

ARTYKUŁY



ARTYKUŁY

MAGAZYN STUDENTÓW HISTORII SZTUKI KUL

REDAKCJA: EWELINA KURŹŁEK-JĘDREK
ANNA PIETRALA

RECENZENCI: DOROTA KUDELSKA
BOŻENA KUKLIŃSKA
MARCIN PAŚTWA

SKŁAD: EWELINA KURŹŁEK-JĘDREK
ANNA PIETRALA

KOREKTA: AŁDONA LISZKA
ZUZANNA MARKOWSKA

PROJEKT ANNA PIETRALA
OKŁADKI:

KONTAKT: ARTYKUŁY.KUL@GMAIL.COM

WSZELKIE ZOBOWIĄZANIA PRAWNE ZWIĄZANE Z PUBLIKACJĄ ILUSTRACJI SPOCZYWAJĄ NA AUTORACH TEKSTÓW.

NR 1(8)/2017
ISSN 2081-1411

ARTYKUŁY

MAGAZYN STUDENTÓW HISTORII SZTUKI KUL

ANNA PIETRAŁA	TWARZE NIEISTNIEJĄCEGO MIASTA W OKNIE. WYBRANE PORTRETY Z KOLEKCJI SZKŁANYCH NEGATYWÓW OŚRODKA „BRAMA GRODZKA – TEATR NN”	4
KATARZYNA MAZUR	CZŁOWIEK I GAZETA W MALARSTWIE PRZEŁOMU WIEKÓW XIX I XX	14
KLARA SĄDKOWSKA	MELANCHOLIA – OD ALEGORII DÜRERA DO WSPÓŁCZESNEGO SYMBOLU	24
DOMINIKA PILUK	PRÓBY UOBECNIANIA TRADYCJI W GDAŃSKIEJ ARCHITEKTURZE LAT DZIEWIĘDZIESIĄTYCH XX WIEKU	32
MARIA OLEJARNIK	OBRAZ, ŚMIERĆ I MANEKIN. HANS BELTING, TADEUSZ KANTOR, GORDON CRAIG	44
STANISŁAW GURBA	W CIENIU GIAMBATTISTY Tiepola: VALENTINO BOVISI (1715 – 1783)	48
ANNA BARTKO-MALINOWSKA	DZIEŁO BARAŁA HADZIEWICZA W KOŚCIELE W ŁUKOWEJ	56
DARJA PYSHYŃSKA	KOBIETA W TWÓRCZOŚCI GIOVANNIEGO SEGANTINIEGO. ALEGORYCZNE PRZEDSTAWIENIE MACIERZYŃSTWA. NA PRZYKŁADZIE CYKLU OBRAZÓW ZŁE MATKI I ANIOŁ ŻYCIA	60
JUSTYNA PIESAŁ	RECENZJA WYSTAWY PÓŹNA POLSKOŚĆ. FORMY NARODOWEJ TOŻSAMOŚCI PO 1989 ROKU	68
NATALIA LEDZIANOWSKA	GALERIA NUMERU	75

NR 1(8)/2017
ISSN 2081-1411

TWARZE NIEISTNIEJĄCEGO MIASTA W OKNIE.
WYBRANE PORTRETY Z KOLEKCJI SZKŁANYCH
NEGATYWÓW OŚRODKA „BRAMA GRODZKA – TEATR NN”

ANNA PIETRALA

Twarze nieistniejącego miasta w oknie.

Wybrane portrety z kolekcji szklanych negatywów Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”

W marcu 2016 roku miała miejsce premiera książki Iwony Chmielewskiej *Dopóki niebo nie płacze*. Autorka wykorzystała w niej kilkanaście fotografii z kolekcji szklanych negatywów, które są zapisem przedwojennej historii Lublina. Nie jest to jednak zwykły album ze zdjęciami. Chmielewska uzupełniła je o autorskie grafiki i wiersze Józefa Czechowicza – jednego z najwybitniejszych lubelskich poetów okresu międzywojennego. Wszystkie te elementy spójnie łączą się i tworzą historie, które zrodziły się w głowie ilustratorki.

Każde zdjęcie z kolekcji, którą na swojej stronie internetowej zamieścił Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, jest inne i przykuwa uwagę. Nie ze względu na talent fotografa, piękne kadry czy urodziwych modeli. To, co uderza oglądającego to prostota i prawdziwość oraz historie jakie wiążą się z poszczególnymi fotografiami. Każda kryje w sobie pewną tajemnicę, którą chciałoby się poznać.

Szczególnie zainteresowały mnie przedstawienia okien i ludzi, którzy zostali w nich uchwyceni. Nie jest ich wiele, co powoduje, że głębokie teorie na temat uwielbienia tego motywu przez fotografa są zbędne,

a nawet niemożliwe. Moją uwagę przyciągnęła tajemniczość, która choć zamknięta w ramach okna, to wydaje się być nimi spotęgowana.

Chmielewska w swojej książce wykorzystała dwie fotografie kobiet w oknach. Do zdjęć dołączyła wiersz Józefa Czechowicza *Ogródek na oknie*:

Ogródek na oknie

Zasiałam owies
w skrzynce na oknie.
W słonku się grzeje,
a w deszczu moknie.
Będę co ranka
tam zaglądała,
czy mi skrzyneczka
zazieleniała.
Będzie uciechy,
będzie radości
z pierwszej wiosennej
mej zieloności¹.

Do fotografii i przytoczonego wiersza dołączone są rysunki przedstawiające czynności, które mogły być wykonywane przez kobiety przed zrobieniem zdjęć.

Ja postawiłam sobie inne zadanie – starałam się przyjrzeć tym fotografiom, traktując je jak tradycyjne obrazy. Zastanowiłam się nad przedstawieniami ludzi umieszczonych w oknach zarówno w sztuce, jak i w kolekcji *Twarze nieistniejącego miasta*, i właśnie w tym kontekście umieszczałam moje rozważania.

W 2010 roku podczas prac porządkowych i badań architektonicznych w kamienicy pod adresem Rynek 4 odnaleziono ogromny „zapis

¹ J. Czechowicz, *Ogródek na oknie*, [w:] J. Chmielewska, *Dopóki niebo nie płacze*, Lublin 2016, s. 29.

historii”, który szczęśliwie przetrwał, pomimo zniszczenia Lublina podczas drugiej wojny światowej. Jeden z pracowników w trakcie pracy natknął się na zbiór szklanych negatywów². Odnalazł ponad 2700 fotografii, które ukryte były nad stropem jednego z pomieszczeń, najprawdopodobniej z powodu ochrony przed zniszczeniem podczas wojny³.

W 2012 roku właściciele obiektu przekazali odnalezione zbiory Ośrodkowi „Brama Grodzka – Teatr NN” w dziesięcioletni depozyt⁴. Ośrodek podjął wiele działań, w których szklane negatywy odgrywały ważną rolę. Przede wszystkim pracownicy zajęli się ponownym i dokładnym oczyszczeniem oraz badaniem fotografii. Wszystkie zostały zeskanowane i w formie pozytywowej umieszczone w internecie, co zaowocowało identyfikacją postaci występujących na piętnastu fotografiach⁵.

Dzięki zaangażowaniu pracowników Ośrodka „Brama Grodzka” poza ustaleniem tożsamości niektórych osób ze zdjęć, odkryto także nazwisko mężczyzny, którego można uznać za ich autora. W 2015 roku, na potrzeby projektu *Lublin. 43 tysięcy*⁶, Jakub Chmielewski – współpracownik Ośrodka przeprowadził kwerendę w Państwowym Archiwum w Lublinie dotyczącą kamienicy Rynek 4. W trakcie zbierania informacji ustalił, że w latach 40. XX wieku w tym budynku

pod numerem piętnastym mieszkał Abram Zylberberg, fotograf⁷. Uznano go za autora tych zdjęć z kilku powodów. Jednym z nich był fakt, że mieszkał w tej samej kamienicy, w której znaleziono negatywy, drugim, że wiele z odnalezionych fotografii zostało wykonanych na klatce schodowej w tymże budynku. Kolejnym powodem, który przekonuje do podtrzymania tezy jest fakt, że autor mógł być Żydem. Wskazuje na to nie tylko znaczna część sfotografowanej społeczności żydowskiej, ale także zdjęcia dokumentujące ważne ich wydarzenia, jak na przykład pogrzeby czy otwarcie Jesziwy. Ponadto na wielu negatywach znajdują się napisy zarówno w języku polskim jak i jidysz⁸. Wszystkie te elementy sprawiają, że tezę trudno obalić, tym bardziej, że do tej pory nie znaleziono wzmianki o innym fotografie, żyjącym w tym czasie i w tej okolicy.

Bohaterami fotografii są mieszkańcy Lublina uchwyceni zarówno w przestrzeni miasta, jak i w podmiejskiej scenerii, przedstawiani we wnętrzach, podczas pracy, ale także spotykamy ich pozujących do zdjęć. Fotografowane były kobiety, mężczyźni oraz dzieci. Część zdjęć jest w ujęciu grupowym, część stanowią indywidualne portrety. Fotografowani ludzie to osoby żyjące w latach 1914 – 1939⁹, zazwyczaj średnio zamożne. Niebogaty był także fotograf, który – jak wspominałam wcześniej – wiele zdjęć wykonał na klatce schodowej kamienicy, co może wskazywać, że nie miał swojego atelier¹⁰.

2 G. Jędreka, J. Zętar, *Autor kolekcji szklanych negatywów z Rynku 4 odnaleziony?*, http://teatrnn.pl/kalendarium/node/2079/autor_kolekcji_szklanych_negatyw%C3%B3w_z_ryнку_4_odnaleziony [dostęp z dn. 23.06.2016 r.].

3 Krzysztof Janus, który był kierownikiem przeprowadzanego remontu wziął odpowiedzialność za znalezisko i jako pierwszy oczyścił negatywy, posegregował je i zeskanował.

4 G. Jędreka, J. Zętar, *Autor kolekcji szklanych negatywów z Rynku 4 odnaleziony?*...

5 Tamże.

6 Więcej o projekcie: <http://teatrnn.pl/kalendarium/node/2027> [dostęp z dn. 23.06.2016 r.].

7 G. Jędreka, J. Zętar, *Autor kolekcji szklanych negatywów z Rynku 4 odnaleziony?*...

8 Tamże.

9 J. Zętar, *Kolekcja szklanych negatywów z kamienicy Rynek 4*, http://teatrnn.pl/leksykon/node/3381/kolekcja_szklanych_negatyw%C3%B3w_z_kamienicy_rynek_4 [dostęp z dn. 23.06.2016 r.].

10 G. Jędreka, J. Zętar, *Autor kolekcji szklanych negatywów z Rynku 4 odnaleziony?*...

Zdjęcia zostały wykonane w technice żelatynowej¹¹, która szybko wyparła kolodion¹², głównie ze względu na prostsze zastosowanie, niewymagającej natychmiastowej obróbki w ciemni. Ponadto sucha



Fotografia z kolekcji szklanych negatywów z kamienicy Rynek 4, fot. Abram Zylberberg, Archiwum Ośrodka „Brama Grodzka — Teatr NN”

plyta produkowana była fabrycznie, co było znacznym ułatwieniem dla fotografów.

Znalezione negatywy (w większości produkowane w bydgoskich zakładach *Agfa* i *Alfa*), występują w formatach 9x12 cm, 10x15 cm i 13x18 cm¹³.

Część znalezionych fotografii była mocno zniszczona i połamana. Pracownicy *Bramy Grodzkiej* odrestaurowali znaleziska i wyczyścili je. Dzięki temu ponad 160 negatywów udało się uratować¹⁴.

Na części znalezionych negatywów widoczne są ślady retuszu, które stosował fotograf. Był on wykonywany ołówkiem od strony emulsji, stosowano także neokokcyne, czyli czerwoną farbkę, silnie barwiącą¹⁵, która służy do podnoszenia kontrastu.

Stosowanie suchej płyty może potwierdzać przekonanie badaczy, że fotograf nie dysponował własnym atelier, bowiem nie było mu ono potrzebne lub nie był na tyle zamożny, by móc je stworzyć. Technika pozwalała na bardziej twórcze i swobodne opracowanie końcowego efektu pracy fotografa.

Przechodząc do opisu wybranych zdjęć, wARTo zastanowić się nad tytułowym oknem. Czy jest częścią architektury, czy też ma ono głębsze, symboliczne znaczenie?

Okno to otwór w ścianie, który pełni dwie podstawowe funkcje: oświetlenie wnętrza oraz jego wentylację¹⁶. Angielskie słowo „window” pochodzi ze staronordyckiego *vindauga* (*vindr* – wiatr, *auga* – oko) i w dosłownym tłumaczeniu oznacza „oko otwierające się na wiatr”¹⁷.

11 J. Zętar, *Kolekcja szklanych negatywów z kamienicy Rynek 4...* Jest to tak zwana sucha płyta Madoxa, który w 1871 roku wprowadził na rynek nowy typ fotografowania. Zob. T. Cyprian, *Fotografia. Technika i technologia*, Warszawa 1955, s. 11.

12 R. Brzozowski, *Sucha płyta*, <http://technikiszlachetne.pl/?p=460> [dostęp z dn. 27.06.2016 r.].

13 J. Zętar, *Kolekcja szklanych negatywów z kamienicy Rynek 4...*

14 Tamże.

15 Tamże.

16 Por. *Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl/sjp/okno;2494646.html>, [dostęp z dn. 9.07.2016 r.].

17 A. Friedberg, *Wirtualne oko. Od Albertiego do Microsoftu*, przekł. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012, s. 190.

Słownik języka polskiego PWN podaje jeszcze jedną funkcję okna, jaką jest zobaczenie tego, co jest na zewnątrz. O podobnym zadaniu okna wspomina w książce *Wirtualne oko. Od Albertiego do Microsoftu* Anne Friedberg. Píše ona, że „(...) okno jako otwór architektoniczny dostarczający powietrza i światła ustąpiło miejsca nowocześnie pojętej funkcji okna: jako ramy widoku”¹⁸.

Witruwiusz i Alberti podali takie same funkcje¹⁹. Za czasów Albertiego w oknach domów nie stosowano szkła, a jedynie przesłanianie je drewnianymi okiennicami lub płótnem. W średniowieczu ogromne okna były przeszklone, jednak dotyczyło to głównie świątyń. Szklane okna domów były stosowane już w XVII wieku²⁰. Świadectwem tego są między innymi liczne obrazy Vermeera, który wiele przedstawień umiejscowił we wnętrzu, a sceny rozgrywane są przy oknie.

Wspomniany już przeze mnie Leon Battista Alberti stworzył w 1435²¹ roku traktat *O malarstwie*, w którym zawarł zasady malowania obrazów. W swoim dziele pisał m.in. o zasadach kompozycji, podejmowanych tematach i postawie artysty. Dużą część traktatu zajmują rozważania na temat perspektywy. Jako pierwszy wprowadził pojęcie piramidy widzenia²² i na jej podstawie tłumaczył zasady postrzegania. Alberti również jako pierwszy potraktował okno jako ramę obrazu: „najpierw na powierzchni, na której mam malować, kreślę dowolnej wielkości czworobok o kątach prostych, który stanowi dla mnie jak gdyby otwarte okno, przez które widać historię, którą mam przedstawić”²³.

To okno jest otwarte na naturę, która nie jest doskonała i którą, jak twierdzi autor, należy ukształtować i doskonalić²⁴.

Alberti, jak wspomniałam wcześniej, dużą część traktatu poświęcił perspektywie. Pisał o piramidzie widzenia i tłumaczył jak malować zgodnie z zasadami. Nie był on jedynym, który interesował się tym tematem. Erwin Panofsky – historyk sztuki, w książce *Perspektywa jako forma symboliczna* zamieścił swoje przemyślenia na jej temat. Bazował na tym, co zostało powiedziane zarówno przez Albertiego jak i Dürera. Jego praca zaczyna się od słów, które w swoich notach zamieścił Dürer: „*Perspectiva* jest to łacińskie słowo [i] oznacza «widzenie poprzez»”²⁵. Uczony rozróżnia perspektywę matematyczną oraz fizjologiczną, które są przeciwstawne. Twierdzi także, że perspektywa jest „fundamentalną abstrakcją”²⁶.

Panofsky swoje rozważania opierał na definicji, która brzmi: „[...] perspektywa w sensie ścisłym oznacza zdolność przedstawiania wielu przedmiotów w jednej przestrzeni w taki sposób, że pojawienie się materialnej powierzchni jest całkowicie odsunięte dzięki pojawieniu się przejrzystej płaszczyzny, poza którą wydaje się nam, że widzimy przestrzeń wyobrażoną, zajęta przez przedmioty w pozornym porządku następstwa i obcięta, lecz nieograniczoną przez granicę obrazu”²⁷. Przestrzeń tworzy ramy, w których przedmioty mogą się zjawić, jednak same jej nie tworzą. Natomiast wspomniana w cytacie „przejrzysta płaszczyzna”, poprzez którą można zobaczyć, jest nawiązaniem do

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 193.

²¹ J. Guze, *Leone Battista Alberti*, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Alberti-Leone-Battista;3867372.html>, [dostęp z dn. 9.07.2016 r.].

²² *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1988, s. 459.

²³ Tamże, s. 369.

²⁴ Tamże, s. 459.

²⁵ M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 137.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 138.

traktatu Albertiego, który pisał, że celem namalowania obrazu jest przedstawianie na jednej płaszczyźnie kilku innych. Zdaniem Albertiego można to uzyskać, gdy malowana powierzchnia jest przezroczysta i gdy zachodzi przecięcie piramidy widzenia²⁸.

Michał Markowski w książce *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do KARTeżusza* napisał, że postrzeganie obrazu jako okna to swego rodzaju metafora, a nie opis techniki, którą posługuje się Alberti²⁹. Autor przywołuje też Leonarda, który także posługuje się metaforą patrzenia na obraz jak przez przezroczystą szybę, ale nie traktuje jej jako reguły. Markowski podsumowuje, że w metaforze okna rozumianej jako perspektywiczne widzenie chodzi nie tyle o „racjonalizację widzenia” ile „racjonalizację reprezentacji”³⁰.

Temat perspektywy był poruszany przez uczonych wielokrotnie i rozpatrywany zarówno w kontekście matematycznym, jak i czysto fizjologicznym albo nawet psychofizjologicznym. Ja zakończę temat perspektywy w tym miejscu, bowiem nie jest ona najważniejszą w poruszonym przeze mnie problemie. Jednak przedstawienie zainteresowania ARTYSTÓW i uczonych tym tematem oraz wspomnienie najważniejszych też było konieczne. Głównie ze względu na zrozumienie istotnej roli okna w sztuce, nie tylko jako części architektury, ale także innego, głębszego znaczenia.

Aby zrozumieć, czym jest okno w obrazach, należy przestudiować w jaki sposób było ono przedstawiane. Zacznę od najmniej oczywistych.

Jan Białostocki w książce *Symbole i obrazy w świecie sztuki* pisał o refleksach, które przybierały kształt okna i występowały na gałkach

ocznych postaci oraz elementach wystroju wnętrza, które miały obły kształt. Odbicia te nie byłyby niczym szczególnym gdyby nie fakt, że pojawiają się często nawet w przedstawieniach, które umiejscowione są na zewnątrz. Można to tłumaczyć faktem, że ARTYSTA malował w swojej pracowni i odbicie okna świadczy o jego precyzji. Doszukiwano się jednak symbolicznych znaczeń takich zabiegów. Białostocki przywołuje nazwisko Carli Gottlieb, która twierdziła, że owo odbicie ma związek z przedstawianiem Chrystusa jako *Salvator Mundi* i wiąże się ze Zbawieniem³¹. Gottlieb uważa także, że refleks można łączyć z „mistycznym oknem” oraz z samym Chrystusem. Wskazuje na trzy możliwe ujęcia symboliczne: motyw otworu, światła i krzyża.

Białostocki przywołuje też zbieżność z motywem Zwiastowania, które teologowie tłumaczyli wiernym za pomocą symbolu oszklonego okna, przez które przechodzi promień światła i jednocześnie nie zostawia żadnego śladu³². Refleks okna był także znakiem światła lub chęcią stworzenia iluzji. Autor twierdzi jednak, że malowanie odbicia okna w oku mogło mieć związek z toposem literackim „oko pojęte jako okno duszy”³³. Jego zdaniem Dürer, który zapoczątkował malowanie takich refleksów, nadał plastyczną formę literackiemu toposowi. Doszukiwanie się jednak innej symboliki, głównie chrześcijańskiej, ma swoje uzasadnienie i nie musi być błędem. Przypomina fragment z Ewangelii św. Mateusza: „Światłem ciała jest oko. Jeśli więc twoje oko jest zdrowe, całe twoje ciało będzie w świetle. Lecz jeśli twoje oko jest chore, całe twoje ciało będzie w ciemności” (Mateusz, 6, 22-23)³⁴.

W książce *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej* Victor Stoichita poświęcił fragment rozważaniom o oknie, które stało się obrazem. Píše on, że okno jest swego rodzaju

²⁸ *Myśliciele, kronikarze i ARTYŚCI o sztuce...*, s. 368.

²⁹ M. P. Markowski, *Pragnienie obecności...*, s. 140.

³⁰ Tamże.

³¹ J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 74.

³² Tamże, s. 76.

³³ Tamże, s. 84.

³⁴ Tamże, s. 85.

połączeniem tego, co na zewnątrz z wnętrzem. Pejzaż, o którym pisze, przez długie lata malowany był z wnętrza atelier ARTysty. Okno zatem wyznaczało mu ramy obrazu.

W *Ołtarzu Baranka Mistycznego* braci van Eyck po raz pierwszy pojawia się motyw okna z pejzażem³⁵. Okno umieszczone jest na jednym skrzydle zamkniętego polptyku. Symetrycznie do niego znajduje się nisza z przedmiotami. Malowidła na skrzydłach powinny być analizowane w kontekście sceny Zwiastowania, jednak, jak zauważa Stoichita, stanowią one pewną odrębną część.

Najśłynniejszym obrazem namalowanym z okna domu jest *Widok Delf* Vermeera, u którego, jak wspomniałam wcześniej, okno odgrywa ważną rolę. Obraz jest świadectwem traktowania przez malarzy w XVII wieku ramy okna jako ramy obrazu.

W tym miejscu należy także przywołać obraz Jana van Eycka *Madonna kanclerza Rolina*. Oknem w tym przypadku jest po prostu prześwit w ścianie. Nieoszlony, pod ARTy kolumnami stanowi drugi plan obrazu, jest jakby tłem sceny, rozgrywającej się we wnętrzu. Zabieg wprowadzenia okna mógł być chęcią pokazania umiejętności ARTysty w operowaniu perspektywą. Dalej, za oknem widać dwie postaci patrzące na pejzaż miejski. Namalowane postacie są jakby powtórzeniem oglądającego dzieła. W podobny sposób namalowany został, nieco późniejszy obraz Rogiera van der Weydena *Święty Łukasz rysujący portret Madonny*. W obu przypadkach okno i to, co za nim, stanowi jedynie tło do scen Maryjnych. Przykuwa ono jednak uwagę widza, tak, że jego wzrok podąża za tym, co dzieje się w tle, poza postaciami.

Motyw pejzażu namalowanego z okna pracowni czy domu malarza przewija się przez wieki. Również w Polsce w XIX wieku Stanisław Wyspiański wykorzystywał ten motyw w swojej twórczości. Powstał cykl obrazów ukazujący widok z okna jego mieszkania w Krakowie. *Widok z okna pracowni na Kopiec Kościuszki* jest przykładem obrazu z tego cyklu.

Zapewne Wyspiański miał inne powody, by podjąć ten temat, niż ARTyści sprzed kilkuset lat. Najpewniej zmusiła go do tego choroba, ale nie zmienia to faktu, że motyw pejzażu malowanego z okna pracowni był obecny przez wieki w twórczości ARTyistów. Alberti wprowadził metaforę okna do namysłu nad teorią obrazu, a jej rozwinięcie miało istotny wpływ na powstanie dzieł sztuki, jak i ich interpretacje.



Fotografia z kolekcji szklanych negatywów z kamienicy Rynek 4, fot. Abram Zylberberg, Archiwum Ośrodka „Brama Grodzka — Teatr NN”

Wracając do kolekcji szklanych negatywów, o których mowa była na początku, i które są właściwym tematem moich badań oraz powodem

35 V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, Gdańsk 2011, s. 51.

rozważań o portrecie w oknie. Pojawia się on w kolekcji kilka razy i skłania do konfrontacji z motywem malarskim.

W całym zbiorze jest niewiele zdjęć portretowych ujętych w oknach. Pojawia się wiele na tle zamkniętych drzwi – na klatce schodowej, jednak nie ma to związku z problemem, który poruszam. Ze wszystkich fotografii wybrałam trzy, które są, moim zdaniem, niezwykle i wARTe uwagi.

Pierwszym jest portret młodej kobiety, siedzącej na parapecie otwARTego okna. Negatyw jest utrzymany w dobrym stanie. Są widoczne zniszczenia, głównie na brzegach. Najbardziej naruszona została prawa i górna krawędź.

Fotografia zrobiona jest z zewnątrz budynku, natomiast dziewczyna znajduje się w pomieszczeniu. Modelka siedzi bokiem do fotografa i delikatnie wspiera się na lewej ręce, w której trzyma wazon z konwaliami. Obok niej znajdują się kwiaty w doniczkach. Z prawej strony fotografii widoczne są drewniane ramy okna. W górnej części, nad kobietą, widać fragmenty białej firanki zawieszonych na ramie okna otwARTego do wewnątrz. Za dziewczyną znajduje się ciemne pomieszczenie i zarys postaci, której nie można zidentyfikować. Sfotografowana kobieta jest uśmiechnięta, a jej wzrok zdaje się być utkwiony w dal, obok fotografującego. Wzrok oglądającego przyciągają włosy kobiety, są długie, gęste i pofalowane. Kobieta ma na sobie białą bluzkę z koronką. Widać ją tylko do pasa, dlatego nie da się określić reszty jej stroju. Na serdecznym palcu lewej ręki ma pierścionek, co pozwala na postawienie hipotezy, że kobieta jest zamężna lub zaręczona. Nie wiemy, kim była dziewczyna na fotografii. Nie znamy jej imienia i nazwiska, ani narodowości. Wiele fotografii przedstawia żydowskich mieszkańców Lublina. Można by pomyśleć, że kobieta należy do tej społeczności.

Ciekawym na fotografii jest, wspomniany wyżej, pierścionek. Kobieta trzyma w dłoni, na której go widać, wazonik z kwiatami. Ewidentnie chce pokazać oglądającemu biżuterię. Można więc pomyśleć, że dziewczyna jest tuż po zaręczynach lub ślubie i chce uchwycić tę ważną chwilę na zdjęciu.

Kolejnym elementem, który rodzi pytania, to firanka, która wydaje się być powieszoną na zewnątrz. Rozwiązaniem zagadki jest trójdzielny podział okna. Nie widać go w pełni na fotografii, jednak konfrontując je z innymi zdjęciami z kolekcji możemy stwierdzić, że okno może być trójdzielne. Idąc tym tropem możemy wysnuć wniosek, że firanka, zawieszona wewnątrz budynku, została przełożona przez poprzeczną ramę poziomej części okna, powodując mylny odbiór oglądającego.

Światło na fotografii jest naturalne i pada lekko z góry. Jest ono miękkie i rozproszone, dzięki czemu twarz kobiety jest doświetlona i nie utworzyły się na niej ostre cienie. Do pomieszczenia nie wpada zbyt dużo słońca, przez co jest ono ciemne.

