowe reprezentacje Kościoła katolickiego.

Dzięki odnalezieniu sygnatury Stefana du Chateau – studenta architektury, który pomagał Rosenowi – na widocznej pośrodku obrazu panoramie Wawelu, doszło do symbolicznego, a nieoczekiwanego połączenia ideowego motta z praktycznym działaniem. Praca tego (podówczas początkującego) architekta przy budowie osiedli dla polskich osadników na Podolu, wznoszonych aż do wybuchu wojny na nadbrzeżach rubieżach (m.in. w miejscowości Niwra) w ramach wprowadzania w życie reformy rolnej i w myśl tworzenia chrześcijańskiego przedmurza w opozycji wobec Rusinów/Ukraińców (a w dalszej perspektywie – Związku Radzieckiego), stała się niejako dowodem prawdziwości i aktualności w tym czasie wystawowego motta „Polonia antemurale Christianitatis”.

Tekst opublikowany jako:

Wawel i Kresy. *Malowany fryz Jana Henryka Rosena w dziale polskim Esposizione Mondiale della Stampa Cattolica w Watykanie (1936)*, „Przegląd Wschodni”, 13, 2014 [publ. 2015], z. 3 (51), s. 609–669.



**19 II** mgr Joanna Utzig, *Witraże w katedrze we Włocławku w kontekście „unifikacji” stylowej malarstwa południowoniemieckiego 1. połowy XIV wieku*

Tekst opublikowany jako:

*Witraże w katedrze we Włocławku w kontekście stylu malarstwa południowoniemieckiego 1. połowy XIV wieku*, „Folia Historiae Artium”, 13, 2015, s. 5–33.

**12 III** dr Barbara Hryszko, *Miłości bogów w serii rysunków Aleksandra Ubeleskiego – ikonografia, geneza formy i datowanie*

**W kwietniu** zebranie naukowe nie odbyło się ze względu na śmierć i uroczystości pogrzebowe prof. Jerzego Gadowskiego, wieloletniego przewodniczącego Komisji.

Przed laty w zbiorach Gilberta Paignona Dijonvala (1708–1792) znajdowała się seria trzech rysunków Aleksandra Ubeleskiego wykonanych sangwiną na papierze o wymiarach 5 cali wysokości na 8 cali szerokości. Autor podejmował na nich mitologiczną tematykę miłosną: romans *Diany i Endymiona* (obecnie Freiburg, kolekcja prywatna) oraz *Bachusa i Ariadny* (rysunek nieodnaleziony). Natomiast temat trzeciego rysunku, opisanego jako *Apollo całujący dłoń pasterki* (Paryż, kolekcja prywatna), pozostawał dotąd dość enigmatyczny.

Dzięki odszukaniu ryciny François Chauveau (1613–1676), zamieszczonej w poemacie *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux* (1676) pióra Isaaca de Benserade'a, temat rysunku został zidentyfikowany z Owidiuszowym wątkiem romansu *Apolla i Issy*. Ten nowy w ikonografii temat stał się popularny w 1697 r. Wówczas to pojawił się w wierszowanym przekładzie dzieła Owidiusza, dokonanym przez Thomasa Corneille'a (1625–1709). Co więcej, w tym samym roku na dworze Ludwika XIV została pięciokrotnie wystawiona opera *Issa*, skomponowana przez Andréa Cardinała Destouchesa (1672–1749), do której słowa napisał Antoine Houdar de La Motte (1672–1731). Ogromny sukces tej sielanki heroicznej, która zyskała pochwałę z ust samego Króla Słońce, sprawił, że rzadki dotąd temat stał się modny. Fakt ten jest jedną z przesłanek do wysunięcia tezy, iż seria rysunków Ubeleskiego powstała w okresie popularności opery, tj. w 1697 r. lub niedługo później. Dzięki znajomości libretta, które rozwija mit o miłosnej przygodzie Apolla i Issy, możemy również ostatecznie wyjaśnić treść rysunku Ubeleskiego.