Fotografia i zastosowana w niej kompozycja przypomina mi obraz Murilla *Dwie kobiety w oknie*. Zauważalna jest podobna kompozycja obrazu – rama okna stanowi ramę fotografii. Kobieta siedzi w nim i widzimy ją tylko od pasa w górę. Potrafimy rozpoznać emocje i uczucia, ponieważ widzimy jej twarz. Jednak tak samo jak w obrazie Murilla - nie wiemy, na co patrzy i w jakim miejscu stoi budynek (czy jest to miasto, czy wieś). Zagadką jest także wnętrze mieszkania, które tonie w ciemności, a z niej wyłaniają się niewyraźne kształty oraz postać potęgująca tajemnicę.

Druga fotografia jest podobna w ujęciu do poprzedniej. Różni się jednak kompozycją. Rama okna nie jest już ramą obrazu. Okno umieszczone jest w prawym górnym rogu, wypełniając znaczną część pola obrazowego, a pozostałą stanowi ściana budynku. Fotografia zrobiona jest lekko od dołu, fotograf nie stał na wprost postaci.

W otwARTym oknie na wewnętrznym parapecie siedzą dwie młode kobiety. W oknie ponad głowami kobiet zawieszono są na sznurku białe zasłonki, które w chwili zrobienia zdjęcia odsłaniają okno i kobiety. Za modelkami wisi duża firana w kwieciste i geometryczne wzory. Jest ona zaczepiona z lewej strony, to uchylenie firanki pokazuje fragment ciemnego pomieszczenia i zaprasza to zajrzenia głębiej. Za zasłonką po prawej stronie widać niewyraźny fragment kobiecej twarzy. Także w ciemnym wnętrzu można zauważyć kształty ludzkich twarzy.

Kobiety siedzą na parapecie naprzeciw siebie. Obie są młode i mają luźno upięte włosy. Obok nich stoją kwiaty w doniczkach. Dziewczyna siedząca po prawej stronie ubrana jest w ciemną bluzkę z lekko bufiastymi rękawami i białym kołnierzem. Kobieta po lewej stronie także ma na sobie ciemną bluzkę z lampasami na mankietach. Trzyma ona prawą ręką doniczkę z kwiatkiem. Obie panie patrzą na fotografa, co sprawia wrażenie, że wpatrują się w oglądającego. Schludne, być może odświętne ubranie i twarze we wnętrzu pomieszczenia sugerują, że kobiety to uczennice albo nauczycielki (kobieta po lewej stronie ma na palcu pierścionek, który można by uznać za obrączkę).

Ta fotografia również przypomina mi obraz Murilla. Podobieństwo polega nie tylko na motywie portretu w oknie przestawionego od zewnątrz, ale także z powodu pokazania dwóch kobiet. To zdjęcie różni się przede wszystkim tym, że modelki patrzą w obiektyw. Nie interesują się tym, co jest za fotografem, co sprawia, że widz także nie odczuwa potrzeby poznania tego, czego nie widzi. Bardziej uwagę przyciąga otwarte okno oraz uchylona firanka. Oba te elementy zapraszają widza i wzmagają jego chęć zobaczenia co jest we wnętrzu.

Ostatnia fotografia znacznie różni się od poprzednich. Tutaj widzimy kobietę stojącą na tle zamkniętego okna. Zdjęcie jest dość mocno zniszczone, głównie na brzegach. Miejsce wykonania fotografii jest podwórko, na co wskazują widoczne na ujęciu kamienne płyty. Kobieta ubrana jest w długą ciemną sukienkę z bufiastymi rękawami. Ma wysokie sznurowane buty, a na lewej ręce delikatny zegarek. Jej włosy są starannie upięte. Kobieta stoi zwrócona lekko w prawo, a jej twarz skierowana jest na wprost. Wzrok ma utkwiony w obiektyw. Tło stanowi ściana z zamkniętym oknem. Jest ono podzielone na dwie pionowe części i jedną poziomą. Za oknem nic nie widać. Szyby są ciemne, prawie czarne. Ramy okna wydają się być drewniane. Interesująca jest forma tego okna. Być może na skutek zniszczenia lub późniejszych działań fotografa (np. retusz) wygląda jakby było domalowane. Ponadto wokół całej postaci kobiety jest widoczny bardzo cienki kontur, który sprawia wrażenie, jakby bohaterka była

naklejona na tło. Być może artysta zastosował do zrobienia tego zdjęcia sztuczne tło. Nie mogę jednak potwierdzić tej hipotezy, ponieważ w kolekcji nie ma więcej zdjęć na takim tle.

Fotografia przypomina mi obraz Jana Lebensteina *Kobieta w oknie*. W obu przypadkach pierwszy plan stanowi postać kobiety, a tłem jest okno. Podstawową różnicą jest to, że okno w fotografii nie jest przezroczyste i nic przez nie nie widać, natomiast w przypadku obrazu malarskiego widać trzeci plan, czyli rzędy okien. Innym elementem różniącym oba dzieła jest umiejscowienie postaci. Na fotografii kobieta znajduje się na zewnątrz, natomiast u Lebensteina widzimy ją we wnętrzu.

Wykonane zdjęcie jest pamiątką zrobioną, aby uwiecznić konkretną osobę. Obraz został najprawdopodobniej wykonany na zamówienie i miał mieć charakter czysto dokumentalny. W tym przypadku okno traktowałabym jedynie jako tło, wypełnienie pustej przestrzeni. Tym bardziej, że jest ono zamknięte i nic nie można przez nie zobaczyć. Fotografia nie prowokuje widza, nie odczuwa on potrzeby zobaczenia, co jest po drugiej stronie. Swoją wzrok skupia na kobiecie i to ją traktuje jako najważniejszą.

„[...] malarstwo nie tylko – jak to mówią o przyjaźni – nieobecnych obecnymi czyni, lecz także po upływie całych wieków ukazuje zmarłych oczom żyjących, budząc najwyższy podziw dla mistrza i przynosząc przyjemność tym, którzy mogą portret oglądać”³⁶. Tak o malarstwie pisał Alberti w swoim traktacie. Tę samą cechę nadał fotografii Roland Barthes w książce *Światło obrazu*. Nowa technika przyniosła nową formę, ale treść zdaje się być identyczna.

Znalezione w Lublinie zdjęcia są bardzo różnorodne. Mają jednak jedną cechę wspólną. Jest nią tendencja dokumentacyjna. Fotograf uwieczniał na szklanych płytkach życie codzienne mieszkańców Lublina. Dzięki temu nasze oczy – oczy żyjących oglądają (już) zmarłych, w czasach, kiedy żyli.

³⁶ Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce..., s. 372.

W tej różnorodności przedstawień i tematów można znaleźć kilka wspólnych. Ja wybrałam motyw portretów w oknach, które są bardzo małą częścią tego bogatego zbioru. Przedstawiłam wybrane fotografie i porównałam je z dziełami malarskimi. Nie twierdzę, że fotograf robiąc zdjęcia sugerował się tymi, lub innymi dziełami malarskimi. Nie mam na to dowodu. Zbieżność może być czystym przypadkiem.

Jak wspomniałam, nie sądzę by robiąc te zdjęcia inspirował się konkretnymi dziełami sztuki, jednak widać u niego duże zainteresowanie zarówno oknami jak i drzwiami. Jest wiele fotografii, na których widać w tle drzwi, albo postać jest umieszczona w jakieś ramie, na przykład stworzonej przez werandę domu.

Ciekawym jest fakt, że na fotografiach ludzi w oknach bohaterkami są kobiety. Być może fotograf instynktownie uznał, że kobieta bardziej pasuje do okna niż mężczyzna. Prawdopodobnym jest, że robiąc zdjęcia, sugerował się jedynie technicznymi uwarunkowaniami, jak na przykład kompozycją, a głębszy sens i symbolika nie miała dla niego znaczenia. Jednak uważam, że dopuszczalne są różne próby interpretacji.

Motyw okna i umieszczonego w nim człowieka pojawia się w sztuce od czasu pojawienia się traktatu Albertiego, najpierw w malarstwie, a później także w fotografii. Tajemnica i zagadka towarzysząca podstawowej części architektonicznej każdego budynku, przyciąga – nawet nieświadomie – wielu twórców, także dla Abrama Zylberberga stanowiła ciekawy i intrygujący motyw.



KATARZYNA MAZUR

CZŁOWIEK I GAZETA W MALARSTWIE PRZEŁOMU WIEKÓW XIX I XX

Człowiek i gazeta

w malarstwie przełomu wieków XIX i XX

W niniejszym tekście przedstawię najistotniejsze fakty z historii rozwoju prasy w XIX i XX wieku, rodzaje gazet, typy przekazywanych informacji oraz sposób zagospodarowywania poszczególnych stron pism. Postaram się odpowiedzieć na pytania, które rodzą się w trakcie takiego wywodu. Kim byli odbiorcy prasy? Czym był dla nich kontakt z gazetą? W jaki sposób relację człowiek – gazeta ujmowali ARTYści?

Wiek XIX obejmuje wiele ważnych zjawisk oraz przemian społecznych i kulturowych, które pośrednio wpłynęły na rozwój prasy: zmniejszająca się wciąż liczba analfabetów (fakt spowodowany dążeniem do upowszechnienia wykształcenia podstawowego), większe swobody obywatelskie (niestety musiały być one wywalczane w powstaniach i wojnach domowych), szybkie tempo rozrastania się miast oraz wzrost liczby mieszkańców. Zwiększyła się więc liczba czytelników, którym wolna prasa zapewniała swobodę wypowiedzi¹. W każdym

państwie, w którym choć przez krótki czas panował ustrój demokratyczny typu kapitalistycznego, miał miejsce szybki wzrost nakładów czasopism². Istotny był też aspekt ekonomiczny. Zniesiono ograniczenia wydawnicze (podatki stemplowe i ogłoszeniowe, akcyzę od papieru)³. Wraz z ogólnym rozwojem techniki w II połowie XIX wieku obok np. komunikacji kolejowej, sieci telegrafów a niebawem i telefonów, rozwoju usług pocztowych⁴, pojawiają się także nowinki z zakresu techniki drukarskiej. W 1803 roku, w Anglii, po raz pierwszy na skalę przemysłową uruchomiono produkcję papieru w belach. Wydajność była wtedy tak duża, że już około 1840 roku ceny zmniejszyły się dwukrotnie. W połowie XIX wieku na szeroką skalę wytwarzano papier z drewna, co zwiększyło możliwości surowcowe i wciąż prowadziło do spadku cen papieru⁵. Szybkość powielania gazet zależała od możliwości maszyn. W ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku „pospieszne maszyny rotacyjne mogły już drukować kilkadziesiąt tysięcy egzemplarzy gazet w ciągu godziny”⁶. Zanim jednak osiągnięto taki wynik, stosowano inne rodzaje maszyn i wciąż je udoskonalano. Pierwsza maszyna cylindryczna skonstruowana przez Fredericka Koeniga w 1811 roku, drukowała 300 stron *recto* na godzinę⁷. W 1866 roku możliwe było jednoczesne drukowanie obustronnie, zwane *recto-verso*. Równolegle wprowadzano i ulepszano urządzenia do mechanicznego składu czcionek⁸.

Przed rewolucją lipcową w 1830 roku nie było możliwe zakupienie pojedynczego egzemplarza czasopisma. Wolno było jedynie abonować gazetę. Ci, których nie było stać na wynoszący 80 franków roczny abonament, skazani byli na kawiarnie, „w których często kilka

1 A. Paczkowski, *CzwARTa władza. Prasa dawniej i dziś*, Warszawa 1973, s. 62-64.

2 Tamże, s. 64.

3 Tamże, s. 65.

4 J. Osica, *Prasa lat zaborowej niewoli*, [w:] *Prasa, radio i telewizja w Polsce. Zarys dziejów*, red. D. Grzelewska, Warszawa 2001, s. 40.

5 A. Paczkowski, dz. cyt., s. 69.

6 J. Osica, dz. cyt., s. 40.

7 A. Paczkowski, dz. cyt., s. 69.

8 Tamże, s. 70.

osób przeglądało jeden numer”⁹. W 1831 roku, we Francji, dziennikarz i wydawca Emil de Girardin zaproponował reformę prasy. Niebawem, w 1836 roku ukazał się jego dziennik „La Presse”. Spełniał on nowe założenia: informować a nie komentować (dzięki temu miał trafić do większej liczby odbiorców) i obniżyć cenę (by trafić do każdej warstwy społecznej). Wkrótce pojawiły się konkurencyjne dzienniki np. „Le Siecle”¹⁰. W nowych pismach, które można nabywać w pojedynczych egzemplarzach, pojawia się felieton¹¹.

Od 1822 roku, w ciągu piętnastu lat powstaje większość paryskich pasaży, które są zwiastunem domów towarowych. Walter Benjamin przytacza opis pasaży pochodzący z *Ilustrowanego przewodnika po Paryżu*: „te pasaże, najnowszy wynalazek przemysłowego luksusu, to kryte szkłem, wyłożone marmurowymi płytami przejścia biegnące przez całe kompleksy domów, których właściciele zrzeszyli się z myślą o takich spekulacjach. Po obu stronach tych przejść, oświetlanych od góry, ciągną się najwykwintniejsze sklepy, skutkiem czego taki pasaż staje się miastem, a nawet światem w miniaturze”¹². Autor *Pasaży* charakteryzuje ówczesne społeczeństwo paryskie. Ważna staje się reklama prezentująca najnowsze produkty. Występuje zjawisko „kultu towaru”¹³. Wielką pomocą w promowaniu towarów okazuje się być prasa, która ukierunkowuje gusta i narzuca pewien

„rynek wARTości”¹⁴. Tempo życia nabierało przyspieszenia wraz z szybkością przekazywanych informacji. A informacja musiała być wciąż świeża: „plotka miejska, intrygi teatralne, a także »sprawy godne poznania« to jej ulubione źródła”¹⁵. Benjamin zaznacza, że za Ludwika Filipa¹⁶ zmienił się obszar życiowy człowieka. „Przestrzeń życiowa po raz pierwszy przeciwstawia się miejscu pracy”¹⁷. Paryżanin XIX wieku poza tym, że jest człowiekiem obracającym się wśród hałaśliwego tłumu, ciekawego sensacji, ma w swoim domu salon – modnie urządzone miejsce, w którym eksponuje kolekcjonowane przedmioty¹⁸. Salon taki przedstawił William Merrit Chase (1849-1916) w obrazie *Wizyta przyjaciółki*¹⁹. Amerykański malarz utrzymywał kontakty z przedstawicielami francuskiego impresjonizmu. Wiele ich zasad przeniósł do rodzimego kraju²⁰. *Wizyta przyjaciółki* to scena rodzajowa. Dzień z życia damy, która gości w swym salonie inną kobietę. Płaszczynę buduje kolor i migoczące światło. Na kanapie leży wielkoformatowa gazeta. Jej obecność w salonie świadczy o tym, że gospodyni jest odbiorcą czasopisma. Sądząc po formacie jest to dziennik. Budowa dziennika tego typu wyglądała następująco: duży format (około 60 cm x 45 cm), niewielka liczba stron (przeważnie od 4 do 6), na pierwszej stronie winieta tytułowa, a pod nią tekst zamieszczony w układzie kolumnowym (zwykle od 3 do 5 kolumn). Na każdej kARTce stałe rubryki: felieton, informacje, wydarzenia,

9 W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, wyb. H. Orłowski, Poznań 1975, s. 198.

10 A. Paczkowski, dz. cyt., s. 72.

11 W. Benjamin, dz. cyt., s. 198.

12 W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, Kraków 2005, s. 33.

13 Tamże, s. 38.

14 Tamże, s. 42.

15 W. Benjamin, *Twórca jako...*, s. 199.

16 Ludwik Filip I – ostatni król panujący we Francji w latach 1830–1848, z książęcej linii orleańskiej Burbonów.

17 W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 52.

18 Tamże, s. 52, 60.

19 William Merritt Chase, *Wizyta przyjaciółki*, 1898, olej, płótno, 76,5 x 122,5 cm, Waszyngton, National Gallery of ART.

20 J. D. Prown, *Malarstwo amerykańskie. Od początków do Armory Show*, Warszawa 1994, s. 116.

nekrologi, jedna strona przeznaczona w całości na reklamy²¹. Reklamy i ogłoszenia stały się głównym źródłem utrzymania dla gazet po zniesieniu opłat abonamentowych²². Jednym z takich dzienników był „Le Figaro”²³, który znajduje się w rękach Pani Monet²⁴ portretowanej przez Auguste Renoira (1841-1919). Obraz utrzymany jest w jasnych barwach, malowany techniką drobnych i płynnych pociągnięć pędzla. Dzieło jest aluzją malarza do japońszczyzny, modnej w Paryżu w 1872 roku²⁵. Ten sam dziennik czyta kobieta uwieczniona na *Czytającej „Le Figaro”*²⁶ przez Mary Cassat (1845-1926). ARTystka, uznawana za najwybitniejszą amerykańską malarkę przed XX wiekiem, tworzyła jednak poza Ameryką. Pod koniec lat 70. XIX wieku zaczęła wystawiać swoje obrazy wraz z impresjonistami. Dużą wagę przywiązywała do kompozycji, co widać w omawianym obrazie²⁷. Mamy w nim do czynienia z podwojoną przestrzenią – jej część odbija się w lustrze. Najważniejszym punktem kompozycji jest skupiona na czytaniu kobieta.

Jakie gazety chętnie czytały kobiety? Mary Cassat sportretowała także *Młodą kobietę czytającą w ogrodzie*²⁸. Format występującego na tym obrazie czasopisma jest znacznie mniejszy niż dziennika, zbliża się do formatu A4. W Polsce takim formatem charakteryzowało się tygodniowe ilustrowane pismo „Bluszcz”, w którym czytelniczki

znajdywały: ARTykuły o wychowaniu estetycznym i moralnym, poezję, powieści, życiorysy, kronikę działalności kobiecej, wiadomości krajowe i zagraniczne, sprawozdania z literatury, muzyki i sztuki, tematy higieny. Pismo zawierało osobne dodatki, np. rysunki mód, haftów, robótek, przepisy kulinarne. Winieta tytułowa była pięknie ozdobiona, pod nią znajdowała się zazwyczaj ilustracja i towarzyszący jej tekst. Pismo zawierało około ośmiu stron, zwykle w układzie trzech kolumn²⁹. Prawdopodobnie taki rodzaj pisma zaciekał sportretowaną kobietę. Kolorystyka obrazu i delikatne migoczące światło odbijające się od jasnej sukni nadają ciepły wyraz scenie. Jest to czas odpoczynku tej młodej kobiety. Jej łagodny wyraz twarzy i spokój pozwalają myśleć, że lektura pisma sprawia jej przyjemność. Być może ten sam rodzaj pisma czyta kobieta na obrazie *Przewóz pierwszą klasą*³⁰ Honoré Daumiera (1808-1879). Czwórka pasażerów przemieszcza się pociągiem w wagonie pierwszej klasy. Są to więc ludzie bogaci. Interesująca jest osoba młodej pani, która zanurzyła się w lekturze pisma. Istnieje tu pewna zależność: sieć kolejowa w tamtych czasach była obrazem szybkości przemieszczania się i przekazu informacji. Umieszczając w jadącym pociągu osobę czytającą gazetę, Daumier dubluje zjawisko rozwoju komunikacji.

21 Opis na podstawie krakowskiego dziennika: „Czas” 68 (1895), nr 1.

22 W. Benjamin, *Twórca jako...*, s. 200.

23 Od 1854 roku – tygodnik satyryczny, pismo literacko-salonowe a od 1866 – dziennik, organ umiarkowanego mieszczaństwa, później o orientacji prawicowej; W. Wolert, *Szkice z dziejów prasy światowej*, oprac. S. Dziki, Kraków 2005, s. 432.

24 Auguste Renoir, *Pani Monet czytająca „Le Figaro”*, 1872, 54 x 72 cm, Lizbona, Calouste Gulbenkian Museum.

25 S. Monneret, *Renoir*, Penta, Warszawa 1991, s. 49.

26 W. Benjamin, *Twórca jako...*, s. 200.

27 J. D. Prown, dz. cyt., s. 115.

28 Mary Cassat, *Młoda kobieta czytająca w ogrodzie*, 1880, olej, płótno, 90,2 x 65,7 cm, ART Institute of Chicago.

29 Opis na podstawie pisma kobiecego wydawanego w Warszawie: „Bluszcz” 33 (1897), nr 1.

30 Honoré Daumier, *Przewóz pierwszą klasą*, 1864, akwarela, kreda, gwasz, ołówki, 20,5 x 30 cm, The Walter ARTs Gallery, Baltimore.

Paul Cézanne (1839-1906) w 1866 roku³¹ maluje naturalnej wielkości portret swojego ojca³². Mężczyzna ma wtedy prawie 70 lat, siedzi swobodnie z nogą założoną na nogę w fotelu obitym materiałem w kwieciste wzory³³. Uważny wzrok ma skierowany na tekst gazety „L'Événement” (w tym najpoczytniejszym piśmie bulwarowym zamieszczał swoje teksty Emil Zola – przyjaciel Cézanne’a; właściciel pisma hołdował „niedyskrecji, barwności, niezwykłości [...] czym krzykliwsze tym lepsze”)³⁴. Wspomniany dziennik pojawia się również na obrazie Renoira *Restauracja Matki Antony*³⁵. „L'Événement” zawierał ARTykuły Zoli w obronie obrazów impresjonistów, a więc i w obronie twórczości Renoira. W tych dwóch obrazach gazeta stała się więc pretekstem do wyeksponowania uznania dla treści w niej zaw^{ART}ych. Jej obecność w przestrzeni obrazu identyfikuje ukazane tam postacie z autentycznymi osobami, jest to rodzaj zapisu historycznego, fragment życiorysu tych osób, w który gazeta się wpisała. Potwierdza tę tezę kolejny obraz Renoira - *Czytający Claude Monet*³⁶.

Ciekawym pod względem kompozycji jest obraz Edgara Degasa (1834-1917) *Kantor bawełniany w Nowym Orleanie*³⁷. Ten impresjonista tworzył głównie obrazy figuralne ukazujące ówczesne życie Paryżan: kawiarnie, teatr, balet, wyścigi konne³⁸. Przełom

1872/1873 roku spędził w Nowym Orleanie. Podróż zaowocowała rozjaśnieniem barw jego palety malarskiej. Pomimo zachwyty nad egzotyczną przyrodą Luizjany – Degas wciąż malował wnętrza. *Kantor bawełniany...* powstawał na podstawie notatek i szkiców, już po powrocie do Paryża. Można powiedzieć, że jest to portret luizjańskiej rodziny Degasa: na pierwszym planie wuj, jeden z braci stoi op^{ART}y swobodnie przy okienku, pozostali to także autentyczne postacie³⁹. Ze względu na temat referatu interesujący wydaje się drugi z braci Degasa – René, który siedzi na krześle niemalże w centralnym punkcie kompozycji. Czyta gazetę, jest to zapewne któryś z amerykańskich dzienników. Kantor jest miejscem publicznym, miejscem gdzie można podyskutować i usłyszeć wszelkie nowinki. Gazeta w takim centrum życia społecznego staje się elementem nieodzownym. Jest źródłem informacji, których znajomością można się wykazać przed innymi w czasie pogawędki. ARTysta zaakcentował głębię obrazu pokazując wnętrze z wysoka. Dodatkowo postacie ustawione są w różnej odległości od wzroku widza. Każda z tych osób ma swoje zajęcie. ARTysta uchwycił tę codzienną scenę w bardzo staranny sposób, niemal fotograficzny. Zwraca uwagę materialne oddanie charakteru materiału: bawełny, papieru⁴⁰. Twórczość Degasa miała duży wpływ na kierunek poszukiwań ARTystycznych Henri Toulouse-Lautreca

31 Niedługo po studiach odbytych w Académie Suisse w Paryżu i jednocześnie w Luwrze; jego wczesne prace odznaczają się ekspresją i kontrastowym światłocieniem; Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1986, s. 328.

32 Paul Cézanne, *Louis-Auguste Cézanne, Ojciec ARTysty*, 1866, olej, płótno, 199 x 119 cm, Waszyngton, National Gallery of ART.

33 H. Perruchot, *Cézanne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 165.

34 Tamże, s. 147-148.

35 Niedługo po studiach odbytych w Académie Suisse w Paryżu i jednocześnie w Luwrze; jego wczesne prace odznaczają się ekspresją i kontrastowym światłocieniem; Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1986, s. 328.

36 Tamże, s. 147-148.

37 Edgar Degas, *Kantor bawełniany w Nowym Orleanie*, 1873, olej, płótno, 73 x 92 cm, Pau, Musée des Beaux-ARTs.

38 Z. Kępiński, dz. cyt., s. 329.

39 F. Kresák, *Edgar Degas*, Arkady, Warszawa 1986, tabl. 7.

40 Tamże, tabl. 7.

(1864-1901). Ten odznaczał się niezwykłym talentem⁴¹. Był stałym bywalcem kabaretów paryskich, a w roku 1886 zamieszkał na Montm^{ART}re i z tą ^{ART}ystyczną dzielnicą związał swoją twórczość⁴². Jego *Desire Dihan czytający gazetę w ogrodzie*⁴³ to portret eleganckiego mężczyzny, który nie jest pozującym modelem lecz „oglądanym” w czasie lektury dziennika. Jest odwrócony tyłem do widza, zarysowuje się jedynie jego lewy profil. Kolory są żywe, pociągnięcia pędzla ekspresyjne.

Elementem uatrakcyjnienia czasopism, powodującym znaczne zwiększenie ich sprzedaży, było zamieszczanie powieści w odcinkach. Pierwszą sławą takiego rodzaju powieści był Eugeniusz Sue⁴⁴, a jego *Żyd wieczny tułacz* „uratował” w 1844 roku gazetę „Le Constitutionel”, zwiększając nakład z 3 do 40 tysięcy egzemplarzy⁴⁵. Brakowało jednak pisma, które odpowiadało by potrzebom takich grup społecznych jak: proletariat miejski, rzemieślnicy, subiekci. W 1863 roku Polydor Millaud wydał „Le Petit Journal” (nawiązanie do nazwy „Journal de Paris” – pierwszej gazety codziennej we Francji przedrewolucyjnej) – nowy dziennik o małym formacie, przystępnej cenie, dużej zaw^{ART}ości informacji i ze znajdującym się na każdej pierwszej stronie „kąśliwym

felietonem”⁴⁶. Zasadą tego typu czasopism stała się formuła *sangue á la une* („krew na pierwszej stronie”)⁴⁷.

W 1887 roku Willard Metcalf (1858-1925)⁴⁸ namalował obraz *Ten Cent Breakfast*⁴⁹. Przedstawia on grupę mężczyzn skupionych wokół stołu, znajdującego się w ciemnym pomieszczeniu. Jest to portret bohemy z obszarów wiejskich. Jeden z nich czyta właśnie „Le Petit Journal”. Rok później Metcalf namalował scenę rozgrywającą się we francuskiej kawiarni. W *kawiarni*⁵⁰ przedstawia już inną grupę społeczną. Kompozycja obrazu to jakby wycinek przestrzeni pasaży. ^{ART}ysta wybiera fragment najbardziej go interesujący: mężczyzna i kobieta w trakcie dyskusji, stolik obok nich zajmuje mężczyzna czytający gazetę.

Kawiarnia była także miejscem spotkań redaktorów czasopism. Spotykali się w niej, by dyskutować „przy podwójnym aperitifie”, co było popularnym zwyczajem w czasie rozwoju bulwarowej prasy. Podobny zwyczaj „obradowania” redakcji napotykamy w Polsce – w „Tygodniku Ilustrowanym”, „Osób mnóstwo, w powietrzu obłoki dymu, na stołach bateria butelek, a na środku jegomość z kieliszkiem w rękę”⁵¹.

41 W. Juszcak, *Postimpresjoniści*, Warszawa 2005, s. 140.

42 Tamże, s. 225.

43 Henri de Toulouse-Lautrec, *Desire Dihan czytający gazetę w ogrodzie*, 1890, olej, deska, 35 x 27 cm, Albi, Musée Toulouse-Lautrec.

44 W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 972.

45 A. Paczkowski, dz. cyt., s. 73.

46 Tamże, s. 74.

47 „Skandalizująca kronika życia towarzyskiego, permanentna obecność reporterów w sądach, antyszambrowanie w prokuraturach i na policji, kronika kryminalna, sensacyjna powieść w odcinkach”; tamże, s. 75.

48 Amerykański malarz pejzażysta, wnętrz; *Metcalf Willard Leroy*, [w:] *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t. 24, red. H. Vollmer, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1930, s. 438.

49 Niedługo po studiach odbytych w Académie Suisse w Paryżu i jednocześnie w Luwrze; jego wczesne prace odznaczają się ekspresją i kontrastowym światłocieniem; Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1986, s. 328.

50 Willard Metcalf, *W kawiarni (Au café)*, 1888, olej, drewniana panela, 35,6 x 15,2 cm, Courtesy of the Terra Foundation for American ^{ART}, Chicago, Illinois. Daniel J. Terra Collection.

51 Fragment wspomnień Stanisława Marii Rzętowskiego, który opisał w roku 1889, z okazji 30-lecia istnienia pisma, jak uczestniczył po raz pierwszy w posiedzeniu redakcji; W. Okoń, „Tygodnik Ilustrowany” – *miejsce szczególne*, [w:] *Miejsce rzeczywiste – miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, red. M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka, Lublin 1999, s. 361.

Prasa amerykańska już na początku lat 30. XIX wieku była bardzo bogata w tytuły. Istniało ich około tysiąca (w tym wiele dzienników i gazet informacyjnych). W roku 1833 Benjamin Day wydał pierwszy numer „The New York Sun”, dziennika, który miał być dostępny dla każdego i który spełniał założenia podobne do tych, jakie zaproponował kilka lat później we Francji Girardin: zamiast politykowania, dostarczać informacji szerokim kręgom czytelników, nie komentować zbyt wiele⁵². W roku 1835 James Gordon Bennet zaczął wydawać „The New York Morning Herald”⁵³, pismo dedykowane nie tylko do niższemu ale i do wyższemu sferom⁵⁴. Reporterzy zbierali więc informacje z ulicy, urzędów prokuratorskich, ale też i z Wall Street, z teatrzyków, klubów, miejsc spotkań „wielkiego świata”⁵⁵. Znaczną część uwagi poświęcał polityce oraz wprowadził nową formę dziennikarską – wywiad (1836), który stał się niezwykle popularny w amerykańskiej prasie⁵⁶. „New York Herald” pojawia się w obrazie Jamesa Henry’ego Cafferty’ego (1819-1869)⁵⁷ *Gazeciarz z „New York Herald”*⁵⁸. Zawód ten stał się popularny wraz z rozwojem prasy. Im większe były nakłady i liczba odbiorców, tym bardziej redakcja musiała dbać o sprawne rozpowszechnianie prasy. To samo czasopismo pojawia się u Williama Harneta (1848-1892)⁵⁹

w obrazie *MARTwa natura z listem do Denisa Gale’a*⁶⁰. Nie pojawia się tu dosłownie postać ludzka, jednak przedmioty tworzące kompozycję świadczą o bliskiej obecności człowieka: dziennik, książki, pióro i kałamarz oraz otwARTy list. To atrybuty człowieka czytającego, inteligentnego. Zastanawiająca jest postać sportretowana przez Cecilie Beaux (1863-1908)⁶¹ *Kobieta z Nowej Anglii (Mrs. Jedediah H. Richards)*⁶². Postać rozmyśla nad słowami przeczytanymi w gazecie, czy może próbuje oderwać się od informacyjnego zgiełku?

Przełomowym pismem w Stanach Zjednoczonych było „The World”, które od roku 1883 przejął Joseph Pulitzer. Nadał mu nowy charakter – „reformatora społecznego”, co doprowadziło do szybkiego wzrostu sprzedaży. Prowadzono m.in. kampanie skierowane przeciw korupcji władz oraz przeciw handlowi żywym towarem⁶³. Akcje te były podkreślane na łamach pisma rzucającymi się w oczy sensacyjnymi tytułami. Sensację można było „zrobić” z każdego wydarzenia i wplątać

52 A. Paczkowski, dz. cyt., s. 76-77.

53 „New York Herald” (1835-1924), poprzednio: tytuł „The Herald” (1835-1837), „The Morning Herald” (1837-1840), amerykański dziennik informacyjny, od 1878 miał europejską edycję; w 1871 zorganizował ekspedycję do Afryki Środkowej w poszukiwaniu zaginionego misjonarza; W. Wolert, dz. cyt., s. 446.

54 A. Paczkowski, dz. cyt., s. 77-78.

55 Tamże, s. 78.

56 Tamże.

57 Amerykański malarz, ceniony za portrety i MARTwe natury; E. von Mach, *Cafferty James Henry*, [w:] *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t. 5, red. U. Thieme, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1911 [1952], s. 349.

58 James Henry Cafferty, *Gazeciarz z „New York Herald”*, 1857, olej, płótno, Collezione Rubin.

59 Amerykański malarz, zasłynął głównie z MARTwych natur; *William Harnet*, [w:] *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t. 16, red. H. Vollmer, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1923 [1951], s. 47.

60 William Harnett, *MARTwa natura z listem do Denisa Gale’a*, 1879, olej, płótno, 28 x 38 cm, Madryt, Museo Thyssen-Bornemisza.

61 Portrecistka amerykańska, pobierała naukę we Francji; E. von Mach, *Beaux Cecilia*, [w:] *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t. 3, red. U. Thieme, F. Becker, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1909 [1951], s. 126-127.

62 Cecilia Beaux, *Kobieta z Nowej Anglii (Mrs. Jedediah H. Richards)*, 1895, olej, płótno, 109 x 61 cm, Pennsylvania Academy of the Fine ARTs, Philadelphia.

63 A. Paczkowski, dz. cyt., s. 82.

w nią niemalże każdego. Pismo ożywiały karykatury, a w latach 90. XIX wieku – także komiks⁶⁴.

W Anglii należy wyróżnić dziennik „The Times”. Jego pierwszy numer ukazał się w roku 1788⁶⁵. Sukces zawdzięczał sprawnemu obiegowi informacji oraz temu, że przez 70 lat miał jedynie czterech redaktorów naczelnych. Utrzymywał też model informacyjny, nie obniżył kosztów i pozostawał pismem wyższych sfer⁶⁶. Przełom nastąpił w roku 1896, gdy zaczęła wychodzić półpensówka „Daily Mail”. Wydawcy kierowali się zasadami bliskimi francuskiemu „Le Petit Journal”⁶⁷. Pojawiają się tygodniki, miesięczniki, które w odróżnieniu do nie komentujących dzienników, posiadały opinie grup politycznych, kręgów ideologicznych i określonych warstw społecznych. W roku 1830 w Londynie wychodzi pierwsze pismo ilustrowane „Penny Magazine”. Ilustracje były dopełnieniem wiadomości pisemnej, ale też pełniły funkcję krótkiego i prostego w odbiorze przeglądu nowinek⁶⁸. Janina Wiercińska w książce *Sztuka i książka* ubolewa nad tym, że drzeworyty i litografie znajdujące się w dziewiętnastowiecznych pismach są często niedoceniane. A przecież „pełniły w swoim czasie rolę podręcznej, szeroko dostępnej galerii sztuk pięknych: one to zapoznawały publiczność z bieżącym ruchem ARTystycznym, popularyzowały prądy i style, ustalały i wpajały czytelnikom kanony mody”⁶⁹. Autorka zwraca uwagę na estetyczną kwestię ilustracji: kontrast głębokiej

czerni farby drukarskiej z bielą papieru i kolumnami tekstu⁷⁰. W czasopismach „obrazki” są czasem luźno powiązane z treścią tekstu. Popularne są całostronicowe reprodukcje obrazów z podpisem, z czasem powstają osobne wkładki, dodatki do gazet z reprodukcją (co jest już na pograniczu ilustracji i samodzielnej grafiki)⁷¹. Do rodziny ilustracji zalicza się też winiety (zdobiące stronę tytułową), przerywniki (wstawione pomiędzy kolumny druku), finaliki (zaznaczające koniec tekstu), inicjały (odróżniające się litery, które rozpoczynają pierwsze słowa tekstu). Jednak epoka magazynów dopiero miała nadejść wraz z szybkim drukiem dużej ilości egzemplarzy ilustrowanych pism i gdy ważną rolę zaczął pełnić kolor. Połowa wieku XIX to czas rozwoju czasopism satyrycznych.

Działy satyryczne na stałe gościły także w dziennikach i tygodnikach⁷². W XIX wieku funkcjonowały już agencje prasowe, jednak tylko najbogatsi wydawcy mogli sobie pozwolić na utrzymanie systemu łączności⁷³. Dopiero wynalezienie telegrafu i zastosowanie go przez Havasa w roku 1845, pozwoliło niemalże wszystkim redakcjom na zwiększenie szybkości obiegu informacji⁷⁴. Pomijam inne kraje, ale należy wspomnieć np. o Niemczech, gdzie liczba przeszło 5,5 tys. tytułów czasopism dawała temu krajowi drugie miejsce na świecie po Stanach Zjednoczonych⁷⁵.

64 Tamże, s. 82.

65 Tamże, s. 85.

66 Tamże, s. 86.

67 Tamże, s. 87.

68 Tamże, s. 94.

69 J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 12.

70 Tamże, s. 12.

71 Tamże, s. 41-42.

72 A. Paczkowski, dz. cyt., s. 95.

73 Tamże, s. 100-101.

74 Tamże, s. 102.

75 Tamże, s. 89.

André Derain przedstawił mężczyznę z gazetą „Le Journal”⁷⁶. *Pan X77* to portret mężczyzny nowoczesnego – modnie ubranego i interesującego się aktualnymi wydarzeniami. Sposób malowania jest jednak surowy: ciemne, uproszczone i zgeometryzowane wnętrza, uboga i zimna tonacja barwna, sylwetka mężczyzny, a w szczególności jego twarz, nawiązują do sposobu ukazywania postaci we wczesnych miniaturach średniowiecznych. Wyczuwana jest pewna sztuczność sceny: mężczyzna sztywno siedzi w fotelu, patrzy wprost przed siebie, jakby był zaskoczony, ale i przestraszony. Dopełnienie obrazu stanowi kotara zsunięta na bok. Mężczyzna w rękach trzyma egzemplarz dziennika – ta gazeta niejako wiąże przestrzeń obrazu z życiem współczesnym⁷⁸. *Kobieta w koszuli (W fotelu)*⁷⁹ Pabla Picassa (1881-1973) trzyma tę samą gazetę – „Le Journal”. ARTysta operuje tu żywym i zróżnicowanym kolorem. Postać kobiety jest rozbita na poszczególne figury. Jak gazeta jest złożona z wielu wycinków tekstu i obrazów, tak tu – postać ludzka jest jakby „złożeniem” z wielu elementów. Również nagłówek „Le Journal” zwraca uwagę na to, że gazeta jest wpisana w życie przedstawionej osoby.

George Grosz w roku 1926 maluje *Filary społeczeństwa*⁸⁰. To jeden z jego ulubionych obrazów, który w sposób karykaturalny ukazuje przedstawicieli typów ludzkich, których Grosz nienawidził od wielu lat⁸¹. Jest to nacjonalista w monoklach, z bliznami braterstwa na twarzy, ze swastyką przypiętą do krawatu, z szablą i kuflem piwa. Drugi z nich to dziennikarz, z wąsami, binoklami, gazetami pod pachą, w jednej dłoni ma długopis, w drugiej liść palmowy, a na głowie odwrócony kubek.

Trzeci to socjaldemokrata ze sloganem i flagą czarno-biało-czerwoną. Za nimi pracują inne filary społeczeństwa: zaciekle ksiądz, brutalne wojsko, podczas gdy w tle miasto jest już w płomieniach⁸². Gazeta jest tu w rękach dziennikarza uległego władzy, który pisze to, co mu dyktują. Prasa w nieodpowiednich rękach staje się polem manifestacji, manipulacji tracąc swój statut i funkcję informującą i komentującą.

Edward Hopper (1882-1967), amerykański ARTysta, który w przeciwieństwie do „malarzy scenerii amerykańskiej, regionalistów i przedstawicieli magicznego realizmu, [...] nie starał się ożywić technik minionych epok, [...] lecz ukształtował własny surowy i lakoniczny styl harmonizujący ze swoją tematyką i treścią”⁸³. W jego obrazie *Pokój w Nowym Jorku*⁸⁴ bohaterami są mężczyzna i kobieta przebywający w jednym, dość ciasnym pomieszczeniu. Pomimo tego, że są obok siebie, widz odnosi wrażenie jakby żyli całkiem osobno. Hopper nadał tej kompozycji charakter uniwersalny – nawiązał do uczucia samotności i odosobnienia towarzyszącym wielu jego rodakom. Obie postacie są zaangażowane w swoje zajęcia: mężczyzna czyta gazetę, a kobieta naciska klawisz pianina. Biję od nich chłód i brak energii. Są też anonimowi, nie widać ich twarzy, nie mają cech indywidualnych. Malarz zastosował ciekawy sposób kadrowania: ten nowojorski pokój „podglądamy” przez okno. Gazeta w obrazie staje się elementem łączności ze światem człowieka osamotnionego, zamkniętego w swym ciasnym mieszkaniu. Człowieka, który z jednej strony pragnie prywatności, jednak przestrzeń miejska i medialna nie pomagają mu w tym.

76 Francuska gazeta poranna wydawana od 1892 roku, pod względem politycznym bezbarwna, poczytna ze względu na sensacyjne kroniki; W. Wolert, dz. cyt., s. 437.

77 André Derain, *Portret nieznanego mężczyzny czytającego gazetę (Pan X)*, 1911-1913, olej, płótno, 162,5 x 97,5 cm, Sankt Petersburg Ermitaż.

78 M. Dantini, *Sztuka współczesna*, Warszawa 2007, s. 27.

79 Pablo Picasso, *Kobieta w koszuli (W fotelu)*, 1913, olej, 148 x 99 cm, kolekcja prywatna.

80 Georg Grosz, *Filar społeczeństwa*, 1926, olej, płótno, 205 x 109 cm, Berlin, Nationalgalerie.

81 I. Kranzfelder, *George Grosz 1893-1959*, Benedikt Taschen, Köln 1994, s. 72.

82 Tamże, s. 70.

83 B. Rose, *Malarstwo amerykańskie XX wieku*, Warszawa 1991, s. 50.

84 Edward Hopper, *Pokój w Nowym Jorku*, 1932, olej, płótno, 73,5 x 91,5 cm, Lincoln (Nebraska), University of Nebraska, Sheldon Memorial ART Gallery.

W XIX wieku pojawiło się wiele nowych rodzajów prasy, które trafiały do różnych odbiorców. Każdy jednak gazetę traktował na swój sposób. Jedni czytali, by być modnymi; inni po to, by dowiedzieć się jak najwięcej; inne powody to np. zaspokojenie ciekawości, konfrontacja poglądów, relaks. Jedni na wydawaniu gazet zarabiali fortuny, inni by zarobić na chleb – sprzedawali gazety na ulicy. ARTYści za pomocą różnych środków malarskich i kompozycyjnych ukazywali relację człowieka z gazetą. Inaczej przedstawiali ją malarze XIX wieku, gdy w prasie widzieli jeszcze pozytywne działanie. W XX wieku sięgali do nowatorskich rozwiązań, bo prasę postrzegali w bardziej krytyczny sposób, również jako narzędzie w rękach zła.



KLARA SĄDKOWSKA

MELANCHOLIA – OD ALEGORII DÜRERA
DO WSPÓŁCZESNEGO SYMBOLU

Melancholia

– od alegorii Dürera do współczesnego symbolu

Melancholia jako temat związany z naturą człowieka często i wyczerpująco podejmowany był w sztuce przez stulecia. Będąc jednym z czterech temperamentów towarzyszy niektórym przez całe życie, u innych występuje jako tymczasowy stan kontemplacji. W dziejach sztuki pojawiał się od dawna, załączkami sięgając starożytności, aż do punktu zwrotnego jakim jest grafika Dürera i dalej coraz swobodniej rozwijając **ART**yistyczne konteksty. Przez wieki temat ten realizowany był na różne sposoby, począwszy od grafiki, przez obrazy i techniki mieszane, a skończywszy na rzeźbie rozmaicie powiązanej z przestrzenią. Najczęściej topos melancholii był obrazowany w postaci alegorii, tu zaś istotne były dwa nurty. Początkowo były one integralnymi częściami pewnej całości, a później zaczęły funkcjonować autonomicznie między innymi w twórczości dwudziestowiecznej, a także w XXI w.

Pierwszym nurtem są dzieła, w których pojawia się postać ludzka. Tak jest w pracach Dürera, Sandysa, Rodina. Drugim nurtem są te wykorzystujące figurę wielościanu, czyli na przykład obrazy Kiefera czy twórczość Maurycego Gomulickiego.

Zaczynając rozważania nad przemianami motywu melancholii w sztuce, należy zastanowić się, czym jest melancholia. Najprościej jest uznać ją za stan smutku i przygnębienia. W medycynie tak też określano depresję. Jej objawami była apatia, niechęć do życia.

Grecki lekarz Hipokrates 2400 lat temu wyodrębnił cztery temperamenty: sangwinika, melancholika, choleryka i flegmatyka. Rzadko występują one oddzielnie, częściej nakładają się na siebie. Można więc mieć cechy melancholika jakimi są pogrążenie w myślach, wierność, wytrwałość, oraz flegmatyka – powolnego i niezawodnego.

„Dlaczego wszyscy mężowie, którzy byli niepospolitymi albo w zakresie filozofii, albo jako mężowie stanu, albo w dziedzinie poezji, albo w umiejętnościach, odznaczali się usposobieniem melancholicznym, i to jedni do tego stopnia, iż byli napastowani przez schorzenia, których powodem jest czarna żółć [...] Wielu zaś innych spośród bohaterów doznawało – jak się wydaje – podobnych jak oni udręk. Z późniejszych Empedokles, Platon, Sokrates i wielu innych sławnych mężów. Ponadto zaś bardzo liczni wśród poetów. U wielu bowiem z nich dolegliwości pochodzą z takich połączeń składników w ciele, u innych zaś widoczne są wrodzone zadatki, które czynią podatnymi na tę dolegliwość. Wszyscy przeto, krótko mówiąc, są, jako się rzekło, tacy z natury”¹.

W arystotelesowskim rozumieniu melancholia jest cechą charakteryzującą każdą wybitną jednostkę. Temperament ten miał działać podobnie do mocnego wina, doprowadzając do ekstazy; stan melancholii jako jeden z wielu nastrojów – jak gniew, uprzejmość, czy miłosierdzie – miał być wywoływany właśnie przez alkohol. Powyższy fragment wskazuje też na medyczne przyczyny melancholii. Melancholicy to ludzie, którym nieobcy jest szal. W okresie renesansu *furor melancholicus* został dowartościowany poprzez utożsamienie go z *furor divinus*. Koncepcje Arystotelesa i Platona zaczęły być uzupełniane o nowe interpretacje. W renesansie doszło nawet do połączenia melancholii z astrologią – polegało to na uznaniu Saturna za

¹ Arystoteles, *Zagadnienia przyrodnicze*, Warszawa 1980, s. 316.

patrona melancholii². Saturn symbolizował to, co negatywne i wzniosłe, stał się dawcą natchnienia. W okresie baroku „szał melancholiczny” zaczyna być utożsamiany z melancholią śmiercionośną. Barokowe pojęcie melancholii ma charakter egzystencjalny, wywodzi się z rozważań o duchowej walce z szatanem, tym co przyziemne. W kontekście astrologicznym postrzegano Melancholię jako córkę Saturna i grzesznej Acedii, czyniąc z niej zaprzeczenie spokoju duszy. Mimo to, tak zwany „czarny temperament” cieszył się zainteresowaniem ludzi. Zastanawiano się też nad związkiem melancholii z *vita contemplativa*³.



Albrecht Dürer (1471-1528), *Melancholia I*, 1514 r., 31x26 cm, Albertina, Wiedeń.

Dzięki rozważaniom filozoficznym na ten temat, melancholia stała się synonimem stanu medytacji chrześcijańskiej. Mogła być źródłem poznania, ale nadal pozostawała w zagrożeniu grzesznością. Tak więc stan ten przestał być zarezerwowany dla poetów i wybitnych jednostek, a mógł dotyczyć każdego chrześcijanina⁴.

W *Słowniku mitów i tradycji kultury* Władysława Kopalińskiego melancholia funkcjonuje pod kategorią choroby wieku – „fr. *le mal du siecle*, smutek, melancholia, przybierająca różne formy, od spokojnej niechęci do świata aż do gwałtownej rozpacz, charakteryzująca uczuciowość początków XIX w., związana z romantyzmem”⁵.

Istnieje wiele przedstawień, które mogły być źródłem ikonograficznym alegorii *Melancholii I* Albrechta Dürera. Tutaj przedstawię tylko niektóre z nich. Źródła przedstawień melancholii można upatrywać już w starożytności. Postaci podpierające głowę pojawiają się na egipskich sarkofagach; to przedstawienie łączone jest z żałobą, później z myśleniem twórczym czy znużeniem. Dürer korzystał z tradycji ikonograficznej, odbiegając przynajmniej jednym szczegółem – dłoń podpierająca twarz jest zaciśnięta w pięść. Nie jest to niczym nowym, bo taki motyw pojawiał się w sztuce, ale wprowadza do alegorii dodatkowe znaczenie jakim jest skąpstwo lub urojenia charakterystyczne dla melancholika⁶. Inną cechą tego typu postaci jest „czarna cera”, objaw choroby powszechnie znany dzięki opisom w średniowiecznej literaturze medycznej, choć brak w tych księgach ilustracji ściśle opisujących melancholika. Tutaj wyróżnia się grafika Dürera tak wyraziście charakteryzująca postać poprzez niemal diaboliczne spojrzenie skierowane w przestrzeń.

Do ikonografii wiele wniosły przedstawienia czterech typów temperamentów oparte na niezmiennych konwencjach. Były to

2 J. Fischer, *Melancholia, choroba, szaleństwo – kompleks staropolskiego poety metafizycznego: idee, inspiracje, motywy, postawy*, „*Symbolae philologorum posnaniensium graecae et latinae*”, XXIII/2, 2013 s. 174.

3 Tamże, s. 175-176.

4 Tamże, s. 174-190.

5 W. Kopaliński, *Choroba wieku*, [w:] Tegoż, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Lublin 1997, s. 309.

6 R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia*, *Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, Kraków 2009, s. 315.

wizerunki pojedynczych postaci scharakteryzowanych przez wiek, wygląd fizyczny, fizjonomikę, kostium i atrybuty. Istnieje także druga grupa przedstawień pokazująca scenki rodzajowe. Najstarszy przykład przedstawienia jednofiguralego to szkic do *Tractatus de quaternario* z XI/XII w.⁷. Przedstawia on cztery etapy życia ludzkiego, personifikowane przez kobiety. Postacie te są jednocześnie uosobieniem humorów i można je traktować jako pierwsze przedstawienie czterech temperamentów: Pueritia (dzieciństwo) to jednocześnie flegma, Juventus (młodość) to krew, Senectus (wiek dojrzały) to żółta żółć, a Decreitas (starość) to czarna żółć⁸.



Frederick Sandys, (1829–1904), *Melancholia*, (b.d.), 105 x 140 mm, Tate Britain, Londyn.

Dürer wniósł wiele nowego czerpiąc z typów znanych już w ikonografii i uzupełniając je o nowe treści. Najogólniej rycinę tę

można interpretować jako przedstawienie geometrii owładniętej melancholią, lub melancholii rozmiłowanej w geometrii, a więc połączenie ideału siły intelektualnej i destrukcyjnego stanu ducha. Nastąpiła tutaj personifikacja geometrii i ubóstwienie melancholii poprzez nałożenie jej wieńca i przedstawienie jako skrzydlatej postaci, a także nadając jej cechy kontemplacji problemów duchowych, a nie, jak dawniej, zwykłego lenistwa. Wykorzystując znane rekwizyty Dürer dodał nowych znaczeń wprowadzając chaos: sakiewka leży na ziemi zamiast być przyczepiona do paska, wizerunek śpiącego psa zaczerpnięty z pracowni uczonych to zwierze wychudzone, leżące na chłodnej płaszczyźnie ziemi. Jest to wykorzystanie ówczesnej wiedzy medycznej do scharakteryzowania postaci. Można nawet określić porę dnia, w której rozgrywa się akcja. Wnioskując po nietoperzu, na którego rozpostARTych skrzydłach widnieje wykonany majuskułą napis „melancholia”, powinien zapadać zmrok⁹. Otoczona atrybutami pracy intelektualnej postać siedzi zgarbiona przed budynkiem.

„Geniusz, co ma skrzydła, lecz nie lata, ma klucz, ale nic nie otwiera, ma wieniec na skroniach, ale nie znać po nim radości zwycięzcy”¹⁰. Odwołując się do przytoczonego cytatu z *Jądra ciemności* Josepha Conrada, możemy traktować melancholię jako stan odrealnienia, odwrócenie uwagi od rzeczy przyziemnych. Staje się ona stanem kontemplacji, nauki, światła, wpatrzeniem w coś poza kadrem, niedostrzeganiem tego, co przynosi nadzieję. Dwa główne elementy dla moich rozważań, widoczne na drzeworycie Dürera, to skrzydłata postać podpierająca głowę ręką z dłonią zaciśniętą w pięść i bryła wielościanu.

Obserwując późniejsze funkcjonowanie tej alegorii, już w XIX i XX w., można zaobserwować rozdzielenie jej na dwa motywy, na jednofigurale przedstawienie postaci w pozie melancholii i wielościanu.

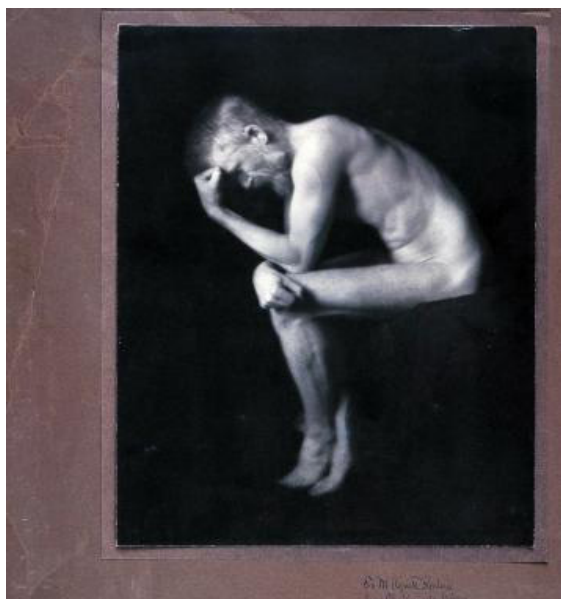
⁷ *Tractatus de quaternario*, ok. 1100 r., Cambridge, Gonville and Caius College. W traktacie tym znajduje się ilustracja przedstawiająca Cztery etapy życia i temperamenty.