Ustalenia te okazały się z kolei pomocne w osiągnięciu zasadniczego celu referatu, czyli wyjaśnieniu ideowej wymowy całej serii rysunków. Analizując ich tematykę, możemy orzec, iż cykl wiąże się zarówno z porami dnia, jak i z ciałami niebieskimi: Słońcem, Księżycem i gwiazdozbiorem *Corona Borealis*. Ten planetarny kontekst cyklu dobrze koresponduje ze wspólnym przesłaniem scen, tj. uniwersalnością miłości i triumfem Amora, łączącego przeciwne natury mitologicznych bohaterów: ludzką i boską.

W wystąpieniu wskazano i omówiono także wzory formalne, które mogły zainspirować autora rysunków.

**14 V** prof. dr hab. Wojciech Bałus, *Diaphanum. O malarstwie witrażowym ze stanowiska nauki o obrazie*

Każde dzieło sztuki jest formą zbudowaną z określonych mediów. W witrażu są to: światło, drewniane (czasem kamienne) i metalowe elementy konstrukcyjne (obramienia kwater i wiatrownice), barwne szkło (czasem warstwowe) wraz z malowanymi po obu jego stronach konturą fragmentami oraz łożanymi szprosami, łączące razem odpowiednio przycięte szyby. Istotą medium jest luźne sprzężenie i łatwa rozdzielność elementów. Natomiast tworząc dzieło, artysta niszczy czystą potencjalność materiałów, osiągając jednocześnie zamkniętą całość: stałe sprzężenie elementów. Witraż jest jednak szczególnym przypadkiem dzieła sztuki: z jednej strony poszczególne elementy, choć zestawione w całość, zachowują pewną swoistą samodzielność, bo np. kwatery okienne da się wyjąć z całego ensemble. Z drugiej strony, witraż jest oknem, które ma trwać, szczególnym przypadkiem ściany o właściwościach przepuszczania światła. Witraż bardziej niż inne gatunki sztuki zachowuje i prezentuje więc grę medium i formy: jest trwałą kompozycją artystyczną, spełniającą jednocześnie funkcję wytrzymałej na wiatr, deszcz i śnieg przegrody pomiędzy wnętrzem budowli a światem zewnętrznym, przy zachowaniu pewnej autonomiczności kwater i wymienności tafl szklanych.

Do malarstwa witrażowego bardzo dobrze pasuje kategoria „pięknego pozoru”, wprowadzona do estetyki przez Friedricha Schillera. Zawiera bezpośrednie odniesienie do *claritas*, czyli szczególnej odmiany blasku – aury, promieniowania świetlistości. Kolorowe okna napęniają się światłem (*fulgor*). Wraz ze światłem inne składniki formalne witrażu zaczynają ożywać, zamieniając nagą egzystencję artefaktu technicznego ze szkła, łożu i żelaza w pełną łaski „aurę”, w jasność, blask (*claritas*), czyli w „piękny pozór”. Za to jednak, że taka przemiana jest w ogóle do pomyślenia, odpowiada sama możliwość wypełniania się światłem, tkwiąca potencjalnie w kolorowych szybach. To ona jest źródłem niezwykłości witrażu, miejscem i środowiskiem, w którym wydarza się barwne światło. Choć więc z perspektywy dzisiejszej fizyki nie ma potrzeby odwoływania się do przezroczystości przy wyjaśnianiu zjawiska światła, to jednak dla witrażu *diaphanum* musi pozostać wyrazem jego *χώρα*, a więc podłożem, paradoksalnie pozbawionym „głębszego podłoża” jako ściany, płótna czy kartki papieru; podłożem, które w sensie technicznym „dźwiga się samo” jako konstrukcja okna z jego futrynami, wiatrownicami i siecią łożanych szprosów; wreszcie podłożem, które zdolne jest utworzyć się na znajdujący się za nim „brak podłoża”, skąd nadchodzi *lumen*.