⁸ Tamże, s. 313-318.

⁹ Tamże, s. 343-345.

¹⁰ L. BARTning, *Worte der Erinnerung an Adolf BARTning*, Hamburg 1929, [cyt. za:] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia*, s. 345.

Grafika Sandysa przedstawia dwie postaci zwrócone ku sobie, co może sugerować, że prowadzą ze sobą dialog. Z inspiracji ikonograficznej, jaką mogła być grafika Dürera, zachowano ułożenie postaci o androgenicznej sylwetce – jej genezę może być ukazanie skrzydlatej, a więc prawdopodobnie bezpłciowej (przez skojarzenie z istotami niebiańskimi) Melancholii Dürera, ale także symbolika androgynowa jako konfliktu wewnętrznego i jedności poprzez współistnienie przeciwieństw¹¹ – w szacie zakrywającej całe ciało (aż po schowane stopy) z tym, że w odbiciu lustrzanym. Ma ona podobnie ułożone nogi, ale widz może zobaczyć tylko jej fragment, bo jest częściowo



A. L. Coburn, George Bernard Shaw w pozie „Myśliciela”, 1906

od niego odwrócona. Różnica polega na tym, że postać Melancholii u Dürera trzyma na kolanach cyrkiel, a u Sandysa wyprostowaną prawą ręką chwyta krawędź donicy. Podczas gdy u tego pierwszego

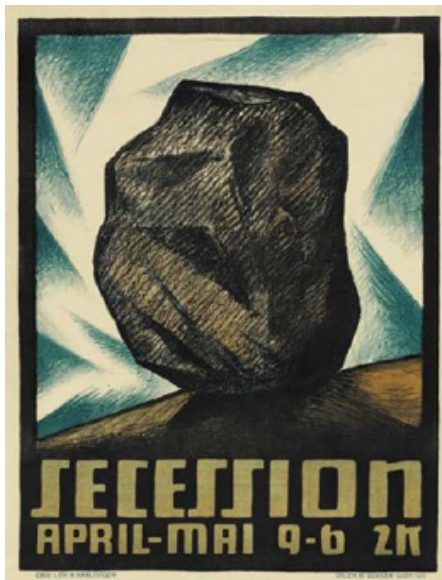
pod stopami Melancholii znajdują się kula i narzędzia, u drugiego jest to otwarta książka, leżąca w rozgięciu sugerującym przerwanie czytania. Podobne jest także zorganizowanie kompozycji obrazów, zwłaszcza usytuowanie krajobrazów w lewym górnym narożniku przedstawienia – choć stanowczo różnią się one w detalach. Drugą postacią jest kościotrup wyciągający rękę nad głowę androgenicznej figury. W tym ujawnia się podobieństwo do pierwowzoru, mianowicie usytuowanie klepsydry nad głową, lecz tutaj jest ona o wiele mniejsza i podtrzymywana kościstą dłonią, a nie wisząca na ścianie. Na wyciągniętej ręce szkieletu zwisa rękaw habitu a jego głowa okryta jest czepcem, co pozwala zidentyfikować go jako kobietę.

W XX w. jednym z przykładów wykorzystania omawianego motywu jest praca Giorgia de Chirico zatytułowana *Melancholia*. Znacznie odbiega ona od omawianego powyżej przykładu, jednak tytuł pozwala włączyć ją w ciąg ikonograficznych rozwiązań tematu. Nie ma tu zajmującej dwie trzecie pola obrazowego postaci, jest za to osamotniony, wyizolowany posąg na środku pustego placu. Poza nawiązuje do melancholii jedynie podparciem głowy, całość zaś przypomina układ rzeźb sansowinowskich. Druga ręka jest zarzucona do tyłu. Ten gest odpoczywającej, leżącej postaci odnajdujemy już w starożytnej Grecji w dekoracji kielicha przedstawiającej *Erastes i młodego muzyka*, oraz w rzymskim posągu *Fauna Barberini*. Podobny gest wykonuje także *Narcyz* Benvenuto Celliniego, oraz *Śpiący Endymion* Antonio Canovy¹². Reminiscencję bryły wielościanu można upatrywać w konturze prostopadłościanu widocznej w prawym dolnym rogu. Jedna arkada jest negatywem drugiej, biorąc pod uwagę oświetlenie jednej i pochłonięcie w cieniu drugiej. W zestawieniu z antykizującym posągiem, pociąg znajdujący się na dalszym planie budzi wrażenie surreality przedstawięcia. Można się zastanowić, co świadczy o melancholii w tym obrazie – czy jest to usytuowana centralnie figura posągu, czy nierealne miasto skłaniające do melancholijnego nastroju?

¹¹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 261.

¹² D. Fernandez, *A Hidden love, ART and Homosexuality*, Munich - Berlin - London - New York, 2002, s. 127, s. 190.

Z powyższych przykładów klaruje się pierwszy sposób przedstawienia melancholii. Jest nim ukazywanie wyizolowanych figur. Takim obiektem jest figura *Myśliciela* w pozie melancholii Rodina znajdująca się w *Bramie piekieł*, większej realizacji przeznaczonej do budynku, który nigdy nie powstał¹³. Jest to więc część większej całości sytuująca *Myśliciela* w kontekście piekielnym, ponurym i złowrogim. Prezentowane bozzetto przedstawia nagą postać siedzącą z podkulonymi nogami.



Richard Harlfinger (1873–1948), *Wystawa secesji*, ok. 1910–19(?), plakat, 62.9 x 47 cm.

Funkcjonowanie samej pozy można interpretować jako symbol XIX w.; zamyślenia, głębszej kontemplacji, owej choroby wieku – jak wspomina Kopaliński¹⁴.

Z rzeźbą Rodina koresponduje fotografia Coburna przedstawiająca Georga Bernarda Shawa w pozie myśliciela. Układ postaci jest niemal identyczny, z wyjątkiem usytuowania ręki podpierającej czoło, a nie brodę. Siedzisko, na którym znajduje się mężczyzna, wtapia

się w czarną przestrzeń, nie pozwalając oglądającemu fotografii na identyfikację tego podestu dla ulotnej rzeźby jaką stał się model. Piktorialistyczna technika utrudnia jednoznaczne stwierdzenie, czy nieczytelność siedzenia wywołana została fotomontażem, czy też poprzez przykrycie go tkaniną w tym samym kolorze co tło. Efekt powoduje wrażenie postaci zawieszanej w pustce.

Popularność motywu melancholików bazuje na wykorzystaniu samej pozy zaobserwowanej już u Dürera, a utrwalonej w sztuce nowoczesnej przez Rodina. To jeden z biegunów przedstawień melancholii. Drugim nurtem funkcjonowania tego motywu jest wielością wprowadzony w krajobraz. Bryła ta w XX w. budziła szczególne zainteresowanie **ART**ystów, którzy wykorzystywali ją w swoich dziełach w różnych kontekstach: historyczno-politycznych jak Anselm Kiefer i obyczajowych jak Maurycy Gomulicki. Zatraca ona związek z androgeniczną figurą. Już samodzielnie, bez personifikacji, ale nadal czytelnie odnosi się do dzieła Dürera. Tytuły jawnie nawiązują do alegorii, ale nawet przy ich braku można dostrzec reminiscencje *Melancholii* wśród prac Giacomettiego. Tajemnicza bryła z grafiki Dürera została „wyjęta” z dwuwymiarowej grafiki i zaistniała jako pełnoplastyczna forma, aż w końcu złączyła się z plenerem.

Podobna figura pojawia się na plakacie do wystawy Wiener Secession z 1919 r. autorstwa Richarda Harlfingera. Wypełniająca prawie całe pole obrazowe skalna bryła o nieregularnych brzegach styka się z pochyłym podłożem, przysłaniając większą część abstrakcyjnie traktowanej przestrzeni niebiańskiej. Rzuca cień, który jest także tłem napisu. Tworzy on barierę odgradzającą odbiorcę od światła prawie całkowicie zasłoniętego bryłą. Takie umieszczenie skały w centrum pola obrazowego sprawia, że jest ona najważniejszym obiektem, o czym dodatkowo świadczą wyraziste czarne obramowania. Interpretując tę figurę jako nawiązanie do alegorii melancholii można dostrzec jak staje się łącznikiem pomiędzy rzeczywistością niebiańską i ziemską. Omożliwości ruchu świadczy ukośna, opadająca linia tworząca napięcia

¹³ R. E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 158.

¹⁴ W. Kopaliński, *Choroba wieku*, [w:] Tegoż, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Lublin 1997, s. 309.

kierunkowe, składające się na wrażenie schyłkowości, potencjalnego upadku, bądź meteorytu świadczącego o astrologicznych nawiązaniach pojawiających się w alegoriach melancholii.

ARTystą „melancholijnym”, ze względu na częste podejmowanie omawianego tematu w różnych rodzajach dzieł, można nazwać Anselma Kiefera. Jest on uznawany za ARTystę kontrowersyjnego, który



Anselm Kiefer(1945-...), *The Rhine (Melancholia)*, 1982-2013, 374 x 330 cm, Kolekcja prywatna

niejednokrotnie porusza temat niemieckiej tożsamości narodowej, łącząc w swych pracach historię ze współczesnością, odnosząc się do

mitów i alegorii¹⁵. Na międzynarodowym rynku sztuki Kiefer wyróżnia się nawiązaniem do historii narodowej i kultury Niemiec,

przy czym podejmuje tematy trudne w sposób bezkompromisowy. Charakterystyczne dla niego fakturowe malarstwo, mieszające inne materiały z farbami, może być rozumiane metaforycznie – jak twierdzi Mark Rosenthal: „farba niczym ogień służący kremacji ciał, w oczekiwaniu na odrodzenie niczym Feniks z popiołów”¹⁶. Jak pokazuje Huyssen, który chce uwolnić Kiefera z politycznego kontekstu, bardziej trafne byłoby zauważenie nawiązań do melancholijnego lotu Ikara niż popiołów Feniksa, oraz nawiązań do Eddy i Wolundra. Dzieła jego są nie tyle ilustracją mitów czy historii – co przedstawieniem nieustannego przenikania się warstw kultury oraz refleksją nad funkcją mitu w historii¹⁷. W latach 80. XX w., gdy nadal silny był nurt abstrakcyjny, powstała grupa, która proponowała powrót do figuratywności *Die neuen wilden*, wywołując dyskusje o sztuce¹⁸. Wtedy też pojawił się *Historikerstreit*¹⁹ dyskutujący o możliwościach mówienia o holokauście we współczesnej kulturze. Szerzej zaczęto podejmować ten temat po udziale Kiefera i Baselitza na Weneckim Biennale w 1980 r.²⁰. Kiefer w niektórych pracach posługuje się kontrowersyjnymi postaciami z historii, poruszając tematy tabu. Odnosi się do mitów narodowych, czego przykładem jest powstały w latach 1982-2013 cykl *The Rhine*, gdzie panorama rozciąga się na kilka płócien niczym wstęga Renu. Rzeka ta jest znacząca w historii i mitologii germańskiej²¹. Wielkoformatowe, monochromatyczne prace przedstawiają figury unoszące się w przestrzeni ponad krajobrazem, na tle czarnych pasów przypominających pnie drzew. Drzewa te stanowią

¹⁵ A. Huyssen, *Anselm Kiefer: The terror of history, The temptation of myth*, „October”, t. 48/1989, s. 25.

¹⁶ Tamże, s. 25. Autor ARTykułu przytacza wypowiedź Rosenthala w celu pokazania negatywnego rozumienia prac ARTysty, nie zgadza się z postrzeganiem Kiefera jako ściśle poruszającego wątki holokaustu.

¹⁷ Tamże, s. 26.

¹⁸ Tamże, s. 27.

¹⁹ Spór dotyczący nazistowskiej historii III Rzeszy.

²⁰ Tamże, s. 28.

²¹ Ze względu na odbyte tam w 437 r. walki Burgundów z Attyllą, była istotna w symbolice wielu ważnych dla kultury niemieckiej dziełach, w kilku pieśniach heroicznych: *Grenlandzka pieśń o Atlem*, oraz *Pieśń Nibelungów*, S. Piekarczyk, *Mitologia germańska*, Warszawa 1976, s. 7 i s. 47.

osie pola obrazowego. Pogrupowane są po trzy. W grupie po prawej stronie obrazu dwa z nich są krępe, lekko wygięte, a jedno proste, po lewej stronie w odwrotnym porządku. Przedstawiony widok wydaje się być krajobrazem widzianym zza drzew, z ukrycia. Nastąpiła tutaj zmiana ulokowania wielościanu, z pierwotnie leżącej na ziemi bryły zrobiono zawieszoną nad horyzontem, co nadaje jej wrażenia lekkości materii dodatkowo poprzez konturowość bryły. Może ona za chwilę „opaść” na napis, co rodzi niepewność i napięcie między realnością ujęcia pejzażu a irracjonalnym unoszeniem się w powietrzu bryły. Napis „melancholia” u Kiefera nie operuje majuskułą, jak w XVI-wiecznym pierwowzorze, lecz kaligrafią, co podkreśla indywidualny charakter, osobistą obecność twórcy w dziele. Nieregularność wielościanu styka widza z nieokreślonością zagrożeń i niejednorodnościami w refleksji nad światem.

Kolejną realizacją w omawianym nurcie jest obraz *Melancholia* Kiefera z 2004 r. Twórca połączył tutaj płaszczyznę obrazu z trójwymiarową bryłą, niejako wyprowadzając ją z przestrzeni obrazu. Wrażenie nieokreśloności przestrzeni wywołuje chropowata faktura obrazu. Autor nadal zachowuje napis *melancholia*, ale zmienia jego miejsce z centralnego na lewą górną część obrazu.

Motyw ten zyskuje na znaczeniu, gdy weźmiemy pod uwagę różnorodność innych jego realizacji z wykorzystaniem wielościanu np. bryła na samolocie budzi skojarzenia z katastrofą powietrzną. Kiefer wprowadza tę figurę w przestrzeń, łącząc ją z płótnem, lub tworząc instalacje, jak w przypadku samolotu, przysięgając jedno ze skrzydeł szklaną bryłą. Unosząca się w górze bryła nabiera nowego znaczenia, gdy skojarzy się ją z samolotem. Obraz ma wtedy mocniejszą wymowę zagrożenia.

Bryła wielościanu jest samodzielnym motywem dzieła Giacomettiego, choć tytuł nie nawiązuje wprost do alegorii. Jednak kształt jest trójwymiarową realizacją bryły z *Melancholii* I Dürera. Podobnie jak u Kiefera, funkcjonuje ona w kontekście przestrzennym – tam ujęta w panoramie krajobrazu nad rzeką Ren, a tu już jako realizacja

rzeźbiarska, bez wrażenia lekkości. Jej kształt jest lekko wydłużony, wertykalny, kontrastuje z ciężką materią, jaką jest odlew z brązu, dodający jej masywności.

Istnieje też przykład alegorii melancholii w Polsce wykonany przez Maurycego Gomulickiego. Umieszczenie tego obiektu w przestrzeni Parku Strzeleckim w Tarnowie przywodzi na myśl plakat Harlfingera oraz obrazy Kiefera. Można by przywołać *Ikonologię* Cesarego Ripy, figura ta wydaje się być opisaną przezeń skałą, na której siedziała postać Melancholii²². Znajdujący się na ziemi wielościan nie potrzebuje osoby ludzkiej, by pokazać alegorię. Przemiany jakie dokonały się przez stulecia, pozwoliły na pokazanie motywu poprzez nieobecność niegdysiejszego głównego bohatera, jakim była personifikacja, tworząc prosty i czytelny symbol.

Miejsce androgenicznej Dürerowskiej personifikacji w dziele Gomulickiego zajmuje widz, który uczestniczy w tworzeniu alegorii poprzez oglądanie, zbliżanie się i oddalanie od obiektu. Nie ma tu już ustalonych odległości pomiędzy figurami. Ze względu na monumentalny rozmiar, człowiek jest prawie tej samej wielkości co sztuczny meteoryt, a proporcje znane z grafiki Dürera zostają odwrócone.

Melancholia przez Arystotelesa opisywana jako wrodzona dolegliwość i charakterystyczna dla umysłów wybitnych, została przeniesiona w publiczną przestrzeń parku, co czyni z niej obiekt materialny i powszechnie dostępny, którego interpretacja zależy od spacerujących ludzi, nawet tych, którzy nie nawykli do spotkań ze sztuką. Ciężka, stalowa materia sprawia, że przedmiot jest nie do ruszenia ludzkimi siłami, a w parkowym otoczeniu każdy może zmierzyć się z Melancholią, jeśli nie przytłoczy go jej ciężar. Otoczenie rzeźby zmienia się zależnie od pór roku i spacerujących, a ów znak trwa stale i niezmiennie.

Ten wybiórczy przegląd dzieł pozwala zaobserwować ewolucję refleksji plastycznej nad melancholią. Może to być rozbudowana alegoria, może zawierać wątki historyczne lub istnieć bez narzuconego kontekstu – gdy staje się symbolem.

²² C. Ripa, *Ikonologia*, Kraków 1998, s. 272-273.



DOMINIKA PILUK

PRÓBY DOBECNIANIA TRADYCJI
W GDAŃSKIEJ ARCHITEKTURZE LAT
DZIEWIĘCDZIESIĄTYCH XX WIEKU

Próby uobecniania tradycji

w gdańskiej architekturze lat dziewięćdziesiątych XX wieku

Założenia architektury postmodernizmu można w zasadzie streścić do prostego stwierdzenia: uobecniania nieobecnego. Za jedną z najważniejszych cech ponowoczesnej architektury uznano wpisanie powstającego obiektu w kontekst przestrzeni, które w założeniu miało odwoływać się do dawnych czasów i uobecniać malowniczą, sentymentalną wizję historii, jednocześnie przesuwając ją w stronę pastiszu, parodii i groteski, co głównie praktykowano w Stanach Zjednoczonych. W Gdańsku, po 1989 r. ów mechanizm „nawiązywania” nabrał szczególnego wymiaru. Architektura czasów transformacji – bo tak ze względu na historyczno-ekonomiczny kontekst należałoby określać polski postmodernizm, – przy zapożyczaniu ówczesnych standardów Zachodu podkreślała odejście od obowiązującej w poprzednich dekadach estetyki modernizmu, którą utożsamiano ze spuścizną Polski Ludowej¹.

Truizmem jest twierdzenie, iż wyjątkowość przypadku gdańskiego łączy się nierozzerwalnie ze skomplikowaną historią miasta, na którą niebagatelny wpływ miał zmieniający się w ciągu wieków status kulturowy, etniczny i religijny. W samym dyskursie o tożsamości miasta żonglowano pojęciami „gdańskości”, polskości, niemieckości, a także

wielokulturowości grodu nad Motławą, co w warstwie architektury dało bardzo interesujące zjawisko pseudorekonstrukcjonizmu, który chciałabym omówić na dwóch przykładach: odbudowy ulicy Stągiewnej oraz niezrealizowanych projektów odtworzenia zabudowy przy Targu Węglowym z końca XIX w., a przede wszystkim dyskusji, jaka toczyła się wokół Targu w końcu lat dziewięćdziesiątych i była swego rodzaju apogeum ówczesnych nastrojów w środowisku zainteresowanych kształtem Gdańska i problemami architektury. W obu przypadkach dokonano odwołań do dziewiętnastowiecznej architektury Gdańska, gdzie jak będę starała się ukazać na przykładzie Targu Węglowego, gdański establishment miłośników miasta pragnął odtworzenia neorenesansowych fragmentów zabudowy, powstałych w okresie przynależności Gdańska do Cesarstwa Niemieckiego. Forma neorenesansowej architektury demonstrowała pierwiastki narodowe świeżo zjednoczonej Rzeszy. Również po 1989 r. mamy do czynienia z silną manifestacją zmiany systemu politycznego, w czym zresztą Gdańsk miał ogromne zasługi. W tym kontekście pierwszorzędne stało się zjawisko przepisywania historii miasta na nowo, a także jej nowej interpretacji, co właśnie tak silnie charakteryzowało dyskurs postmodernistyczny. Na gruncie gdańskim zjawiskiem, które należy wyraźnie podkreślić było rozpowszechnione wśród miłośników miasta przekonanie o jego wyjątkowości, także w warstwie architektonicznej, a podstawową kwestią stało się pytanie o to, czy istnieje gdański *genius loci*?

Miłośnicy Gdańska w latach dziewięćdziesiątych widzieli swoje miasto jako wielokulturowy ośrodek, którym miał być na przestrzeni tysiącletnich dziejów. Była to niewątpliwie reakcja na próby komunistycznej propagandy, która po II wojnie światowej starała się przeredagować historię miasta, marginalizując jej niepolskie wątki, uwypuklając natomiast złoty wiek Gdańska, kiedy był związany z Rzeczpospolitą. Wyjątkowo dobrze było to widoczne w architekturze

¹ Jeśli chodzi o kwestię przedwojennego modernizmu sprawa wygląda inaczej. Dzieła międzywojennego funkcjonalizmu powstały w gloryfikowanym, przez główny nurt polskiej historii okresie. Ponadto realizowano je na mniejszą skalę niż w erze socjmodernizmu. Wyjątkowo ciekawym jest przypadek Gdyni, miasta ukształtowanego w czasach rozwoju architektury nowoczesnej. Gdyńska architektura po 1989 roku, odwołuje się zatem do swojej, modernistycznej tradycji.

odbudowywanego w latach pięćdziesiątych Głównego Miasta². Gdańsk jednoznacznie uznano za miasto od początku polskie, jedynie z krzyżackim, a następnie, pruskim incydem dziejowym. Po 1945 r., mimo całkowitej wymiany mieszkańców, propaganda historyczna kreowała następujący obraz Gdańska:

„Nie jesteśmy tu, w Gdańsku, nowi, obcy, dzisiejsi, jesteśmy tu jako dawni gospodarze tej ziemi, wiekami historii z nią złączeni. I tą tradycją musimy czuć się z Gdańskiem związani”³.

Wizja Gdańska, jako miasta polskiego w czasach największego rozkwitu, kiedy to otrzymał swoją charakterystyczną szatę architektoniczną, jest wizją mityczną. Według Hedwig Penners-Ellw^{ART} we wczesnej nowożytności mniej niż 2% mieszkańców Gdańska była rdzennymi Polakami. Oczywiście do analizy składu etnicznego ówczesnych gdańszczan w tym wypadku op^{ART}ej na przeglądzie nazwisk, należy podejść z pewną powściągliwością, jednak nie ulega wątpliwości, że zasięg polskiego etosu w nowożytnym Gdańsku był znikomy⁴. Niepodlegający dyskusji jest natomiast związek gospodarczy z I Rzeczpospolitą, dzięki któremu miasto urosło do rangi jednej z największych metropolii ówczesnej Europy. Mimo to dawne miasto hanzeatyckie pozostawało ośrodkiem kultury miejsko-protestanckiej, z wyraźną dominacją języka niemieckiego. Stanowiło to kontrast dla sarmackiej i katolickiej Rzeczypospolitej⁵. Kresem świetności grodu

nad Motławą przyniosły zawirowania polityczne i wojenne na przełomie XVIII i XIX w., zakończone ostatecznym zagarnięciem Gdańska przez Prusy w 1814 r. Od tego momentu, aż do lat siedemdziesiątych XIX w., miasto znajdowało się w nieustannym zastoju gospodarczym⁶. Co ciekawe, początkowo nie wszyscy niemieckojęzyczni gdańszczanie byli zadowoleni z pruskiego panowania. Część mieszkańców z sentymentem wspominała czasy przynależności miasta do Rzeczypospolitej, kiedy Gdańsk osiągnął szczyt swego rozwoju. Obrazowym przykładem może być postawa rodziny Schopenhauerów, która opuściła Gdańsk w momencie włączenia miasta do Prus⁷. To w owym okresie możemy doszukiwać się narodzin pierwszego mitu i nostalgii gdańszczan za przeszłością.

Wyraźny zwrot nastąpił w drugiej połowie XIX w., dokładnie po roku 1871, kiedy nastąpiło zjednoczenie ziem niemieckich w ramach Drugiej Rzeszy, z czym wiązała się ogólnonarodowa debata nad obraniem odpowiedniego stylu, który wyraziłby potęgę nowo powstałego Cesarstwa Niemieckiego. Wybór padł na renesans północnoeuropejski, któremu badacze zaczęli przyglądać się już wcześniej, którego nowoczesne odrodzenie na wielką skalę nastąpiło jednak dopiero po konsolidacji⁸. W Europie był to okres wzmożonych poszukiwań stylów narodowych⁹. Cesarstwo Niemieckie skłoniło się ku renesansowi północnemu jako idealnemu wyrazicielowi mieszczańskich tradycji: zdrowej klasy średniej. Ponadto za naturalne uważano nawiązanie

2 Jacek Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta w Gdańsku w latach 1945-1960*, Gdańsk 2015.

3 Marian Pelczar, *Polski Gdańsk*, Gdańsk 1947, s. 180, za: Peter Oliver Loew, *Niemieckość – polskość – wielokulturowość? Gdańsk i jego mity*, [w:] *Tożsamość miejsca i ludzi*, red. Małgorzata Dymnicka, Zbigniew Opacki, Warszawa 2003, s. 112.

4 Peter Oliver Loew, *Niemieckość – polskość – wielokulturowość? Gdańsk i jego mity*, [w:] *Tożsamość miejsca i ludzi*, red. Małgorzata Dymnicka, Zbigniew Opacki, Warszawa 2003, s. 113.

5 Hans-Jürgen Bömelburg, *Gdańsk miastem wielokulturowym? Z perspektywy badacza dziejów wczesnonowożytnych*, [w:] *Tożsamość miejsca i ludzi*, red. Małgorzata Dymnicka, Zbigniew Opacki, Warszawa 2003, s. 104.

6 *Historia Gdańska*, t. 4, cz. 1: 1815-1920, red. Edmund Cieślak, Sopot [1998], s. 7.

7 *Ibidem*, s. 189.

8 Rafał Makoła, „Neorenesans północny” jako niemiecki styl narodowy na przełomie XIX i XX wieku, [w:] *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Łódź, listopad 2002, Łódź 2003, s. 308.

9 Małgorzata Omilanowska, *Nacjonalizm a style narodowe w architekturze europejskiej XIX i początku XX wieku*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1998 s. 146.

do złotego wieku miast niemieckich, czego kontynuacji upatrywano w epoce wilhelmińskiej¹⁰.

Integracja Niemiec zaowocowała poważnymi zmianami w samym Gdańsku. Miasto podniesiono do rangi stolicy restytuowanej prowincji Prusy Zachodnie, co przypieczętowano w 1878 r.¹¹ Zwiększenie rangi miasta zaowocowało powstaniem szeregu nowych budynków, w tym prestiżowych siedzib administracji. Ten stan rzeczy zbiegł się – szczęśliwie dla Gdańska – z objęciem urzędów przez nadburmistrza Leopolda von Wintera i architekta miejskiego Juliusa Alberta Gottlieba Lichta¹², bardzo zasłużonych dla rozwoju ówczesnego Gdańska. Wszystkie te czynniki spowodowały odwrócenie się złej passy miasta, które zaczęło wychodzić z gospodarczego i społecznego marazmu. Zgodnie z tendencją panującą w Rzeszy, także w Gdańsku siedziby nowych władz ukształtowano w formach renesansu niemieckiego. Cenione berlińskie biura zaprojektowały gmachy Zarządu Prowincji Zachodniopruskiej, Nadprezydentury i Rejencji oraz Banku Kasy Oszczędności. Formy wszystkich wymienionych budynków z lat osiemdziesiątych odpowiadały ówczesnym inklinacjom patriotycznym, momentami przybierającymi oblicze nacjonalizmu, według których renesans północnoeuropejski był idealnym stylem oddającym splendor najlepszego okresu krajów niemieckich¹³. Ówczesne trendy ogólnoniemieckie zbiegły się z uwarunkowaniami lokalnymi, gdyż Gdańsk okres swej największej świetności przeżywał właśnie

w okresie obowiązywania form nordyckiego renesansu, a więc w końcu XVI i początkach XVII w. Dlatego też nowopowstającą architekturę kształtowano w formach neorenesansowych, zgodnie z dyspozycją ogólnokrajową, a jednocześnie z wyraźnymi odniesieniami do gdańskiej architektury złotego wieku, co na łamach prasy fachowej podkreślali sami projektanci¹⁴.

W następnych latach tendencja do czerpania form architektonicznych z rezerwuaru renesansu północnego została przypieczętowana uznaniem niemieckiego neorenesansu za oficjalny styl państwowy przez cesarza Wilhelma II¹⁵. Również w Gdańsku reprezentacyjne gmachy, np. Prezydium Policji, powstawały nadal według wzorców renesansu niemieckiego, z wyraźnymi odwołaniami do czołowych zabytków Gdańska, takich jak Wielka Zbrojownia czy Zielona Brama. W przypadku gmachu Wyższej Szkoły Technicznej (obecnej Politechniki) proces projektowy nadzorował sam cesarz. Zdecydowano się na przeprojektowanie pierwszej koncepcji, aby wyraźniejsze były nawiązania do tradycji gdańskiej¹⁶. Wznoszenie obiektów neorenesansowych, jako element programu państwowego, w Gdańsku zgodne było także z polityką lokalną. Miasto dźwigające się z letargu gospodarczego, w swej nowej architekturze odwoływało się do architektury okresu dawnej świetności. Omawiany okres gdańskiego budownictwa, przełomu XIX i XX w., był zatem równocześnie i gdański, i niemiecki¹⁷.

10 Makala, „Neorenesans północny”..., s. 309.

11 *Historia Gdańska*, t. 4, cz. 1, s. 289.

12 Katarzyna Anna Wojtczak, *Julius Albert Gottlieb Licht – działalność architekta miejskiego na tle przemian Gdańska w drugiej połowie XIX wieku*, [w:] *Nowoczesność w sztuce i w myśli o sztuce na Pomorzu od XIX do XXI wieku*, red. Jacek Bielak, Józef Tarnowski, Gdańsk 2015, s. 97-107.

13 Makala, „Neorenesans północny”..., s. 308.

14 Małgorzata Omilanowska, *Problematyka identyfikacji narodowej i regionalnej na przykładzie architektury Gdańska lat 1871-1914. Gdańska czy(li) niemiecka?*, [w:] *Mecenat ARTystyczny a oblicze miasta*, red. Dariusz Nowacki, Kraków 2008, s. 171-174.

15 Makala, „Neorenesans północny”..., s. 313-314.

16 Małgorzata Omilanowska, *Cesarz Wilhelm II i jego inicjatywy architektoniczne na wschodnich rubieżach Cesarstwa Niemieckiego*, [w:] *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki poświęconej pamięci profesora Szczęsnego Dettloffa (1878-1961) w 130. rocznicę urodzin*, Toruń, 13-15 listopada 2008, ed. Elżbieta Pilecka, Katarzyna Kluczajd, Warszawa 2009, s. 249-250.

17 Omilanowska, *Problematyka identyfikacji narodowej i regionalnej*..., s. 183.

Jednym z ważniejszych wydarzeń z początku XX w. w gdańskiej architekturze, definiujących stosunek do tradycji ówczesnej stolicy Prus Zachodnich był konkurs na kamienicę gdańską ogłoszony w 1902 r. Podstawowym wymogiem organizatorów konkursu, było zaprojektowanie kamienic odpowiadających normom nowego stulecia, a zarazem oddających ducha Gdańska¹⁸. Forma domu gdańskiego wykształciła się jeszcze w XV w. i z pewnymi zmianami dotrwała do drugiej połowy XIX w. Jednak w tym czasie ów archaiczny model domu przestał wystarczać gdańszczanom. Gospodarka kapitalistyczna prowadziła do przekształcania tradycyjnych domów gdańskich w kamienice czynszowe i budowę nowych budynków mieszkalnych przeznaczonych dla dużej liczby mieszkańców, a także z przystosowanymi pomieszczeniami handlowymi w dolnych kondygnacjach. To w drugiej połowie XIX w., mimo protestów, masowo usuwano przedproża kamienic, z którymi od wieków kojarzono Gdańsk. Ogłoszenie konkursu na kamienicę gdańską było więc, nazwijmy to tak, pierwszym symptomem „gdańskiej schizofrenii”: dążenia do nowoczesności, a z drugiej strony ciągłego oglądania się w stronę tradycji.

Pół wieku później, po wojennym kataklizmie jaki przeszedł przez Gdańsk wiosną 1945 r. nastąpiła kolejna rewizja miejscowej spuścizny architektonicznej w związku z odbudową Głównego Miasta. Podczas odbudowy przywoływano ducha dawnej Rzeczypospolitej wprowadzając polskie wątki zwłaszcza w warstwie dekoracji, równocześnie zaś burzono budynki z końca XIX w. związane z niemieckim panowaniem, nawet jeśli nie ucierpiały one podczas działań wojennych tyle, by równać je z ziemią. Z panoramy miasta zniknęły kluczowe neorenesansowe gmachy, jak Budynek Nadprezydentury i Rejencji oraz dawny Zarząd Prowincji Zachodniopruskiej, całkowicie przebudowano także neorenesansową pocztę przy ul. Długiej. Dziewiętnastowieczna tradycja została wyeliminowana w sferze materialnej, jak również

i mentalnej. Nowi gdańszczanie, przybyli z różnych stron ziem polskich początkowo nie czuli więzi z Gdańskiem, z upływem czasu zmieniło się to jednak diametralnie. Miejscowa ludność wytworzyła na tyle silne więzy by wywołać wydarzenia Grudnia '70 i Sierpnia '80. W Gdańsku w latach osiemdziesiątych istniało silne środowisko opozycji antykomunistycznej, którego część po zmianie ustrojowej zyskała uprzywilejowaną pozycję jako elita intelektualna zgrupowana wokół czasopisma „Przegląd Polityczny” i nazywana gdańskimi liberałami, W tym środowisku pewną rolę odgrywał także historyczny namysł nad Gdańskiem i jego tożsamością. W tym kręgu preferowano wizję dawnego Gdańska jako miasta wielokulturowego, którym przestało być dopiero na skutek działania dwudziestowiecznych totalitaryzmów. Ten klimat kształtował nastroje gdańskiego społeczeństwa, co miało późniejszy wpływ na architekturę, a także stosunek do budownictwa czasów PRL-u. Po roku 1989 historia powtórzyła się z odwróceniem ról. Jak wcześniej dewastowano architekturę pruską i niemiecką, tak teraz zaczęto usuwać i przebudowywać lokalne dzieła powojennego modernizmu¹⁹.

Krajobraz polskiej architektury lat dziewięćdziesiątych obfitował w rewolucyjne przekształcenia w kontekście sytuacji sprzed roku 1989. Konsekwencją upadku systemu komunistycznego było nagłe i bezkrytyczne nadrabianie zaległości wobec zachodnich trendów. Postmodernizm, mimo iż powstał w USA w latach sześćdziesiątych, w zupełnie innym kontekście ekonomicznym i społecznym, stał się dla ówczesnych polskich architektów atrakcyjnym wzorcem wyjścia z kryzysu modernistycznego paradygmatu²⁰.

Niektórzy polscy architekci reagowali na nowe trendy w światowej architekturze już w latach siedemdziesiątych, jak choćby Marek Budzyński w przypadku Ursynowa Północnego, czy niektórzy projektanci pracujący dla Kościoła. Jednakże system komunistyczny

18 Joanna Sidorczak-Heinsohn, *Pierwszy konkurs*, [w:] *Kamienica gdańska XXI wieku*, red. Wiesław Gruszkowski, Gdańsk 2004, s. 23. Zob. także Zofia Maciakowska, *Gdański konkurs architektoniczny z roku 1902*, [w:] *Kamienica w krajach Europy Północnej*, ed. Maria Jolanta Sołtysik, Gdańsk 2004, s. 327-337.

19 Jacek Friedrich, *Architektura w Gdańsku na przełomie XX i XXI wieku: genius loci?*, [w:] *Mecenat ARTystyczny*, s. 185-186.

20 Podstawowym opracowaniem zagadnienia postmodernizmu w architekturze pozostaje książka Charlesa Jencksa, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987, s. 87.

nie dawał pełnej możliwości adaptacji nowego trendu. Punktem zwrotnym stał się rok 1989. Postmodernizm w postsocjalistycznej polskiej rzeczywistości, zaadaptowany jedynie w warstwie formalnej, bez poważnej refleksji teoretycznej, czy ideologicznej, poskutkował ryzykownym balansowaniem na granicy kiczu. Dobrym przykładem jest tu chyba najbardziej znana realizacja ówczesnej polskiej architektury postmodernistycznej – wrocławski Solpol, w którym w pewnym sensie usiłowano nawiązać do zachodnich standardów technologicznych.

Równolegle polska architektura lat dziewięćdziesiątych stosowała postmodernistyczne nawiązania do przeszłości, co w pewnym stopniu można odczytać jako neohistoryzm, a także, jako remedium na stypizowane budownictwo ostatnich lat PRL-u. Ten swego rodzaju paradoks: z jednej strony chęć ucywilizowania Polski zgodnie z wzorcami Zachodu, a z drugiej odwoływanie się do narodowej spuścizny, sygnalizuje Andrzej Szczerski, przypominając, iż problem ten był obecny w dyskusji lat dziewięćdziesiątych wokół tożsamości wolnego kraju²¹. Pogodzenie obu sprzeczności: nowego ze starym, dało w konsekwencji różne wyniki w krajobrazie architektonicznym po 1989 r., którego analizy podjęli się niedawno Grzegorz Piątek i Jarosław Trybuś²².

Pierwszą kluczową gdańską realizację lat dziewięćdziesiątych stanowiła odbudowa ulicy Stągiewnej. Przedwojenna Milchkannergasse, przecinająca północną część Wyspy Spichrzów i będąca przedłużeniem od strony wschodniej Długiego Targu, pełniła ważną funkcję komunikacyjną prowadząc z Głównego Miasta w kierunku Żuław. Przeważały tu kamienice czynszowe, które w drugiej połowie XIX w. zaczęto wznosić w miejscu dotychczasowej zabudowy spichrzowej. Najważniejszym budynkiem ulicy, dziś już nieistniejącym, była wspominana wcześniej neorenesansowa Gdańska

Kasa Oszczędnościowa. Obie pierzeje ulicy również nie przetrwały pożogi wojennej. Ulicę pominięto podczas odbudowy Gdańska. Wraz ze zmianą systemu, gdy zaczął się zmieniać także stosunek do architektury okresu grynderskiego, postanowiono przywrócić także południową pierzeję ulicy Stągiewnej.

Dzisiaj omawiany zespół zabudowy wywołuje kontrowersje, ale w momencie oddania go do użytku cieszył się ogromnym uznaniem. Dowodem na to było przyznanie jego twórcom w 1997 r. medalu Tysiąclecia Miasta Gdańska, za przywrócenie piękna historycznego. Kompleks tworzy zabudowa przy ulicach Stągiewnej, Chmielnej, Spichrzowej i Motławskiej o charakterze usługowo-mieszkaniowym. Zostały wzniesione w latach 1993-1998 przez Zespół Autorskich Pracowni Architektonicznych, który podzielił projekt na 4 zasadnicze części, za które odpowiadali: Stefan Philipp – część D, Kazimierz Jarosz – część B i C oraz Stanisław Michel – część A²³. Projekt przewidywał trój- lub czterokondygnacyjne kamienice, z pełnym podpiwniczeniem, przy czym na poziomie pARTeru i pierwszego piętra kwARTał miał być zabudowany całkowicie, a powyżej tylko przy obwodzie kwARTału, z pozostawieniem wewnętrznych dziedzińców ogrodowych²⁴. Odpowiada to postmodernistycznemu zamysłowi fasadowości, gdyż starano się odtworzyć ducha dziewiętnastowiecznej ulicy bez przywracania oryginalnego układu wnętrza zabudowy. Nadużyciem jest więc nazywanie odbudowy Stągiewnej rekonstrukcją, jak to często robiono w czasie, gdy omawiany kompleks powstawał. Wierniejszą imitację przewidziano – przynajmniej teoretycznie – tylko w wypadku kamienic, dla których zachowały się odpowiednie materiały ikonograficzne²⁵. Reszta poddana została dość swobodnej

21 Andrzej Szczerski, *Nowy wernakularyzm*, [w:] *idem, Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Kraków 2015, s. 209.

22 Grzegorz Piątek, Jarosław Trybuś, *Lukier i mięso. Wokół architektury w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012.

23 Archiwum Urzędu Miasta Gdańska, sygn. 1102, kat. B-99.

24 *Ibidem*.

25 Gab, *Wiecha nad Stągiewną*, „Wieczór Wybrzeża” 1997, nr 7, (z 27 lutego), s. 4.

reinterpretacji, nawiązującej do kontekstu miejsca. Ta „fasadowa rekonstrukcja” w pełni zadowoliła jednak *vox populi*²⁶.

Odbudowa Stągiewnej nie jest także przykładem retrowersji, którą uznaje się za jeden z nurtów „polskiego postmodernizmu”. Ów mechanizm przywracania klimatu zabytkowych starówek za pomocą zasadniczo współczesnych środków architektonicznych był obecny w całej Polsce, a jego reprezentatywnymi przykładami stały się Głogów, Kołobrzeg, Szczecin, a w szczególności – Elbląg. W przeciwieństwie do Gdańska, Elbląg nie doczekał się powojennej odbudowy zrujnowanego Starego Miasta. Co ciekawe, w tym wypadku, jedną z przyczyn rezygnacji z odbudowy miała być niechęć samych mieszkańców, przybyłych do miasta po wojnie i widzących w dawnej architekturze obce dziedzictwo, z którym napływająca ludność się nie identyfikowała²⁷. Teren niezagospodarowany przez przeszło trzy dziesięciolecia, dopiero pod koniec lat siedemdziesiątych zaczął być obszarem żywszego zainteresowania. Sposób na jego zagospodarowanie znalazła ówczesna Maria Lubocka-Hoffmann pełniąc wówczas funkcję Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Elblągu oraz związani ze środowiskiem gdańskim architekci: Szczepan Baum i Ryszard Semka,. Od początku zdecydowano, że rekonstrukcjadawnejzabudowyzostanieograniczonadopojedynczych, wyjątkowo cennych obiektów, natomiast reszta tkanki miejskiej zostanie zaprojektowana w duchu współczesnym, ale przy twórczym wykorzystaniu rezerwuaru formalnego dawnych stylów (z wyraźnym wyróżnieniem gotyku i manieryzmu). Tak więc na zachowanych w tym miejscu dawnych fundamentach powstać miały funkcjonalne, późnomodernistyczne kamienice opracowanie różnorodnych detali architektonicznych, zdobiących w unowocześnionym kostiumie

historycznym²⁸. Odbudowa ulicy Stągiewnej nie mieści się więc ani w pojęciu rekonstrukcji, ani w pojęciu retrowersji

Najciekawszym ze wszystkich, zrealizowanych w ramach tego kompleksu budynków, jest kamienica usytuowana w narożniku ulicy Stągiewnej i Chmielnej, pod adresem Chmielna 103/104 za której projekt był odpowiedzialny Stefan Philipp. Przed wojną była to narożna kamienica pięciokondygnacyjna, której elewacje frontowe wieńczyły szczyty. Całość utrzymana była w formach północnego neorenesansu, na co najprawdopodobniej wpłynęło sąsiedztwo dwóch budynków utrzymanych w podobnej stylistyce, między innymi gmach Miejskiej Kasy Oszczędnościowej. Stefan Philipp zdecydował się na ograniczenie kondygnacji do czterech, zapewne ze względu na nieobecność wielkogabarytowych sąsiadów. Ta decyzja została bardzo dobrze oceniona przez opiniodawców²⁹. Ogólna forma i ornamentyka całego kompleksu w oczach wielu odbiorców miała udanie naśladować architekturę dawną, a zarówno szersza publiczność, jak i sam projektant pragnęli widzieć w zastosowanej formie hołd złożony zmitologizowanemu, wielokulturowemu Gdańskowi sprzed I wojny światowej. Wedle niektórych krytyków i znacznej części mieszkańców Stągiewna miała osiągnąć swój główny cel: konkretyzację miejskiej nostalgii za minionym. W nadanej jej postaci je jednak sentymentalna i groteskowa równocześnie, gdyż odwołuje się do obcych emocji³⁰. Skumulowanie użytych tradycyjnych środków daje widzowi poczucie komfortu, a odwołanie się do znanych, gdańskich form tworzy warunki dla aktualizacji tak pożądanego „ducha miejsca”. Stągiewna stała się więc pierwszym przykładem materializacji owego *genius loci*, przykładem , za którym miały pójść następne³¹.

26 Wiesław Gruszkowski, *Gust gdański – fakty i opinie*, [w:] *Gust gdański*, red. Bronisława Dejny, Jakub Szczepański, Gdańsk 2004, s. 69.

27 Agnieszka Skolimowska, *Zapełnianie pustki. Odbudowa Starego Miasta w Elblągu*, [w:] *Postmodernizm Polski*, s. 332.

28 *Ibidem*, s. 335-337.

29 Gdańsk, Archiwum Urzędu Miasta, sygn. 1102, kat. B-99.

30 Ewa Rewers, *Od miejskiego genius loci do miejskich oligopticonów*, [w:] *Fenomen genius loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i społecznym*, Warszawa 2009, s. 19.

31 Jacek Friedrich, *Architektura* s. 187.

Najważniejszą i najburzliwszą dyskusją nad gdańską architekturą w końcu XX w. stała się debata nad rozwiązaniem przestrzeni zachodniej pierzei Targu Węglowego, jednego z najbardziej eksponowanych wnętrzy urbanistycznych miasta, przy którym wznoszą się tak reprezentacyjne obiekty, jak Katownia, Baszta Słomiana, Dwór Bractwa Świętego Jerzego, Wielka Zbrojownia, Teatr Wybrzeże (dawniej Teatr Miejski) oraz Akademia Sztuk Pięknych. Ranga przestrzeni była jednym z powodów zorganizowania w 1998 r. przez Stowarzyszenie Architektów Polskich Oddział Wybrzeże, konkursu na zagospodarowanie sąsiedztwa Bramy Wyżynnej. W opinii jury konkursowego najlepszy projekt zaprezentowała pracownia architektoniczna FORT Antoniego Taraszkiewicza, Piotra Mazura i Wojciecha Targowskiego. P^{ART}ie czerwonej cegły miały nawiązywać do architektonicznej spuścizny miasta³², a przeszklona fasada nie miała stanowić konkurencji dla najważniejszych budynków Targu Węglowego, a wręcz przeciwnie – odbicie Katowni w szklanej powierzchni miało stanowić swego rodzaju wyraz pietyzmu dla architektury dawnej. Zamysł twórców nie przekonał wszakże zwolenników „rekonstrukcjonizmu”³³, według których nagrodzony projekt był – tu cytuję – „nijaki”³⁴. Szklana elewacja, która w intencji projektantów była hołdem dla dzieł gdańskiej architektury, przez konkurencyjną opcję została określona, jako bezwstydnie „wypięta” w stronę najważniejszych zabytków Gdańska³⁵. Sprzeciw zgłosiła między innymi radna miasta Małgorzata Chmiel-Woźnicka, a poparli ją członkowie entuzjaści dawnego Gdańska, tacy jak ówczesny marszałek senatu Donald Tusk czy popularny znawca i miłośnik miasta Andrzej Januszajtis.

Frakcja konserwatywna skłaniała się ku projektowi zdecydowanie odrzuconemu przez jury konkursowe, a będącemu wariacją na temat odtwarzania gdańskiego ducha w neorenesansowych formach. Autorzy tej propozycji: Justyna i Maciej Leżuchowscy, Grażyna Burkiewicz oraz Danuta Dębowska-Miernikiewicz, tak mówili objaśniali swą koncepcję:

Zamierzeniem architektów było stworzenie architektury harmonizującej z otoczeniem. Ma być ona tłem, a nie kontrastem dla istniejących zabytkowych obiektów. Zrekonstruowano w ok. 90 proc. starą pierzeję – kierując się dostępnymi dokumentami, zdjęciami itp. Niektóre istniejące przed wojną budynki „poprawiono” – np. wyrównano poziom dachów. Wnętrze obiektu, podwórka, pasáže są całkowicie nowoczesne (szkło i aluminium). Posadzka Targu Węglowego została potraktowana jako plan Starego i Głównego Miasta. Miał się na niej znajdować miniaturowy układ ulic, zabytków, kanałów itp.³⁶.

Jeszcze dalej posunął się Andrzej Januszajtis, który wprost domagał się pełnej rekonstrukcji w tym miejscu hotelu Danziger Hof, uważając go za jedno z najwybitniejszych dokonań gdańskiej architektury. Wybudowany w latach 1896-1898 według projektu berlińskiego architekta Karla Gausego był, jak czytamy w *Encyklopedii Gdańskiej*, najwytworniejszym i najbardziej luksusowym hotelem w Gdańsku w pierwszej połowie XX w.³⁷ Był to jeszcze jeden przykład niemieckiego neorenesansu w architekturze gdańskiej końca XIX w., według części dyskutantów, doskonały wręcz przejaw stylu gdańskiego, świetnie współgrający z nieodległym budynkiem Banku Rzeszy (obecnie siedziba Narodowego Banku Polskiego)³⁸. Miłośnicy lokalnej tradycji nawołujący do rekonstrukcji budynków neorenesansowych, takich jak

32 Lech Parell, *Targ o Węglowy*, „30 dni”, 1999, nr 2, s. 15.

33 Pojęcie „rekonstrukcjonizmu” do dyskusji o gdańskiej kulturze architektonicznej wprowadził Jacek Friedrich, *Czy Gdańsk ma swój styl*, „30 dni”, 1999, nr 3, s. 26-31.

34 Parell, *Targ o Węglowy...*, s. 13.

35 Cyt. za: Parell, *Targ o Węglowy...*, s. 13.

36 Parell, *Targ o Węglowy...*, s. 21.

37 www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=HOTEL_DANZIGER_HOF dostęp z dnia 15.11.2016.

38 Parell, *Targ o Węglowy...*, s. 13.

Danziger Hof, w Gdańsku końca XIX w. dostrzegali okres rozkwitu, który w czasach postkomunizmu należało powtórzyć.

Zdecydowanie inną opinię na temat architektonicznej rangi hotelu Danziger Hof przedstawił Jacek Friedrich. W swoim ARTykule przewrotnie zatytułowanym *Czy Gdańsk ma swój styl*, zauważył, iż architektura hotelu nie tylko nie wyróżniała się niczym wyjątkowym, ale na dodatek nie stanowiła wyjątkowego gdańskiego fenomenu, gdyż taki sam obiekt mógł stanąć wówczas w wielu innych miejscach Cesarstwa³⁹. W ramach owego tekstu postawione zostało kluczowe pytanie: czym jest sama gdańskość w architekturze? Wielu znawców-amatorów architektury ową gdańskość dostrzegało w swoistym „repertuarze ozdobników”, wprowadzanych na elewacje budynków. Pod tym względem gdańska architektura z przełomu XIX i XX w., tak chętnie przywoływana w dyskusjach lat dziewięćdziesiątych, nie wyróżniała się jednak w jakiś szczególny sposób na tle innych krajów niemieckich, na co wskazywał właśnie ARTykuł Friedricha. Inną ciekawą ocenę wygłoszono podczas sympozjum *Gust Gdański*, zorganizowanego przez Nadbałtyckie Centrum Kultury w 2002 r., Igor Zbigniew Strzok wypowiadając się na temat „gdańskiej” architektury po 1989 r. powiedział – paradoksalnie – o jej „nieistnieniu”, wedle krytyka realizacje z lat dziewięćdziesiątych XX w. nie miały bowiem nic wspólnego z wielowiekową tradycją budownictwa miasta. Architektura powstająca w omawianym okresie była wypadkową gustów mieszkańców przybyłych z różnych części dawnych ziem polskich, przetworzonego postmodernizmu, eklektyzmu, a także gustów inwestorów. Autor podaje niechlubny przykład remontu Dworca Gdańsk Główny z początku lat dziewięćdziesiątych⁴⁰, w którego wyniku w hali głównej została utworzona antresola. Zabytkowy gmach z końca XIX w., będący jednym z symboli miasta,

został potraktowany bez poszanowania nie tylko jego historycznej bryły, ale i jego „gdańskości”⁴¹.

Zapędy „rekonstrukcjonistów” potępił także Wiesław Gruszkowski, który wskazał fatalne skutki potencjalnej odbudowy obu pierzei Targu Węglowego, do czego nawoływała część dyskutantów. Jego zdaniem odtworzenie Domu Towarowego Braci Freymannów stanowiłoby powrót do gwałtu jaki budynek wzniesiony na początku XX w. zadał historycznej urbanistyce Gdańska, przytłaczając zabytki na Targu Węglowym oraz przysłaniając fragmenty średniowiecznych murów obronnych⁴².

Jak zauważył Gruszkowski jednym z powodów nieracjonalnego uwielbienia dziewiętnastowiecznej architektury jest zawód, jaki w powszechnej opinii sprawił modernizm⁴³. Przykładem modernistycznego obiektu, który po 1989 r. budził powszechnie negatywne emocje był dawny pawilon meblowy stojący dokładnie na miejscu przedwojennego Danziger Hofu. Nowoczesny budynek projektu Lecha Kadłubowskiego z końca lat pięćdziesiątych, przebudowany w latach siedemdziesiątych i zaadaptowany na siedzibę LOT-u przez wieloletnie zaniedbania istotnie doprowadzono do bardzo złego stanu technicznego, a zwłaszcza estetycznego. Budynek charakterystyczny dla architektury handlowej i usługowej przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, której wyrazistą cechą były rozległe przeszklenia, w oczach większości ówczesnych gdańszczan nie przedstawiał właściwie żadnej ARTości. O tym, że dawny dom meblowy stoi do dziś zadecydował jedynie brak zgody na realizację projektu, który zwyciężył w omawianym uprzednio konkursie, mającym w intencji jego organizatorów zaowocować koncepcją

³⁹ Friedrich, *Czy Gdańsk ma swój styl...*, s. 30.

⁴⁰ Dwupoziomowa antresola została zlikwidowana w 2013 r.

⁴¹ Igor Zbigniew Strzok, *Implanty, eklektyzmy czy poszukiwanie identyfikacji – styl, gust czy przypadek*, [w:] *Gust gdański*, s. 100.

⁴² Wiesław Gruszkowski, *Gust gdański – fakty i opinie*, [w:] *Gust gdański*, s. 70.

⁴³ *Ibidem*, s. 71.

zagospodarowania właśnie tego fragmentu zabytkowego Gdańska. Los pawilonu Kadłubowskiego wciąż jednak jest niepewny⁴⁴.