Tekst opublikowany jako:

„*Diaphanum*”. *Bildwissenschaftliche Überlegungen zur Glasmalerei*, [w:] *Licht(t)räume. Festschrift für Brigitte Kurmann-Schwarz zum 65. Geburtstag*, red. K. Georgi, B. von Orelli-Messerli, E. Scheinwiller-Lorber, A. Schiffhauer, Petersberg 2016, s. 10–17



**11 VI** dr Michał Myśliński, *Fusiery, partacze, przeszkodnicy... Dzieła złotnicze mosiężników krakowskich jako przykład konwergencji dwóch profesji rzemiosła artystycznego w XIX wieku*

Tekst opublikowany w: „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, 3, 2015, s. 471–494.

**15 X** prof. dr hab. Albert Boesten-Stengel, *Drawing process, forces and motion in Leonardo's Battle of Anghiari*

In 1505 or 1506 the painter Leonardo da Vinci abandoned his project of the *Battle of Anghiari* which should depict the historical victory in 1440 of Florence over Milan. The perhaps up to 1550 visible traces of the only begun wall painting were destroyed or covered when Giorgio Vasari and his collaborators enlarged and restructured the once *Sala del Consiglio* of the Florentine Republic. Beside a small number of original preparative sketches and a larger number of more or less contemporary copies after the believed central part of the composition, the so called *Lotta per lo Stendardo* (Fight for the Standard), we know Giorgio Vasari's description (1550) of the group of horsemen, *un groppo di cavalli*, referring perhaps to his apperception of an original cartoon or an at least partly coloured copy (see the detail of the *soldato vecchio con un berretton rosso* (“old soldier in the red cap”). Vasari does not identify here any protagonist of the historical event, but in the eyes of recent interpreters the scene becomes the confrontation of two Milanese horsemen on the left and two Florentine on the right.

Observations on Leonardo's method of projecting allow a new approach. Materially the inquiry concerns four small original drawing-sheets in the collection of the *Gallerie dell'Accademia* in Venice and certain copies. In the clearly distributed or confusingly meshed graphical objects, genetic criticism has to recognize coexisting variants, alternatives and phases of coherent or heterogeneous subject matters. The loose texture of curved or straight strokes is enough to evoke the articulation of corporal limbs in living beings, their turns, bends and extensions, “li versi e piegamenti e distendimenti delle loro membra” (Leonardo), demonstrating the direction, course and intensity of single or combined movements. Genetic criticism describes the step by step changes in the drawing process. It finally recognizes, that not the aggression from the right horsemen, but only the action of the “old soldier” represents the *causa efficiens* of the extreme left horseman's unfortunately twisted posture. Galloping from right to left, he was first holding the staff of the standard like a lance directed to the left. The counterattacking “old soldier”, coming from the left side and evading the mortal thrust, grips the enemy's standard and turns it in the opposite direction. In sense of Aristotelian *Physics* we could study here the cumulative force of two opposed movements. The draughtsman's turning around of the “old soldier's” central horse produces mimetically the victorious

“turn” in the battle, Aristotle's “change from bad fortune to good, or from good fortune to bad” in *Poetics*, 1451a.

**12 XI** dr Wojciech Walanus, *Z dziejów fotograficznej dokumentacji polskiego dziedzictwa kulturowego: kampanie inwentaryzacyjne Adolfa Szyszko-Bohusza i Stefana Zaborowskiego*

Tekst opublikowany w niniejszym tomie, s. 67–98.

**10 XII** prof. dr hab. Jan K. Ostrowski, *Od rycerskich znaków do naturalistycznego odwzorowania. Nietypowe metody upamiętniania zmarłych w średniowiecznej i nowożytnej Europie*

Tekst opublikowany jako:

*Od pars pro toto do naturalistycznego odwzorowania. Nietypowe metody upamiętniania zmarłych w średniowiecznej i nowożytnej Europie*, [w:] *Mnemosyne. Pamięć jako źródło dzieła sztuki*, red. M. Cieśla-Korytowska, J. Czernik, Kraków 2016, s. 55–83.

opracowała Joanna Ziętkiewicz-Kotz