Tak powszechna niechęć do zabytków socmodernizmu w Gdańsku w dużej mierze została wykreowana przez miejscowe autorytety właśnie w latach dziewięćdziesiątych. Na przykład Zbigniew Gach tak pisał o swoim stosunku do dawnej i nowoczesnej architektury:

„Być może nie wychwytyję wszystkich niuansów neorenesansu czy neomanieryzmu, szczególnie przy domieszkach secesji (sic!), ale w ciemno mogę stwierdzić, że gdańskie budowle noszące znamiona owych stylów, przemawiają do mojej wyobraźni stokroć silniej aniżeli np. bryła Zieleniaka czy pawilon LOT-u”⁴⁵.

I dalej:

„Porównajmy zresztą inne niż LOT i Zieleniak przykłady: jakże się mają do wspaniałego gmachu głównego Politechniki Gdańskiej powojenne budowle na terenie tej uczelni (nie wspomnę o powojennych klockach uniwersytetu)? Jakie kryteria należałoby zastosować przy porównaniu ohydnej dobudówki Conradinum z pierwszym wrzeszczańskim gmachem tej szkoły? Jak znaleźć wspólną płaszczyznę dyskusji o kubistycznej „kupie” Urzędu Miejskiego i o stojącym do 1945 roku Gmachu Zarządu Prowincji...”⁴⁶.

Pierwszą próbą zmiany myślenia o spuściźnie gdańskiego modernizmu była wystawa *Niechciane dziedzictwo. Różne oblicza architektury nowoczesnej w Gdańsku i w Sopocie* zorganizowana

przez Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w 2005 r. według pomysłu Jacka Friedricha. Przedsięwzięcie miało na celu między innymi zwrócenie uwagi na niedoceniany dotychczas socmodernizm⁴⁷. Ekspozycji towarzyszyła żywiołowa dyskusja prezentująca stanowiska w dużej mierze pokrywające się z niedawną debatą z końca lat dziewięćdziesiątych. Głosy Jacka Dominiczaka i Jacka Friedricha dążące do dowartościowania powojennego „niechcianego dziedzictwa” i postulujące rozważenie wpisu do rejestru zabytków takich obiektów jak Hala Olivia, zostały odebrane jako obrazoburcze przez niektórych z pozostałych uczestników dyskusji, między innymi Donalda Tuska i Stefana Chwina opowiadających się za odtworzeniem Gdańska sprzed II wojny światowej⁴⁸. Taki sentymentalny obraz miasta prezentowała seria albumów fotograficznych *Był sobie Gdańsk*, których jednym z twórców był właśnie Donald Tusk. Stały się one ogromnym sukcesem wydawniczym i pozycją obowiązkową w księgozbiorze szanującego się gdańszczyzanina, przekonanego o wyjątkowości swojego miasta. Na przełomie XX i XXI w. wyobraźnią wielbicieli dawnego Gdańska najwyraźniej zawładnęła idea *genius loci*⁴⁹. Starożytni Rzymianie wierzyli, iż *genius loci*, czyli duch opiekuńczy danego miejsca, przysługuje terenom wyjątkowym, charakteryzującym się różnorodnością czy odmiennością. Bartłomiej Gutowski we wprowadzeniu do poświęconej temu fenomenowi publikacji zastanawia się, co stanowi o wyjątkowości danej przestrzeni. Po pierwsze wyróżnia kwestię dialogiczności, czyli naszego zainteresowania daną przestrzenią. Po drugie zaś wskazuje na to, że aby doszło do naszego dialogu z konkretnym miejscem, musi przedstawiać ono dostrzeżoną przez nas wartość: estetyczną, historyczną, kulturową

⁴⁴ gdansk.naszemiasto.pl/artykul/gdanski-lot-ma-zniknac-wiosna-ruszy-konkurs-na,3286893,artygal,t,id,tm.html dostęp z dnia 17.11.2016.

⁴⁵ Zbigniew Gach, *W obronie neorenesansu*, „30 dni”, 1999, nr 4, s. 40.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 40.

⁴⁷ *Niechciane dziedzictwo. Różne oblicza architektury nowoczesnej w Gdańsku i Sopocie*, Gdańsk 2005.

⁴⁸ *Niechciane dziedzictwo?: materiały z panelu dyskusyjnego towarzyszącego wystawie „Niechciane dziedzictwo. Różne oblicza architektury nowoczesnej w Gdańsku i Sopocie”*, red. Agnieszka Wołodźko, Gdańsk 2005.

⁴⁹ Friedrich, *Architektura w Gdańsku*, s. 186.

czy religijną⁵⁰. Ewa Rewers dostrzega w zjawisku „opiekuńczego ducha” często jedynie sztywne pojęcie sprowadzające kulturę danego obszaru do konwencjonalnych ogólników, a jednocześnie tak silnie oddziałującego, iż może on wpływać na decyzje polityczne w danych miastach⁵¹. Taka właśnie sytuacja miała miejsce w wypadku niedopuszczenia do realizacji zwycięskiego projektu pracowni FORT w konkursie na Targ Węglowy. Koncepcja architektoniczna została oceniona przez część opinii publicznej nie pod względem wARTości ARTystycznej, a niemalże politycznej słuszności. Zaistnienie takiej sytuacji było pokłosiem słabości ówczesnej gdańskiej, ale i w ogóle polskiej krytyki architektonicznej, co w dużym stopniu nie zmieniło się do dzisiaj.

W 1898 r. Adolf Loos, architekt i teoretyk, którego późniejszy wpływ na kulturę architektoniczną XX w. jest niekwestionowany, wydał w periodyku „Ver Sacrum” ARTykuł, którym zyskał wyjątkowy rozgłos⁵². Jego *Miasto potiomkinowskie* odwołuje się do historii noworosyjskiego gubernatora, który na cześć przyjazdu carycy Katarzyny na Ukrainę, skonstruował kilka przenośnych wiosek, aby oczarować władczynię fałszywym splendorem odwiedzanych ziem⁵³. Takiej analogii użył Loos w przedstawieniu krytyki architektury ówczesnego mu Wiednia:

„Gdy spaceruję wzdłuż wiedeńskiego Ringu, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że jakiś nowoczesny Potiomkin postawił sobie za zadanie stworzenie iluzji, iż znajdujemy się w mieście, gdzie żyją sami wysoko urodzeni. (...) Gdyż te renesansowe i barokowe domy nie są nawet z materiału, z jakiego zdają się zrobione. Czasem udają wykonane z kamienia, jak rzymskie i tokańskie pałace, czasem ze stiuku, jak wiedeńskie barokowe budowle”⁵⁴.

Spacer Loosa trasą gdańskich dokonań budownictwa końca XX w. zapewne wywołałaby podobne uczucia rozczarowania, jak w przypadku Wiednia końca wieku XIX. Jego niesmak mogłaby wywołać zarówno jakość oglądanej architektury, jak również dążenie do stworzenia iluzji, iż Gdańsk zatrzymał się w czasie gdy był w większości niemieckojęzyczny.

W dyskusjach nad architekturą gdańską toczonych po 1989 r., udział Niemców w tworzeniu potęgi Gdańska nie był już wymazywany, jak to się działo uprzednio w propagandowych ujęciach powojennej, ale zdecydowanie marginalizowano go na rzecz mitu o wielokulturowości miasta nad Motławą⁵⁵. Redefinicja pamięci kulturowej, jaka nastąpiła w latach dziewięćdziesiątych, manifestowała się w ówczesnej tkance architektonicznej, która powstała lub miała powstać jako pseudorekonstrukcja. Znaczna część gdańskiej elity intelektualnej kreowała swego rodzaju atmosferę przymusu demonstrowania wyjątkowości Gdańska i kontynuowania jego mitologizacji.

Ów pościg za wyróżnioną lokalnością można interpretować jako potrzebę potwierdzenia tożsamości, co jest jak najbardziej zrozumiałe w mieście, które w XX w. poddane zostało tak głębokim przeobrażeniom, obejmującym niemal każdą sferę życia. Z tego m. in. wynika przywiązanie gdańskiego społeczeństwa do zakorzenionych i powszechnie akceptowanych form wizualnych. Powielanie znanych schematów daje poczucie bezpieczeństwa, identyfikacji. Mimo że formy historyczne są często nieprawidłowo rozumiane i odczytywane, w powszechnym odczuciu kojarzą się z przestrzenią rodzinnego miasta. Cechą charakterystyczną tak chętnie przywoływanego w latach dziewięćdziesiątych XX w. neorenesansu czy neomanieryzmu północnego, była skłonność do manifestacji wARTości ideologicznych

50 BARTłomiej Gutowski, *Wprowadzenie* [w:] *Fenomen genius loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i społecznym*, red. BARTłomiej Gutowski, Warszawa 2009, s. 7.

51 Ewa Rewers, *Od miejskiego genius loci do miejskich oligopticonów*, [w:] *Fenomen genius loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i społecznym*, Warszawa 2009, s. 19.

52 Agnieszka Gryśka, *Architekt, czyli literat. O twórczości teoretycznej Adolfa Loosa*, [w:] Adolf Loos, *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, Warszawa 2013, s. 254-256.

53 Adolf Loos, *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, Warszawa 2013, s. 104.

54 *Ibidem*, s. 105.

55 Mit wielokulturowości Gdańska przekonująco zakwestionował Peter Oliver Loew, *Niemieckość – polskość – wielokulturowość?...*

niemieckiego Cesarstwa za pomocą form architektonicznych. Ciekawe, że zjawisko to powróciło sto lat później, kiedy po upadku komunizmu dyskutowano w Gdańsku, tak jak w całej Polsce, o wartościach ideowych które należałoby wskrzesić. I tym razem architektura odegrała tu znaczącą rolę.

Przyjrzenie się temu okresowi w dziejach gdańskiej architektury, pouczające samo w sobie, stanowi ponadto świetny punkt wyjścia do dalszych badań nad współczesnym Gdańskiem, jego społeczeństwem i architekturą. Omawiany okres obfitował w realizacje, z jednej strony niemające wiele wspólnego z gdańską spuścizną i będące z dzisiejszej perspektywy tandetnymi importami z Zachodu, z drugiej jednak poszukujące *genius loci* i usiłujące wykreować „prawdziwy”, pasujący do wielkiej historii, obraz Gdańska. Ewa Rewers w swoich rozważaniach nad problemem współczesnego *genius loci* podnosi bardzo ciekawy wątek tak zwanych „Wenecji Północy”, miast, które skrupulatnie starają się kreować swój niepospolity wizerunek – również za pomocą miejskich biur promocji – a równocześnie w pewien sposób cierpiących na brak lokalnych opowieści godnych opowiedzenia⁵⁶.

⁵⁶ Rewers, *Od miejskiego genius*, s. 20.

OBRAZ, ŚMIERĆ I MANEKIN.
HANS BELTING, TADEUSZ KANTOR,
GORDON CRAIG

MARIA OLEJARIK

Obraz, śmierć i manekin.

Hans Belting, Tadeusz Kantor, Gordon Craig

Hans Belting w tekstach *Obraz i jego media. Próba antropologiczna i Miejsce obrazów*¹ dowodzi, że prawdziwym miejscem obrazów jest nasza świadomość oraz pamięć, ale żeby mogły one zaistnieć tu i teraz potrzebują swojego medium, którym mogą być nasze własne ciała (jako wytwarzające wewnętrzne obrazy lub odbierające zewnętrzne)² lub inne „ciała obrazów” – ich materialne nośniki: obraz malowany na płótnie, fotografia, film itp., dzięki którym „wspominamy”. W tej konieczności posiadania przez obraz medium, które nie jest tożsame z tym, co obrazuje, a jedynie z tym co reprezentuje, przywołuje w umyśle, w pamięci, można dostrzec analogię z postawą twórczą Tadeusza Kantora. Szczególnie w jego koncepcji Teatru Śmierci przedstawionej w manifestie poprzedzającym prapremierę spektaklu *Umarła klasa*, opublikowanym po raz pierwszy w 1975 r. pod tytułem *Teatr śmierci*. Wprawdzie myśl Kantora została spisana na potrzeby

teatru, ale jak sam Δ RTysta pisze, „rozważania wyprowadzam z terenu teatru, ale odnoszą się one do całości sztuki aktualnej”³.

Media rozumiane są przez Beltinga jako *media* – *nośniki, ciała obrazów*, bez których obraz nie mógłby zostać zobaczony. Przy tym ważne jest, żeby medium wyraźnie różniło się od obrazu: „[...] obrazy muszą być odróżniane od prawdziwych ciał i dlatego irytują nas na przykład lalki woskowe, w których zat Δ RTa zostaje granica między żywym ciałem i sztucznym (m Δ RTwym) tworzywem obrazu”⁴. Obraz według niego „odnosi się do tego co nieobecne, czego sam jest obrazem”⁵. Tym wyrażaniem jedynej prawdziwej nieobecności staje się dla Kantora tworzenie obrazu człowieka przez przywoływanie umarłych.

Kantor zafascynowany konceptem „nadmarionety” Gordona Craiga zauważył, że manekin w teatrze może dużo lepiej obrazować człowieka i jego jedyną realną i powszechną kondycję, jaką jest śmierć, niż sam człowiek – aktor. Człowiek według Craiga jest zbyt naturalny, „jest obcym wtrętem w abstrakcyjnej strukturze dzieła sztuki”⁶. Craig, a za nim Kantor, uważają więc, że aby wywołać wstrząsający obraz ludzkiej kondycji w umyśle człowieka potrzebna jest jego atrapa, ponieważ obrazem człowieka nie może być sam człowiek, bo obraz nie może być tożsamy z tym, co obrazuje. Dlatego właśnie uprawianie teatru przy pomocy żywych aktorów naśladowujących rzeczywistość nie przynosiło efektów, nie wywoływało w widzu wspomnień, które by doprowadzały aż do łez, jak by tego chciał Δ RTysta. Kantor intuicyjnie doszedł więc do rozróżnienia na medium i obraz, o którym pisze Belting, i z całą świadomością stosował to rozróżnienie tworząc teatr. Śmierć była dla niego nie tylko kondycją współczesnego człowieka (jako że obiektywnie dotyczy wszystkich), ale także jedynym możliwym sposobem wyrażenia życia: „życie można wyrazić w sztuce jedynie

¹ H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna i Miejsce obrazów*, „ Δ RTium Quaestiones” 11 (2000), s. 295-338.

² H. Belting, *Obraz i jego media*, s. 310.

³ T. Kantor, *Teatr śmierci*, w: tenże, *Pisma*, oprac. K. Pleśniarowicz, t. 2: *Teatr śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Wrocław – Kraków 2005, s. 13-22.

⁴ H. Belting, *Obraz i jego media*, s. 308.

⁵ Tamże, s. 310.

⁶ T. Kantor, *Teatr śmierci*, s. 13.

przez brak życia, przez odwołanie się do ŚMIERCI, przez pozory, przez PUSTKĘ i brak PRZEKAZU”⁷. Jest to radykalne spostrzeżenie, że aby uwolnić się od jakiejkolwiek formy prostego naśladownictwa, które by przez swą naturalność uniemożliwiało wywoływanie obrazów, tylko po prostu by się działa, trzeba w sztuce nie wiernie odtworzyć życie, a znaleźć jego ekwiwalent, stworzyć inną rzeczywistość, równoległą do życia i zarazem wzbudzającą wspomnienia u każdego człowieka. Musi zostać zachowana wyraźna granica pomiędzy żywym ciałem a sztucznym obrazem, o której pisał Belting. Takim ekwiwalentem życia dla Kantora okazała się Śmierć:

Z tej płaszczyzny ludzkiej kondycji dokonać wielkiego ODRÓŻNIENIA, stokroć trudniejszego, niemal niewyobrażalnego, bo aby stać się odróżnieniem, winno przekroczyć granicę kondycji ludzkiej. Rozwiązanie narzuca się samo, niemal automatycznie. Przyniosło je pojęcie ŚMIERCI i jej kondycja”⁸.

Craig, dostrzegając wARTOść manekinów, żądał całkowitego usunięcia aktora z teatru. Kantor nie zgadzał się z nim: „Craigowska idea zastąpienia żywego aktora manekinem, tworem sztucznym i mechanicznym – w imię zachowania doskonałej spoistości dzieła sztuki – stała się dzisiaj nieaktualną”⁹. W XIX i XX wieku, czasie techniki, w którym pojawiła się „maniakalna pasja wynalezienia MECHANIZMU przewyższającego perfekcją i bezwzględnością ulegający słabościom organizm ludzki”¹⁰, w sztuce powstały nurty takie jak abstrakcjonizm, konstruktywizm, świat bezprzedmiotowy, funkcjonalizm. Sztuka umysłowa, racjonalistyczna, sztuka abstrakcyjnego tworzenia według Kantora jednak nie działa już dzisiaj silnie, a to przez „pojawienie się pojęcia REALNOŚCI »GOTOWEJ«, wyrwanej z życia – i możliwości ANEKTOWANIA jej, WINTEGROWANIA w dzieło sztuki przez DECYZJĘ,

GEST lub RYTUAŁ”¹¹ – mowa tu o nurtach dadaizmu, happeningu itp., które weszły w świat sztuki bardzo szeroko, na trwałe zmieniając jej znaczenie. Kantor nie postulował używania w teatrze manekinów jako takich, ale jako „modeli dla aktora” – wzorów do naśladowania. WARTO przytoczyć tutaj końcową konkluzję manifestu *Teatru śmierci*, która bardzo obrazowo tłumaczy, jak działa na widza w teatrze aktor grający manekina jako człowieka lub też człowieka wyglądającego i zachowującego się jak marionetka:

Spróbujemy uzmysłwić sobie tę fascynującą sytuację: NAPRZECIW tych, co zostali po tej stronie, stanął CZŁOWIEK ŁUDZĄCO PODOBNY do nich, a mimo to (przez jakąś tajemniczą i genialną »operację«) nieskończenie ODLEGŁY, wstrząsająco OBCY, jak UMARŁY, odcięty PRZEGRODĄ niewidzialną – a niemniej straszliwą i niewyobrażalną, której sens prawdziwy i GROZA jawi się nam jedynie we ŚNIE. Jak w oślepiającym świetle błyskawicy ujrzeli nagle jaskrawy, tragicznie cyrkowy OBRAZ CZŁOWIEKA, jakby zobaczyli go PO RAZ PIERWSZY, jakby ujrzeli SIEBIE SAMYCH. Był to na pewno WSTRZĄS, można by powiedzieć, metafizyczny. Ten żywy wizerunek CZŁOWIEKA wynurzającego się z mroków, jakby nieustannie idącego przed siebie – był przejmującym PRZEKAZEM jego nowej KONDYCJI LUDZKIEJ, tylko LUDZKIEJ, z jej ODPOWIEDZIALNOŚCIĄ i z jej tragiczną ŚWIADOMOŚCIĄ, mierzącą jego LOS skalą nieubłaganą i ostateczną, skalą ŚMIERCI.¹²

Pomysł ten Kantor wykorzystywał w praktyce, między innymi w chyba najgłośniejszym jego przedstawieniu *Umarła klasa*. Aktorzy o nieruchomych twarzach, które mówiły automatycznie, jak lalki, nosili na plecach manekiny. Postaci te mają odwoływać się do obecnych u każdego człowieka wspomnień ze szkolnej ławki, w których zasiadali

⁷ Tamże, s. 16.

⁸ T. Kantor, *Pierwszy aktor*, w: *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, s. 426.

⁹ T. Kantor, *Teatr śmierci*, s. 14.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 15.

¹² Tamże, s. 19.

razem z innymi, umarłymi już ludźmi. Rola wspomnienia jest tu bardzo ważna. Kantor chce stworzyć medium, mówiąc językiem Beltinga, dla obrazu-wspomnienia, posługując się nie wiernym naśladowaniem rzeczywistości wspominanej, ale dla zobaczenia jej na nowo, z całą siłą; posługuje się atrapami szkolnych dzieci i klasy, uzmystawiając jej nieobecność, a przywołując jej obraz.

Obraz we wspomnieniu to jednak nie tylko domena wizualności. Jak poetycko pisze Tadeusz Kantor:

„Wspomnienie żyje poza zasięgiem naszego wzroku,
rodzi się, rozrasta w rejonach naszego uczucia
iwzruszenia.
I płaczu”¹³.

Myślę, że podobnie sądził Belting. Właściwe obrazy, które są zakorzenione w człowieku, nie opierają się jedynie na kolekcjonowanych w pamięci projekcjach wizualnych, ale na zapamiętanych wzruszeniach, na skojarzeniach z odczuciami. Oglądając zdjęcie zmarłej matki, historyk wywoływał u siebie serię poruszeń, wspomnień radości i smutku. Hans Belting bardzo wiele pisał o tym, czym jest obraz i jego medium. Można by szeroko przedstawić jego wielowątkowy zamysł, jednak ten esej ma na celu jedynie pokazanie pewnych intuicyjnych zbieżności żyjącego jeszcze niemieckiego historyka sztuki ze stosunkowo niedawno zmarłym polskim ARTystą. Belting i Kantor widzą w obrazie, jako w substancji zakorzenionej w ludzkiej pamięci i świadomości, źródło i początek sztuki.¹⁴ Na zakończenie jeszcze jeden obszerny cytat z Hansa Beltinga, w którym metodolog odkrywając genezę obrazu dochodzi także do jego istoty:

W moim ujęciu źródło wynalezienia obrazu tkwiło w doświadczeniu śmierci i w kulcie przodków. Zmarły wymieniał swoje utracone ciało na obraz, by za jego pomocą pozostawać wśród żywych. Z kolei

obraz, żeby zrealizować tę wymianę, potrzebował sztucznego ciała. W swoim medium związany był zarówno z ciałem, które reprezentował jako sobowtór, jak też z żywymi ciałami, które sam postrzegał. Obraz był medium między życiem a śmiercią. Jego rola realizowała się w większym stopniu w *zastępowaniu*, a niżeli w *podobieństwie*. Mówię tutaj o archetypie obrazu, który dostarcza jednak modelu dla całego późniejszego doświadczenia obrazu¹⁵.

¹³ T. Kantor, *Klasa szkolna*, w: tegoż, *Pisma*, t. 2, s. 26.

¹⁴ „Nagle odkryłem jego [wspomnienia – przypis autora] tajemniczą, niewyobrażalną siłę, odkryłem, że jest żywiołem, który potrafi niszczyć i tworzyć, że stoi u początku kreacji, stworzenia. U początku sztuki. Wszystko nagle stało się jasne, jakby otwały się liczne drzwi na dalekie, nieskończone przestrzenie i pejzaże. Tamże, s. 25.

¹⁵ Belting, *Obraz i jego media*, s. 309.



STANISŁAW GURBA

W CIENIU GIAMBATTISTY TIEPOLA:
VALENTINO ROVISI (1715 - 1783)

W cieniu Giambattisty Tiepola:

Valentino Rovisi (1715 – 1783)

Valentino Rovisi (1715 – 1783) to nazwisko, o którym historia sztuki zapomniała na prawie 200 lat. Dopiero w ostatnim czterdziestolecu [2 poł. XX w. – przyp. SG] jego osoba i jego realizacje ARTystyczne stały się przedmiotem zainteresowania” - napisał Giuliano dal Mas w książce poświęconej temu malarzowi¹. W ostatnim półwieczu liczne obrazy olejne i freski dotychczas nieznannej proveniencji po dokładnych badaniach zostały jemu przypisane. Wzrosło również

zainteresowanie działalnością ARTysty, co znalazło przełożenie w opracowaniach naukowych o jego życiu i twórczości.

Valentino Rovisi urodził się 23 grudnia 1715 r. w Moenie (prowincja Trydent). Już jako chłopiec w swoim rodzinnym miasteczku zetknął się z malarzami amatorami [m.in. z ks. MARTINEM Gabriellim (1681-1742)²] i pokochał malarstwo. Wkrótce środowisko rodzinne okazało się niewystarczające, aby młody ARTysta mógł rozwijać swój talent. W 1728 r., jako dwunastoletni chłopiec wyjechał do Wenecji, która w tamtym czasie była centrum rozkwitu kultury i sztuki włoskiej. Przez pięć lat uczył się zawodu w warsztacie Giovanniego Battisty Tiepola³. W latach 40. XVIII w., podczas pobytu w Val di Fiemme (Trydent – Górna Adyga), stworzył swoje pierwsze dzieła sztuki o charakterze religijnym. W 1743 r. Rovisi powrócił do warsztatu Tiepola w Wenecji, ale już nie jako praktykant, lecz jako pracownik, a nawet współpracownik mistrza⁴. W Wenecji pozostał on aż do 1753 r., niedługo po wyjeździe Tiepola do Würzburga w 1750 r. Ostatnie lata życia malarz spędził w swoich rodzinnych stronach⁵.

Pierwsze opracowania naukowe o ARTyście pochodzą z lat 60. XX w., a zostały zawARTE w dwutomowej książce pod redakcją Francesca Cessi⁶ oraz w publikacji Fortunata Bernard⁷. Następnie ukazała się książka Giuliana dal Mas⁸ oraz katalog wystawowy opracowany przez Chiare Felicetti⁹. O twórczości ARTysty wspominają ponadto

1 G. Dal Mas, *Valentino Rovisi. Una presenza tiepolesca nella Chiesa di Alleghe*, Alleghe 2005, s. 8

2 E. Mich, Gabrielli, MARTINO, w: *Dizionario biografico degli italiani*, t. 51: Gabbiani-Gamba, Roma 1998; F. Bernard, *Un pittore tiepolesco: Valentino Rovisi, Moena, 1715-1783*, Moena 1968, s. 27-31 i 48.

3 Rovisi, Valentino, w: *Dizionario della pittura e dei pittori*, red. E. Castelnuovo, B. Toscano [i in.], t. 4: O-R, Torino 1993, s. 785.

4 G. Dal Mas, *Valentino Rovisi...*, s. 9-12.

5 Rovisi, Valentino, w: *Dizionario...*, s. 785-786.

6 F. Cessi, *Valentino Rovisi: pittore 1715-1783*, Trento 1968.

7 F. Bernard, *Un pittore tiepolesco...*, Moena 1968.

8 G. Dal Mas, *Valentino Rovisi...* (pierwsze wydanie z 1997 r.).

9 Ch. Felicetti, *Valentino Rovisi nella bottega del grande Tiepolo: il metodo di una vera e lodevole imitazione*, Cavalese – Moena 2002; też, *L'esperienza di Valentino Rovisi nella bottega del grande Tiepolo*, Cavalese 2001. W latach 2002–2003 przygotowano trzy wystawy poświęcone twórczości Valentina Rovisiego (w Cavalese, Trydencie i Cencenighe), a przy okazji pierwszej z nich został wydany katalog wystawy (G. Dal Mas, *Valentino Rovisi...*, s. 9).

opracowania monograficzne kościołów, w których znajdują się jego malowidła¹⁰, słowniki biograficzne¹¹ oraz publikacje o tematyce obejmującej barokowe malarstwo włoskie¹². Twórczość Rovisiego nie była dotychczas omawiana w literaturze polskojęzycznej.



V. Rovisi, *Autoportret młodzieńca*, 1730, ol. na pł., 32 x 24,5 cm, kolekcja prywatna, źródło Ch. Felicetti, *Valentino Rovisi nella bottega...*, s. 117

Celem niniejszego ARTykułu jest ukazanie działań ARTystycznych malarza na tle jego pozycji ARTystycznej, życia rodzinnego oraz epoki, w której żył i tworzył. Valentino Rovisi należy do ARTystów nieodkrytych, którego działalność została doceniona dopiero dwa wieki po jego śmierci. Słusznie napisał o nim Sergio Claut we wprowadzeniu do książki jemu poświęconej, że Rovisi jest skromnym ARTystą: określenie jego osobowości, odkrycie relacji z ludźmi jemu współczesnymi, rozpoznanie jego dzieł malarskich są aspektami wciąż wymagającymi pogłębienia¹³.

Valentino Rovisi i jego droga do sławy

Z pewnością nie tylko talent Valentina Rovisiego, ale także kilkunastoletnie doskonalenie umiejętności malarskich u jednego z najwybitniejszych mistrzów weneckich okresu *Settecenta* wpłynęło na jego życie i działalność. Używając terminu kariera ARTystyczna w odniesieniu do omawianego malarza mam na myśli nie tylko uznanie dla jego twórczości przez współczesnych badaczy sztuki barokowej, ale także jego drogę do sławy w XVIII wieku. Wysoka wARTość ARTystyczna jego dzieł musiała zostać dostrzeżona przez jemu współczesnych, skoro został zatrudniony przy realizacji tak wielu zleceń malarskich.

Rovisi terminując u Giambattisty Tiepola przejął od swego nauczyciela technikę i smak przy tworzeniu malowideł, które tętniły życiem. Wzorował się także na schemacie kompozycyjnym swojego mistrza oraz wykorzystywał stosowane przez Tiepola motywy ikonograficzne¹⁴. Powielanie elementów charakterystycznych dla wielkich mistrzów

10 M.in. G. Candotti, *La comunità di Santa Brigida in Roncegno. Cenni storici della chiesa e della scuola*, Borgo Valsugana 1992; F. Vizzutti, L. Serafini, *Le chiese dell'antica Pieve di san Giovanni Battista nella Valle del Biois. Documenti di storia e d'ARTE*, Canale d'Agordo 2007; F. Vizzutti, *La chiesa parrocchiale di San Biagio in Alleghe. Documenti di storia e d'ARTE*, Alleghe 2012.

11 Rovisi, Valentino, w: *Dizionario...*, s. 785-786.

12 M.in. N. Aston, *ART and Religion in Eighteenth-Century Europe*, London 2009.

13 G. Dal Mas, *Valentino Rovisi...*, s. 3.

14 F. Bernard, *Un pittore tiepolesco...*, s. 65-66.

malarstwa włoskiego z pewnością wzmacniało pozycję młodego malarza. Z drugiej strony **ART**ysta wypracował także swój własny styl. Na obrazach malował on postacie również w pozach statycznych. Czasami w swoich przedstawieniach przywoływał malarstwo wielkich mistrzów włoskich okresu renesansu i wczesnego baroku, m.in. Michała Anioła.

Kształcenie **ART**yistyczne Rovisiego zasadniczo nie odbiegało od powszechnego w okresie nowożytnym zwyczaju nauki rzemiosła w środowisku rodzinnym, a następnie praktykowania w warsztatach wielkich mistrzów i podejmowania pracy na emigracji. Zwłaszcza **ART**yści północnowłoscy wyjeżdżali w różne części Italii, a nawet Europy w poszukiwaniu zatrudnienia i lepszego życia. Tak było chociażby w przypadku Domenica Fontany, Carla Moderny, Giacoma Moli, Francesca Borrominiego czy Francesca Fontany, którzy opuścili północne tereny Italii i przybyli do Rzymu¹⁵, Antoniego i Giuseppa Sardi, Domenica Rossiego, którzy wyemigrowali do Wenecji¹⁶, Carla Luragi, rodziny Rossich działających **ART**ystycznie w Pradze i na Śląsku¹⁷, czy też Giovanniego Battisty Petriniego, Mattea Castella, Antoniego Solariego, Giacoma Fontany tworzących w Rzeczypospolitej¹⁸.

W XVIII w. rolę kierowniczą w dziedzinie malarstwa przejęła Wenecja¹⁹. Do Rzymu i Florencji przyjeżdżali wprawdzie **ART**yści, ale celem studiowania antyku, czy też fresków i obrazów wielkich mistrzów. Natomiast **ART**yści weneccy oferowali bieżącą, żywą sztukę²⁰. Gianantonio i Francesco Guardi, Giambattista Piranesi, czy też

Canaletto specjalizowali się przede wszystkim w *wedutach*, malując pejzaże często o charakterze nostalgicznym. Natomiast Giovanni



V. Rovisi, *Sąd Ostateczny*, 1759, fresk, kościół św. Piotra, Cembra

Battista Tiepolo (1696-1770) kontynuował i rozwijał w nowym duchu tradycję wielkich dekoracji ściennych, nawiązując do malarstwa Paola Veronese²¹. W 1717 został on członkiem cechu malarzy i mając zaledwie 21 lat stał się niezależnym **ART**ystą²². W kontekście wyboru szkoły dla Rovisiego nie bez znaczenia jest fakt, że w XVIII w. mocne były powiązania handlowe między la Valle di Fassa i licznymi krainami

15 G. Curcio, *Fabbriche e architetti ticinesi nella Roma*, Milano 1989; *ART*isti lombardi e centri di produzione italiani del Settecento, red. G. C. Sciolla, V. Terraroli, Bergamo 1995.

16 P. Piffaretti, *Giuseppe Sardi architetto ticinese nella Venezia del Seicento*, Bellinzona 1996; C. Palumbo-Fossati, *Presenza ticinese a Venezia*, Lugano 1977.

17 M. Smoliński, *Carlo Lurago i włoska dominacja ARTystyczna na Śląsku w drugiej połowie XVII wieku*, [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, P. Oszczanowski, Wrocław 2011, s. 181.

18 M. Karpowicz, *ARTyści włosko-szwajcarscy w Polsce I połowy XVII wieku*, Warszawa 2013, s. 7; tenże, *ARTisti ticinesi in Polonia nella prima metà del '600*, Ticino 1983; tenże, *ARTisti ticinesi in Polonia nella prima metà del '700*, Ticino 1999.

19 A. Bochnak, *Historia sztuki nowożytnej*, t. 2, Warszawa – Kraków 1985, s. 75.

20 M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1991, s. 323.

21 Tamże, s. 328; T. Pignatti, *Tiepolo's Revival of the Venetian Golden Age*, „Bulletin of the American Academy of ARTs and Sciences” 46(1993)6, s. 31-39.

22 Tiepolo. *I colori del disegno*, red. G. Marini, M. Favilla, R. Rugolo, Roma 2015, s. 19-24.



V. Rovisi, *Chwała św. Błażeja*, 1780, fresk, kościół św. Błażeja, Alleghe, fot. S. Gurba

trydenckimi a Wenecją. Pietro Rovisi – ojciec naszego malarza – trudnił się handlem²³. Środowisko nadmorskie nie było mu zatem obce.

Podróże ARTystów północnowłoskich w okresie nowożytnym nie tylko były związane z migracjami w różne części Europy, ale warunkowane były zróżnicowanymi warunkami pracy i wynagrodzeniem. To decydowało o losach ARTystów. Wielu na stałe opuszczało swoje środowisko lokalne, zakładając rodzinę na emigracji. Inni pracowali kilka sezonów i wracali do kraju ojczystego, by za kilka miesięcy wędrować w poszukiwaniu zarobku w inny kraniec Europy²⁴. Czasami wykonywali tylko pojedyncze zlecenia, innym razem podpisywali długoterminowe umowy z mecenasami sztuki. Valentina Rovisiego można zaliczyć do osób, którzy zdecydowali się żyć na emigracji. ARTysta bowiem przebywając w Wenecji założył rodzinę. W 1748 r. poślubił Lucianę Ghisler. Mieli czwórkę dzieci: Maria i Vincenza urodziły się w Wenecji, natomiast Leopoldina w Moenie, a Giovanna w Chiusa²⁵. Pomimo prowadzenia stabilnego życia w Wenecji malarz zachował mocną więź z ojczystą krainą. Rovisi często podróżował do swojego rodzinnego miasta, do Moeny, a ostatnie lata swojego życia spędził w miejscu swego urodzenia. To w tym regionie powstały najlepsze jego dzieła.

Valentino Rovisi nie osiągnął sławy za życia. Zmarł 12 marca 1783 r. jako ARTysta niedoceniony, żyjący w ubóstwie. Pozostawił jednak liczne świadectwa działalności ARTystycznej, które w ostatnich latach odegrały istotną rolę w zaliczeniu malarza do grona wielkich włoskich malarzy późnego baroku. Jego działalność twórcza, dotychczas niezauważana, jest ciekawym przykładem realizacji pasji ARTystycznej i umiłowania ziemi ojczystej.

²³ F. Bernard, *Un pittore tiepolesco...*, s. 51.

²⁴ M. Karpowicz, *Francesco Antonio Giorgioli i jego freski w kościele bernardynów na Czerniakowie*, „Kronika Warszawy” 22(1975)2, s. 103.

²⁵ F. Bernard, *Un pittore tiepolesco...*, s. 91.

Valentino Rовisi i jego twórczość

Twórczość Rovisiego stylistycznie nawiązuje do malarstwa Tiepola, ale obrazy **ART**ysty północnowłoskiego mają również rysy indywidualne, charakterystyczne dla twórczości Rovisiego. Podobnie jak jego mistrz wykonywał on dzieła na płótnie oraz *al fresco*. Stosował on żywą kolorystykę i operował światłem, przedstawiał postacie w strojach starożytnych i współczesnych. Rovisi wzorował się także na sztuce włoskiej wczesnego baroku, dostosowywał ikonografię obrazów tak, aby mogły one być przeznaczone do kościołów²⁶.

Żaden obraz przypisywany Rovisiemu nie jest sygnowany imieniem i nazwiskiem malarza. Atrybucja niektórych została ustalona na podstawie dokumentów archiwalnych. Wśród nich są i takie, które nie zachowały się, a znane są wyłącznie z opisów. Część malowideł została przypisana **ART**yście na podstawie analizy stylistycznej, ze wskazaniem tych, których autorstwo jest wątpliwe. Są wreszcie takie obrazy, które zostały błędnie zaliczone do twórczości Rovisiego²⁷. Niewątpliwie sprawę atrybucji dzieł utrudnia potwierdzona współpraca Rovisiego z innymi **ART**yстами, także z własną córką Vincenzą. Ciekawym zjawiskiem jest pojawienie się na rynku aukcyjnym malowidła sygnowanego nazwiskiem Tiepola, ale przypisywanego Rovisiemu²⁸, co rzuca światło na jego twórczość w warsztacie weneckiego mistrza.

Najwcześniejsze dzieła przypisane Rovisiemu zostały wykonane w latach 40. XVIII w. W księdze rachunkowej kościoła pw. św. Jana w Vigo di Fassa odnotowano w latach 1748 – 49 informacje

o przekazaniu zapłaty Rovisiemu za wykonany obraz (4 denary) oraz przekazanie zapłaty ojcu malarza za obraz namalowany przez jego syna (4 denary)²⁹. Malowidła te nie zachowały się. Istnieje natomiast olejny obraz ołtarzowy z tamtego czasu, przypisany na podstawie analiz stylistycznych. Malowidło (150 x 250 cm) z kościoła pw. św. Wigiliusza w Moenie³⁰ przedstawia lokalnego świętego, patrona parafii i kościoła, św. Wigiliusza, trzeciego biskupa Trydentu, męczennika. Został on ukazany wraz ze swoją matką, św. Maksencją oraz św. Janem Nepomucenem³¹. Rovisi był również autorem dekoracji malarskiej kaplicy Grobu Pańskiego, dobudowanej wówczas do kościoła w Moenie, która została rozebrana na skutek powiększenia kościoła w 1820 r.

Kolejne prace malarskie Rovisi podjął po ostatecznym powrocie w rodzinne strony po 1753 roku. Wykonał wówczas freski w kaplicy *del Carmine* w kościele parafialnym w Moenie³² oraz fresk *Obmycie nóg św. Piotrowi* w zakrystii w Sanktuarium Madonny di Pietralba (prowincja Bolzano)³³. W latach 1756-58 przebywał wraz z rodziną w Chiusa (prowincja Bolzano), gdzie wykonał freski ozdabiające tamtejszy kościół św. Andrzeja.

W 1759 r. zrealizował natomiast jedno z ważniejszych swoich dzieł, malowidło ściennie *Sąd Ostateczny* w kościele św. Piotra w Cembra (prowincja Trydent)³⁴. Kompozycja fresku nawiązuje do przedstawienia Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej, zwłaszcza poprzez gest uniesionej ręki Chrystusa, półnagiętego, siedzącego na

²⁶ N. Aston, *ART and Religion...*, s. 206.

²⁷ Katalog dzieł Valentina Rovisiego według przytoczonego schematu opracował Fortunato Bernard w 1968 r. (F. Bernard, *Un pittore tiepolesco...*, s. 95-142).

²⁸ Valentino Rovisi (atrybucja), *Król Dawid grający na harfie*, ołówek i tusz na papierze, 25 x 21 cm, sygnowany w prawym dolnym rogu: Tiepolo, kolekcja prywatna.

²⁹ F. Bernard, *Un pittore tiepolesco...*, s. 56.

³⁰ Rovisi, Valentino, w: *Dizionario...*, s. 786.

³¹ F. Bernard, *Un pittore tiepolesco...*, s. 123-124.

³² Rovisi, Valentino, w: *Dizionario...*, s. 786.

³³ E. Bedont, Ch. Felicetti, D. Volcan, *Valentino Rovisi (1715-1783) Tra Val di Fassa e Santuario di Pietralba*, Nova Ponente 2001.

³⁴ Rovisi, Valentino, w: *Dizionario ...*, s. 786.



V. Rovisi, *Chwała św. Błażeja*, 1780, fresk, kościół św. Błażeja, Alleghe, fot. S. Gurba

obłoku w otoczeniu Matki Najświętszej i św. Jana Chrzciciela oraz innych świętych. Pośród przebywających w niebie jest św. BARTłomiej męczennik, który trzyma swoją zdARTą skórę, a na niej Rovisi umieścił autoportret. Fresk zawiera także analogie do twórczości Tiepola poprzez ukazanie trzech świętych męczennic, oddzielonych

kompozycyjnie (kolejne przęsło w kościele) i stylistycznie (atmosfera żywiołowości, ruchu) od reszty malowidła³⁵. Ponadto dzieło Rovisiego w Cembra ma charakter monumentalny podobnie jak większość realizacji jego mistrza.

Oprócz działalności ARTystycznej w rodzinnych stronach malarz pracował także w sąsiednim regionie Belluno. Zwłaszcza w ostatnich latach swojego życia Rovisi tworzył w kościołach parafialnych w Cencenighe, Vallada, Alleghe, Falcade (prowincja Belluno). Region ten nie był mu obcy. Zatrzymywał się tam wielokrotnie, gdy podróżował z Wenecji do Moeny. Odwiedzał wówczas m.in. swoją ciotkę, która mieszkała w Cencenighe³⁶. W 1776 r. wykonał w kościele św. Szymona w Vallada dwa obrazy ołtarzowe (olej na płótnie, 83 x 135 cm) *Matka Boża Loretańska pomiędzy św. Katarzyną Aleksandryjską i św. Barbarą* oraz *Pieta pomiędzy św. BARTłomiejem i św. Rochem*³⁷. Oba płótna są charakterystyczne dla Rovisiego: ukazują jego styl oraz naśladownictwo szkoły weneckiej. Malowidła prezentują postacie na pierwszym planie, monumentalne, statyczne, zakomponowane symetrycznie. Natomiast anioły i putta przedstawione zostały w sposób dynamiczny, charakterystyczny dla twórczości Tiepola³⁸.

Podobna kompozycja została zastosowana w obrazie ołtarzowym z kościoła pw. św. Błażeja w Alleghe: *Chwała św. Błażeja pomiędzy św. Marią Magdaleną i św. Janem Nepomucenem* (1780, olej na płótnie, 130 x 240 cm). Na pierwszym planie są postacie świętych, w pozach hieratycznych. Natomiast putta i św. Błażej ukazani zostali w ruchu. Inskrypcja umieszczona w prawym dolnym rogu malowidła informuje, że malowidło zostało wykonane w 1780 r. staraniem najczcigodniejszego ks. Piera Antonia Ghetta³⁹. Obraz ołtarzowy jest jednym z kilku zachowanych dzieł jego autorstwa w tym kościele. Osiemnastowieczny wystrój świątyni został wykonany niemal

³⁵ F. Bernard, *Un pittore tiepolesco...*, s. 114-115.

³⁶ G. Del Mas, *Valentino Rovisi...*, s. 10.

³⁷ L. Serafini, F. Vizzutti, *Le chiese dell'antica Pieve di San Giovanni Battista nella valle del Biois*, Canale d'Agordo 2007, s. 76.

³⁸ F. Bernard, *Un pittore tiepolesco...*, s. 104-105.

³⁹ Inskrypcja: Fu fatta la presente l'anno 1780 essendo curato il molto rev. Sig. don Pietro Antonio Ghetta (F. Vizzutti, *La chiesa...*, s. 68).

w całości przez tego malarza i jego warsztat. ΔRTyści zatrudnieni zostali w związku z odbudową kościoła po jego zniszczeniu na skutek oberwania szczytu skalnego 1 maja 1771 roku⁴⁰. Rovisi oprócz malowidła ołtarzowego wykonał wówczas cykl fresków na sklepieniu świątyni z przedstawieniami scen z życia św. Błażeja i z wyobrażeniem *Apoteozy św. Błażeja* (prezbiterium) oraz *Sąd Salomona*, *Drabina Jakubowa*, *Ofiara Noego* na sklepieniu nawy⁴¹. W kościele tym zachował się również obraz olejny autorstwa Vincenzy Rovisi *Wniebowzięcie Matki Najświętszej pomiędzy św. Antonim Pustelnikiem i św. Wincentym Ferrerem* (ok. 1780, 160 x 95 cm)⁴². Kościół w Alleghe został ponownie konsekrowany w 1784 r.⁴³.

Współpraca Valentina ze swoją córką została potwierdzona również w przypadku realizacji malarskich w kościele parafialnym w Roncegno (prowincja Trydent)⁴⁴. W świątyni tej na ścianach prezbiterium przedstawiono *Nawrócenie św. Pawła* oraz *Upadek Szymona Maga*, natomiast w nawie fresk *Wniebowstąpienie Chrystusa*. Valentino Rovisi wykonał także m.in. obraz *Męczeństwa św. Sebastiana* do ołtarza głównego w kościele pw. św. Sebastiana w Falcade oraz malowidło ze sceną z życia Świętego na ścianie prezbiterium tej świątyni⁴⁵.

Valentino Rovisi – malarstwo weneckie na północy Italii

Dotychczasowe ustalenia naukowe podkreślają naśladownictwo stylu Giambattisty Tiepola oraz bezpośredni wpływ twórczości

weneckiego mistrza na malarstwo Valentina Rovisiego⁴⁶. Te powiązania malarskie w opracowaniach naukowych podkreślane są poprzez sformułowania *un pittore tiepolesco*, *una presenza tiepolesca* [malarz z warsztatu Tiepola, obecność stylu Tiepola]. Pojawiają się również określenia charakteryzujące styl malarstwa Rovisiego, z dostrzeżeniem i podkreśleniem wysokiej wΔRTości ΔRTystycznej jego obrazów⁴⁷. Rzuca to światło na dwa aspekty ściśle powiązane z jego biografią: nauka i praca w warsztacie weneckiego mistrza Giambattisty Tiepola oraz wykorzystanie zdobytych umiejętności przy realizacji własnych dzieł malarskich w okresie późniejszym. Drugim ważnym wątkiem jest atrybucja dzieł malarskich, która wskazuje na obszar geograficzny działalności ΔRTystycznej Rovisiego. Pokażna ich ilość została wykonana w północnej Italii (prowincje Belluno, Trydent, Bolzano)⁴⁸. Właśnie dlatego Valentino Rovisi w ostatnich latach został doceniony przez włoskich historyków sztuki za rozpropagowanie późnobarokowego malarstwa weneckiego na północnym obszarze Italii, zaś już od czasów jego działalności dostrzegano wysokie wΔRTości estetyczne jego prac.

Przywołane wydarzenia z życia Rovisiego i scharakteryzowane obrazy wykonane przez tego malarza nie wyczerpują podjętego tematu, a poruszone wątki dotyczące stylu i obszernej twórczości malarza jedynie zilustrowano przytoczonymi przykładami. Sztuka dawna pozostaje wciąż nieodkryta, nadal potrzebne jest podejmowanie badań naukowych tak w zakresie dzieł, jak i twórców.

40 G. A. Del Negro, *Il lago di Alleghe – tragedia e fascino da la Frana del Monte Piz e la formazione del lagodi Alleghe. Aspetti storici e morfologici*, Alleghe 2011, s. 69.

41 F. Vizzutti, *La chiesa...*, s. 62-71.

42 Tamże, s. 70-71.

43 G. A. Del Negro, *Il lago di Alleghe...*, s. 116.

44 *Rovisi, Valentino*, w: *Dizionario...*, s. 786.

45 L. Serafini, F. Vizzutti, *Le chiese...*, s. 87.

46 *Rovisi, Valentino*, w: *Dizionario...*, s. 786.

47 F. Bernard, *Un pittore tiepolesco...*, s. 143.

48 Katalog fotograficzny dzieł Rovisiego zob. F. Bernard, *Un pittore tiepolesco...*, s. 155-184.



ANNA BARTKO-MALINOWSKA

DZIEŁO RAFAŁA HADZIEWICZA
W KOŚCIELE W ŁUKOWEJ

Dzieło Rafała Hadziewicza

w kościele w Łukowej

Łukowa jest gminą w powiecie biłgorajskim, w województwie lubelskim. Pierwotna wieś została założona w drugiej połowie XIV wieku przez Iwana Kustrę, natomiast pierwszy drewniany kościół powstał przed 1466 rokiem. W roku 1583 ówczesny właściciel lub dzierżawca, Marcin Uhrowiecki założył we wsi zbór ariański, przeznaczając na miejsce zgromadzeń drewniany kościół¹. W 1588 roku wieś wraz z całym starostwem zamechskim została nadana Janowi Zamoyskiemu (1542-1605) Kanclerzowi i Hetmanowi Wielkiemu Koronnemu² za zasługi dla Rzeczypospolitej³, a rok później została włączona do nowo utworzonej Ordynacji Zamojskiej⁴. Trudno powiedzieć, kiedy kościół został ponownie oddany katolikom, wiadomo, że został konsekrowany w 1615 roku przez biskupa Waleriana Lubienieckiego (1561-1617),

nadano mu wówczas wezwanie Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny⁵, które posiada do dziś.

Kolejny drewniany kościół powstał w roku 1677 z fundacji Ignacego Gryglewskiego, prawdopodobnie ówczesnego dzierżawcy wsi. Został postawiony w miejscu poprzedniego, który przetrwał do 1671 roku⁶. Nowy kościół został konsekrowany w 1721 roku⁷. Była to świątynia drewniana na podmurowaniu, kryta gontem, założona na planie podłużnym, z gankiem i zakrystią. Pośrodku dachu znajdowała się sygnaturka kryta blachą. Wnętrze było malowane, z poddaszem dookoła i sklepieniem kolebkowym, z czterema filarami, dwoma podtrzymującymi sufit i dwoma wspierającymi chór. W kościele znajdowały się cztery ołtarze: ołtarz wielki Najświętszej Maryi Panny Wniebowzięcia *bez zasuwania snycerską i stolarską robotą zdziałany*, ołtarze boczne św. Anny, św. Józefa i Ukrzyżowania⁸. W kościele tym w 1803 roku został ochrzczony Rafał Hadziewicz, wybitny malarz obrazów o tematyce religijnej, uczeń Antoniego Brodowskiego i Jana Antoniego Blanka, pedagog, wykładowca w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, którego uczniami byli między innymi: Wojciech Gerson, Józef Szermentowicz, bracia Gierymscy oraz Leon Wyczółkowski. Członek i współzałożyciel warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Autor blisko tysiąca dzieł malarskich i rysunkowych, zafascynowany sztuką włoskiego renesansu i baroku, z którą mógł się zapoznać w latach 1831-1833 podczas pobytu na stypendium we Włoszech: w Rzymie, Wenecji, Genui, Modenie, Neapolu i Parmie odwiedzając kościoły, muzea i galerie, a także bywając w pracowni

1 J. Niedźwiedź, *Leksykon historyczny miejscowości dawnego województwa zamojskiego*, Zamość 2003, s. 282-283.

2 Zob. M. Kozaczka, *Poczet Ordynatów Zamojskich*, Lublin 2009, s. 7-16.

3 M. Stworzyński, *Opisanie statystyczno-historyczne dóbr Ordynacji Zamojskiej 1834 roku*. Biblioteka Narodowa w Warszawie, rkps Biblioteki Ordynacji Zamojskiej nr 1815, s. 39-40.

4 Ordynacja Zamojska została założona przez Jana Zamoyskiego w 1589 roku, zatwierdzona na sejmie walnym w Wraszawie w roku 1590 roku, przetrwała do roku 1945, zarządzana przez 16 ordynatów. Zob. m.in. R. Orłowski, *Ordynacja Zamojska*, w: *Zamość i Zamojszczyzna w dziejach i kulturze polskiej*, red. K. Myśliński, Zamość 1969, s. 105-124.

5 W. Kubów, L. Paluch, *Ślady sześćsetletniej przeszłości*, w: „Goniec Łukowej”, R. 14, nr 1 (107), kwiecień 2016, s. 11.

6 Tamże, s. 11.

7 M. Zahajkiewicz, *Diecezja Lubelska. Informator historyczny i administracyjny*, Lublin 1985, s. 315-316.

8 Archiwum Archidiecezjalne Lubelskie, Rep. 60 IV b, 149, *Inwentarz Kościoła Parafialnego Obrządku Łacińskiego we wsi Łukowy...sporządzony dnia 13/25 kwietnia 1876 roku*, k. 207 v.



Rafał Hadziewicz, *Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny*

Bertela Thorvaldsena. Był głównie malarzem portretów i dzieł o tematyce religijnej, hołdujący ideom klasycyzmu i neoklasycyzmu⁹. Malował w większości olejno na płótnie, choć używał też innych podobraz. Jak każdy akademik wykonywał staranny szkic piórkiem i tuszem, stosował harmonijny koloryt i światłocień idealizując statycznie upozowane postaci¹⁰.

Po powrocie z Włoch, od 1834 do 1839 roku mieszkał w Krakowie, gdzie malował liczne dzieła do kościołów krakowskich i galicyjskich. W tym czasie, w 1835 roku ożenił się z Anastazją Głowacką, jedną z sióstr Jana Nepomucena Głowackiego, pejzażyisty. W roku 1839 został zobligowany do wyjazdu do Moskwy, aby odpracować zagraniczne stypendium udzielone przez Komisję Rządową Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, dzięki któremu oprócz Włoch, we wcześniejszych latach zwiedził Drezno i Paryż. W Moskwie był nauczycielem rysunku na Uniwersytecie Moskiewskim, pod koniec 1844 roku powrócił do Warszawy, gdzie przebywał do 1871 roku. W Warszawie zajmował się głównie nauczaniem w Szkole Sztuk Pięknych oraz działalnością w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, brał również udział w pierwszej wystawie Towarzystwa. Po przejściu na emeryturę w 1871 roku związany był z Kielcami, gdzie też zmarł 7 września 1886 roku. W 1888 roku jego doczesne szczątki przewieziono do Warszawy, by spoczęły na cmentarzu powązkowskim¹¹.

Dzieła Rafała Hadziewicza rozproszone są po wielu kościołach w całej Polsce. Sposób, w jaki malował obrazy religijne, w których dominował liryczny nastrój, miękki modelunek i ciepła paleta barwna odpowiadał gustom ówczesnych odbiorców, którzy zabiegali o jego obrazy do swoich kościołów, stąd tak ogromne rozproszenie jego prac. Sam ARTysta także chętnie ofiarowywał swoje dzieła kościołom, szczególnie

9 E. Jeżewska, ARTysta malarz Rafał Hadziewicz (1803-1886) – przed wystawą monograficzną, w: „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. 22, Kielce 2006, s. 79.

10 M. Misztal, *Obrazy Rafała Hadziewicza o tematyce religijnej – uwagi dotyczące budowy technicznej i problematyka konserwatorska na podstawie prac z kolekcji Muzeum Narodowego w Kielcach*, w: j. w., t. 28, Kielce 2013, s. 354.

11 A. Dzierzbicka, B. Miodońska, *Hadziewicz Rafał*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 9, z. 41, Wrocław-Kraków-Warszawa 1961, s. 226-228.

pragnął je widzieć w miejscowościach, z którymi był związany¹², stąd w Łukowej znajduje się obraz ukazujący scenę Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny, będący darem ARTysty za otrzymanie tam sakrament chrztu.

Hadziewicz nie urodził się w Łukowej, a w Zamchu, który należał do rozległej parafii łukowskiej¹³. Nie wiadomo, kiedy obraz został ofiarowany do kościoła, ani też kiedy powstał, dzieło nie posiada nawet sygnatury autora. Wiadomo jednak, że było to przed wybudowaniem w 1880 roku nowego, murowanego kościoła, który postawiono w miejscu drewnianego, będącego w bardzo złym stanie¹⁴. Można również podejrzewać, że jest to jedno z młodzieńczych dzieł, za czym może przemawiać dosyć sztywne upozowanie postaci, a wybrany został, ponieważ jego tematyka odpowiada wezwaniu świątyni. Co do kompozycji, można przypuszczać, że odbiega ona od pierwotnego zamysłu ARTysty z powodu zniszczeń powstałych najprawdopodobniej podczas pożaru starego kościoła i przeprowadzonych w jego następstwie prac konserwatorskich¹⁵.

W centrum obrazu znajdującego się w ołtarzu głównym nowego kościoła ukazana została postać Matki Bożej z rozłożonymi rękoma, unoszonej przez anioły do nieba. Scena została ukazana na złotym, neutralnym tle, które doskonale koresponduje z odcieniem karnacji postaci oraz kontrastuje z czerwoną szatą i granatowym płaszczem Maryi, dzięki czemu postać dominuje w przedstawieniu cofając postaci aniołów zgromadzone w dolnej pARTii na dalszy plan. Kompozycja na skutek odcięcia dołu obrazu została zaburzona¹⁶, przez co postać Matki Bożej pierwotnie ukazana w centralnej części, obecnie sprawia,

że ciężar kompozycji przesunął się ku dołowi, a Maryja straciła lekkość wskazaną dla tej sceny. Kompozycja obrazu łukowskiego wydaje się być najbliższa *Wniebowzięciu* Tycjana znajdującemu się w kościele Santa Maria Gloriosa dei Frari w Wenecji¹⁷. Porównując oba dzieła trudno jednak odpowiedzieć, czy obraz łukowski był także kompozycją składającą się ze strefy ziemskiej i niebiańskiej.

Mimo braku sygnatury dzieło bez wątpliwości można przypisać Rafałowi Hadziewiczowi na podstawie sposobu formowania sylwetki Matki Bożej, modelunku twarzy, rąk, czy szat oraz charakterystycznej dla ARTysty palety barwnej. Ponadto nie jest to jedyne dzieło Hadziewicza na Zamojszczyźnie. Oprócz Łukowej, jego dzieła znajdują się w kościele parafialnym św. Mikołaja w Szczepieszynie, dwa w katedrze zamojskiej, w Łabuniach i w Sitańcu¹⁸.

Twórczość Rafała Hadziewicza, mimo, że charakteryzowała się bardzo dobrym warsztatem ARTystycznym, nie była nowatorska i raczej pozbawiona inwencji. ARTysta skupiał się głównie na kopiowaniu dzieł mistrzów. „Mając bardzo skromne wyobrażenie o swoich możliwościach twórczych, uważał Hadziewicz, że jedyną drogą współczesnego mu malarstwa jest kopiowanie i przetwarzanie cudzych pomysłów”¹⁹. Mimo to mieszkańcy Łukowej byli niezwykle dumni ze swego krajana i pozostają tacy do dziś.

12 J. Puciata-Pawłowska, *Rafał Hadziewicz (1803-1886) – życie i twórczość*, „Teka Komisji Historii Sztuki [Towarzystwa Naukowego w Toruniu]”, t. 2, Toruń 1961, s. 376.

13 W. Kubów, L. Paluch, *Ślady sześćsetletniej przeszłości...*, s. 14.

14 Zob. Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. 8, z. 3, powiat biłgorajski, Warszawa 1960, s. 19.

15 J. Kaczmarczyk, *Czy obraz Wniebowzięcia NMP z kościoła parafialnego w Łukowej jest dziełem Rafała Hadziewicza?*, w: „Goniec Łukowej” R. 13, nr 2 (105), czerwiec 2015, s. 30.

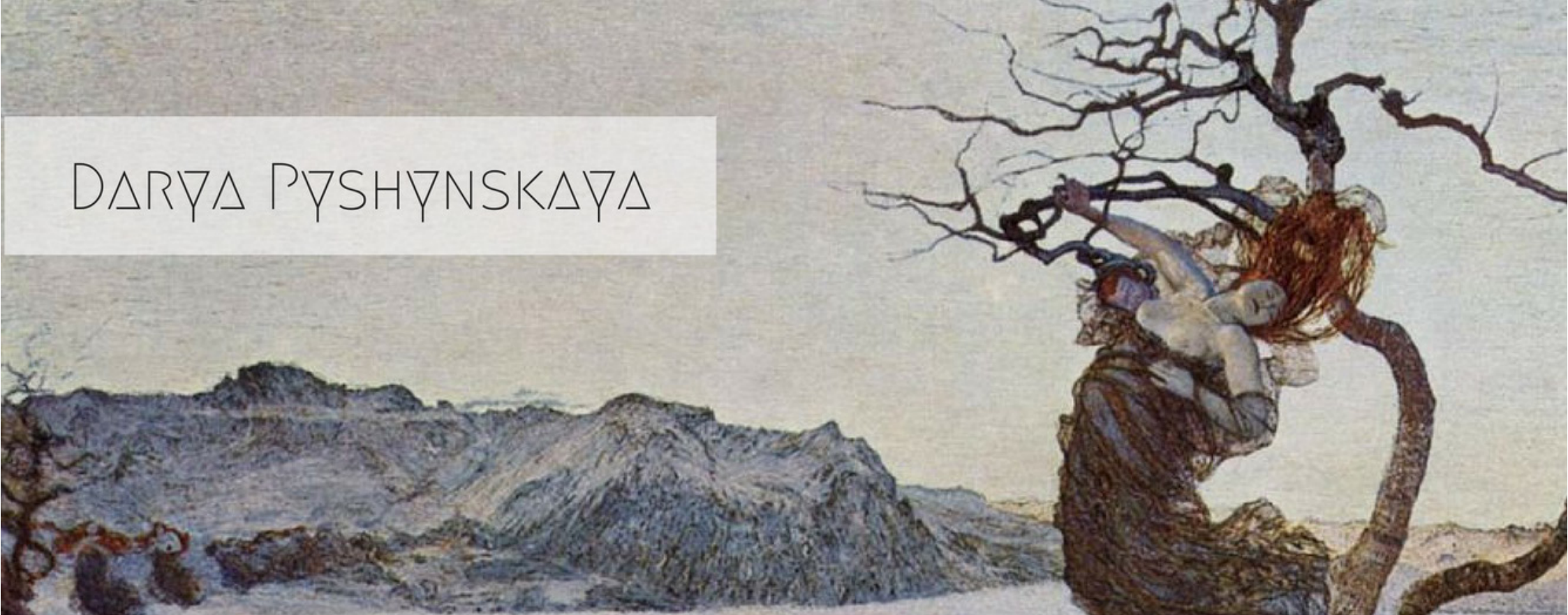
16 J. w., s. 30.

17 W., s. 30.

18 J. Derwojed, *Rafał Hadziewicz*, w: *Słownik ARTystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 3, Wrocław-Warszawa-Kraków 1979, s. 9.

19 A. Dzierzbicka, B. Miodońska, *Hadziewicz Rafał...*, s. 227.

ДАР҃А Р҃Ш҃НСКА҃



KOBIETA W TWÓRCZOŚCI GIOVANNIEGO SEGANTINIEGO.
ALEGORYCZNE PRZEDSTAWIENIE MACIERZYŃSTWA.
NA PRZYKŁADZIE CYKLU OBRAZÓW ZŁE MATKI I ANIOŁ
ŻYCIA

Kobieta w twórczości Giovanniego Segantiniego.

Alegoryczne przedstawienie macierzyństwa. Na przykładzie cyklu obrazów *Ze matki* i *Anioł życia*

Niniejszy ARTYKUŁ jest poświęcony różnorodnym aspektom kobiecości i jej roli społecznej, obecnym w twórczości włoskiego malarza Giovanniego Segantiniego. Jako źródło bibliograficzne został zbadany materiał dotychczas nieopublikowany w języku polskim. Tekstowi towarzyszy tłumaczenie wiersza *Nirwana* autorstwa Luigi'ego Illica'ego, które stanowi główną inspirację do cyklu obrazów *Złe Matki* Segantiniego.

Obraz *Złe matki* Giovanniego Segantiniego (1858 – 1899) namalowany w 1894 r. jest częścią serii prac, nazwanych *cykl Nirwany* lub *Złe matki*, które ARTYSTA tworzył w ciągu ostatniego dziesięciolecia XIX w. i które łączą się z tematyką kobiecości i macierzyństwa¹. Pierwszy obraz z cyklu zatytułowany *Ukaranie bezwstydných* powstał w 1891 r.². W następnym roku malarz rozpoczął pracę nad szkicami do płótna *Owoc miłości*, zrealizowanego dopiero pod koniec lat 1890-tych³. W latach 1894 – 1895 zostały ukończone dwa wizerunki *Anioł życia*⁴ oraz już wspomniany obraz *Złe matki*, do którego Segantini nawiązywał w serii pastelów z 1896 r.⁵. W roku 1895 ARTYSTA wykonał także kilka rysunków ołówkiem wzorujących się na *Ukaraniu bezwstydných*, pod tytułem *Fantazja nocna*⁶.

Chronologiczne uporządkowanie tych dzieł samo w sobie jasno świadczy o sposobie myślenia oraz pracy ARTYSTY. Malarz potrafił poświęcić kilka lat na modyfikowanie i dokładne opracowanie pewnej tematyki oraz kompozycji, by doprowadzić ją do poszukiwanej doskonałej formuły. Towarzyszyła temu głęboka refleksja nad ideą obrazu, a każda zmiana w stosunku do poprzedniego przedstawienia przyczyniała się do wzbogacenia treści całego cyklu⁷. Ze względu na powtarzanie się i przenikanie poszczególnych elementów formalnych lub ikonograficznych z jednej kompozycji do drugiej, seria ta stworzyła spójną narrację, która w sposób metaforyczny opowiada o sytuacji

- ¹ *Złe Matki*, 1894, olej/płótno, 120 × 225 cm. Płótno zostało zakupione w 1902 r. przez królewski Urząd Oświaty Austro-Węgier do wiedeńskiej kolekcji Belwederu, gdzie znajduje się do dzisiaj. *L'opera completa di Segantini*, red. F. Arcangeli, Mediolan 1973, s. 117.
- ² *Ukaranie bezwstydných*, 1891, olej/płótno, 99 x 173 cm, The Walker ART Gallery, Liverpool. ARTYSTA nazywał ten obraz także *Pierwszy z Nirwany*. A-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*. T. II, Mediolan 1982, s. 482.
- ³ *Owoc miłości*, 1892, sangwina/papier, 20,9 × 15,6 cm, Kunsthau Zürich; *Owoc miłości*, 1899 – 1900, olej/płótno, 87,5 × 57 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig.
- ⁴ *Anioł życia*, 1894, olej/płótno, 276 x 217 cm Galleria d'ARTE Moderna, Mediolan; *Anioł życia*, 1894 – 1895, olej/papier, 59,5 x 48,5 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapeszt. Seria szkiców nawiązujących do tego obrazu jest datowana na lata 1891 – 1896. Por. *L'opera completa di Segantini...*, s. 116; *Segantini. La vita, la natura, la morte. Disegni e dipinti*, red. G. Belli, A. P. Quinsac, Mediolan 1990, s. 158-159.
- ⁵ *Złe matki*, 1896, pastel/tektura, 40 x 74 cm, Kunsthau Zürich; *Ukaranie bezwstydných*, pastel/tektura, 1896, 40 x 74 cm, Kunsthau Zürich.
- ⁶ *Fantazja nocna (Ukaranie bezwstydných)*, 1895, ołówek/tusz/papier, 19 x 35,5 cm, kolekcja prywatna, Waszyngton. R. Neginsky, *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, Cambridge 2010, s. 449.
- ⁷ Zob. K.Абрахам, Джованни Сегантини. Психоаналитический эксперимент, [w:] Карл Абрахам, Психологические труды. Работы 1907 – 1912, Т. I, red. naukowa С. Сироткина, И. Чиркова, tłum. С. Жигулева, Іжевск 2009, s. 194. Karl Abraham (1877 – 1925) – niemiecki psychiatra i neurolog żydowskiego pochodzenia, uczeń Sigmunda Freuda, jeden ze współzałożycieli Berlińskiego Instytutu Psychoanalitycznego. Badanie twórczości Segantiniego przeprowadził w roku 1911.

życiowej kobiet XIX w., a także świadczy o postawie i światopoglądzie samego Segantiniego.

Analiza symbolicznego ujęcia tematu kobiecości i macierzyństwa oraz kontekst powstania dzieł dają możliwość odczytania treści tych obrazów na kilku poziomach: historycznym, biograficznym oraz ikonograficznym. Każdy z tych wątków może być postrzegany jako samodzielna narracja, lub stanowić pewną interpretacyjną całość przenikających się komentarzy.

Dokonany przez ARTystę wybór tematyki brał swój początek w atmosferze epoki, ilustrując powszechne poglądy, ale był też owocem własnych przemyśleń. Cykl obrazów *Złe Matki* – kontrowersyjny ze względu na tytuł, negatywnie określający macierzyństwo, był przejawem zmian społecznych w zachodniej Europie i wiążących się z nimi zagadnień.

Druga połowa XIX w. była okresem, w którym zaczęła się budzić samoświadomość przedstawicielek „płci pięknej”, co było związane z stopniowymi zmianami układu społecznego i nowymi warunkami życia. Dotyczyło to przede wszystkim kobiet należących do średniej lub wyższej klasy społecznej, które często miały przestrzegać rygorystycznej moralności i konkretnego modelu zachowania (cecha charakterystyczna czasów wiktoriańskich). Dotychczas w historii europejskiej „słaba płęć” prawie zawsze miała ograniczone prawa cywilne i możliwości działania w społeczeństwie. Kobiety w każdym środowisku były ciągle zależne od mężczyzny i zamknięte w kręgu rodziny patriarchalnej. Głównym celem przedstawicielek klasy średniej, przyjętym za wzorzec wychowania i utożsamiania się, było wyjście za mąż, spłodzenie potomstwa i zajmowanie się domem. Pracować powinny jedynie kobiety z najniższej warstwy społecznej

oraz wieśniaczki⁸. W sferze seksualności i macierzyństwa dziewczęta i młode kobiety okrywano hańbą za utratę dziewictwa przed ślubem⁹. Używanie pojawiających się w połowie XIX w. pierwszych środków antykoncepcyjnych było uznawane za niemoralne, a aborcja w tym czasie była bezwzględnie zakazana¹⁰. Kobiety, w odróżnieniu od mężczyzn, karano surowiej za cudzołóstwo. Tylko arystokratki już jako żony posiadały większą wolność w relacjach pozamałżeńskich tolerowanych społecznie¹¹. W przypadku trudnej sytuacji życiowej samotne kobiety z miasta i wsi, porzucone przez mężczyznę, owdowiałe lub zwolnione z pracy, nie otrzymywały żadnego wsparcia socjalnego i nie mogły znaleźć zatrudnienia. Matka z nieślubnym dzieckiem była odrzucana przez społeczeństwo (traciła dach nad głową i pracę) i utrzymywała się przy życiu za głodową pensję nie rzadko uprawiając prostytutkę. Ze względu na skrajnie trudne warunki często nie była ona w stanie wyżywić niemowlęcia, dlatego też takie dzieci w wielu przypadkach trafiały do ochronek lub umierały. Dorastające nieślubne dziecko natomiast nie posiadało wielu praw cywilnych, dotyczących między innymi dziedzictwa, nauki i zajmowania stanowisk publicznych¹².

Segantini często podejmując się w swojej twórczości temat kobiety i będąc wrażliwym na jej doczesność, niewątpliwie zdawał sobie sprawę ze stopniowo ujawniających się problemów społecznych, związanych z poszukiwaniem nowych praw i redefinicją roli płci żeńskiej w świecie mężczyzn.

Aspekt macierzyństwa w myśli ARTysty był także związany z jego życiowym doświadczeniem i relacją z kobietami. Wczesne dzieciństwo Giovanni Segantini spędził przede wszystkim z matką Margheritą De Girardi, która zmarła w 1865 r. po długiej chorobie, będącej skutkiem

8 M. Ciechomska, *Od matriarchatu do feminizmu*, Poznań 1996, s. 111-115.

9 K. Utrio, *Córki Ewy: historia kobiety europejskiej*, tłum. M. Gąsiorowska, Warszawa 1998, s. 200.

10 M. Ciechomska, dz. cyt., s. 113-114; S. Kuźma-Markowska, *Stan badań nad historią antykoncepcji w XIX i XX wieku*, „Przegląd Historyczny” 100:2009(3), s. 607.

11 Por. K. Utrio, dz. cyt., s. 196-200, 284-285; U. Frevert, *Mąż i niewiasta. Niewiasta i mąż. O różnicach płci w czasach nowoczesnych*, tłum. A. Kopacki, Warszawa 1997, s. 306-309.

12 K. Utrio, dz. cyt., s. 200. W Mediolanie 1975 r. – okresie kiedy Segantini rozpoczął naukę na Akademii Brera – liczono 16 % dzieci urodzonych z nieprawego łoża, z których 91 % trafiało do przytułku lub umierało. R. Neginsky, dz. cyt., s. 440.

powikłań poporodowych¹³. Wkrótce po śmierci matki chłopczyk rozstał się także z ojcem Agostino Segatinim¹⁴, który poszukując zatrudnienia opuścił Lombardię i zmarł w lutym 1866 r. w drodze do Trento¹⁵. Dziecko zostało przekazane na wychowanie przyrodniej siostrze Marii Aloisii. Dorastając bez rodziców młody Segantini wypełniał braki emocjonalne tworząc kult własnej matki¹⁶. Nastolatek wykształcił w swojej wyobraźni idealny obraz Margherity De Girardi, w którym był zakochany przez całe życie. W autobiografii ΔRTysta pisał o niej: „Widzę oczami mojego umysłu jej wysoką figurę powolnie kroczącą. Jest piękna, nie jak świt lub południe, ale jak wiosenny zachód słońca. Kiedy zmarła nie miała nawet dwudziestu dziewięciu lat”¹⁷. Wczesna utrata matki stała się dla malarza życiowym mitem, doznawanym ze świadomością „współudziału” w jej tragicznej śmierci i w intensywnym poczuciu wyobrażonej własnej winy. Ze wspomnień malarza da się wydobyć wiele świadectw dramatycznego sublimowania postaci kobiety-matki i samego rodzicielstwa. Jednym z nich była historia dwunastoletniego Segantiniego, który dla pocieszenia zrozpaczonej młodej kobiety naszkicował pośmiertny portret jej córki, leżącej w kołysce¹⁸. Innym tego rodzaju przykładem mogła być wizja dorosłego ΔRTysty, który podczas jednej ze swoich wycieczek w góry zobaczył

na niebie różę oraz żeńską postać z dzieckiem trzymającym jabłko, siedzących na gałęziach niskiego drzewa. Malarskim dowodem pamięci tego zdarzenia jest obraz *Owoc miłości*. Swoje uczucia wobec matki, będące połączeniem wielkiej miłości i cierpienia związanego z jej utratą, ΔRTysta przenosił na płaszczyznę malarską i zawarł je w cyklu *Nirwany*¹⁹.

Kolejną ważną figurą kobiecą w życiu Segantiniego była jego żona Luigia Pierina Bugatti, w domu nazywana Bice. ΔRTysta poznał ją w czasach studiów na Akademii Brera, przyjaźniąc się z jej bratem Carlo Bugattim. Na początku lat 80. młoda para postanowiła stworzyć rodzinę, nigdy nie zawierając oficjalnego małżeństwa²⁰. Malarz ze swoją towarzyszką spędził w stabilnym związku całe życie, wychowali razem czwórkę dzieci. Segantini odgrywał w domu dominującą rolę jako ojciec, Bice natomiast, jak się wydaje, tradycyjnie skupiła się na

13 W latach 1862 – 1864 ojciec poszukując zarobku opuścił żonę z małym Giovannim Segatinim, przeprowadzając się ze starszymi dziećmi z pierwszego małżeństwa do Mediolanu. A-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*, T. I..., s. 16.

14 „Segantini” jest nazwiskiem rodowym, które ΔRTysta zmienił na „Segantiniego” w okresie studiów w Mediolanie. G. Trippolini, *Giovanni Segantini: la vita (1858 – 1899)*, „Quaderni grigionitaliani” 68:1999(4), s. 310.

15 A-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*. T. I..., s. 16-17. Karl Abraham w swoim tekście o Segatinim podał błędne informacje dotyczące dzieciństwa ΔRTysty. Nie dysponując dokładną informacją biograficzną, niemiecki psycholog stworzył mit wyjazdu Agostino Segatiniego do Ameryki, zostawiającego samotne dziecko w Mediolanie. Historia została zinterpretowana przez badacza jako „zdrada” ojca wobec syna, która miała pozostać w pamięci Giovanniego Segantiniego jako głęboka trauma. K. Абрахам, *Психологическитруды...*, s. 206-208.

16 Chłopczyk najprawdopodobniej nie wiedział o nagłej śmierci własnego ojca. W autobiografii malarz napisał o nim: „...przez długi czas czekałem ciągle na tatę; mówiono mi, że wkrótce miał wrócić, jednak nigdy go już później nie widziałem...”. G. Segantini, *Autobiografia*, [w:] *Giovanni Segantini. Lettere e scritti sull'ΔRTE*, red. L. Giudici, Mediolan 2014, s. 67; [wszystkie tłumaczenia z włoskiego – Darya Pyshynskaya].

17 G. Segantini, *Autobiografia...*, s. 66. Podaniu wieku zmarłej matki przez ΔRTystę jest niedokładne – Margherita De Girafi urodziła się w 1828 i zmarła w 1865 r., zatem miała 37 lat.

18 G. Segantini, *Lettera a Neera, Maloja 21 gennaio 1896*, [w:] *Giovanni Segantini. Lettere...*, s. 26.

19 K. Абрахам, *Психологическитруды...*, s. 195-202.

20 Według A-P. Quinsac decyzja ta wynikała z trudności finansowych Segantiniego oraz wspólnych poglądów narzeczonych, odrzucających religijne oraz społeczne obyczaje. A-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*. T. I..., s. 21. L. Giudici w kompendiarzu do *Autobiografii* Segantiniego posunęła się jeszcze dalej w tej interpretacji, mówiąc o ateistycznych i socjalistycznych przekonaniach młodej pary. G. Segantini, *Autobiografia...*, s. 102. Sam Segantini w korespondencji nigdy nie określał Luigii Bugatti jako własnej żony, nazywając ją „Signora Bice”. A-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*, T. II..., s. 556.

Tam w górze, w nieskooczej przestrzeni niebiańskiej, – błyszczący Nirwana! –
 Tam,...za kwaśnymi górami i chmurami szarymi –
 Iłni Nirwana! –
 Tam wszystko jest niebieskie, jest wieczne, jest uśmiechem, jest śpiewem! –
 To jest Nirwana! – Tam ludzie pokładają swoje wielkie nadzieje – gdzie jest Nirwana,
 I ten kto cierpiał ma pokój, i ten kto nosi grzech jest w zapomnieniu. – Taka jest Nirwana
 O, ludzka jest ta Wiara która zapomina – i która przebacza! –
 Nawet ten kto zgrzeszył, zanim nastąpi słodki – uśmiech Światła Natury, ma dręczyć się lękiem – i ma z nią płakać.
 Rzeczy w życiu ludzkim mają łzy – i mają winę.
 Tak więc Zła Matka w dolinie sinej – w lodach wiecznych gdzie gałąź zamarza i kwiat nie rozkwita – błąka się rozedgrana.
 Nie miał uśmiechu, jedynego pocałunku syn twój, – o daremno matko?
 Nie dawała pędów troski matczynej dusza twoja, – o daremno matko?
 Tak dusi cię cisza – goni i pędzi oziębła larwa z oczami pełnymi łez – lodowatych!
 Pop*ART*zie! Złękiona błądzi – jak liść!...
 I dookoła jej bólu wszystko jest ciszą; – milczą rzeczy.
 Oto za doliną siną – pojawiają się drzewa! –
 I z każdej gałęzi wołają głośnie dusze – cierpiące w miłości;
 I cisza zostaje zwyciężona i najbardziej ludzki głos przemawia: –
 „Przyjdź! Przyjdź do mnie, o matko! Przyjdź i podaj mi – pierś swoją, życie którego nie uznałaś, i pocałunek matki – nieznany dotychczas!...
 Przyjdź, matko!... Przebaczyłem!...”
 Widmo – na krzyk słodki leci spragnione i kładzie na gałąź pierś swoją i duszę. –
 O, Nieba! Patrzcie! Kołysze się gałąź! – Gałąź ma życie!
 Oto! To jest twarz dziecka, które ssie piersi – łakomie całuje!...
 Za chwilę zaś dziecko i matka szare drzewo opusz-

Là su, ne l'infinito spazio cerulo, –
 Nirvana irradia! –
 Là,... dietro a li aspri monti e a balze grigie, –
 splende Nirvana! –
 Là tutto è azzurro, è eterno, è riso, è cantico! –
 È la Nirvana! –
 Là le gran spemi de li umani adergono, –
 dove è Nirvana,
 e chi ha sofferto ha pace, e chi ha peccato ha oblio. – Tale è Nirvana
 Oh, umana questa Fede che dimentica – e che perdona! –
 Pur chi ha peccato, pria di quel dolcissimo –
 riso di Luce, de la Natura dee soffrir le angosce – e con lei piangere.
 Le cose a guisa degli umani han lacrime – ed hanno colpe.
 Così la Mala Madre in vallea livida – per ghiacci eterni dove non rama inverda o fiore sboccia – gira sospinta.
 Non ebbe un riso, un sol bacio il tuo figlio, – o invano madre?
 Non diè germogli di materne cure l'anima tua, – o invano madre?
 Così te la tormenta del silenzio – mena e sospinge gelida larva con ne li occhi lacrime – fatte di ghiaccio!
 Vedetela! Affannosamente vagola – come una foglia!...
 E intorno al suo dolor tutto è silenzio; – taccion le cose.
 Or ecco fuor da la vallea livida – appaion alberi! –
 Là da ogni ramo chiama forte un'anima – che pena ed ama;
 ed il silenzio è vinto a la umanissima – voce che dice: –
 “Vieni! A me vieni, o madre! Vieni e porgimi – il sen, la vita che m'hai negata, ed il materno bacio – ignoto ancora!...
 Vieni, madre!... Ho perdonato!... La fantasima – al dolce grido vola disiosa e porge al ramo tremulo – il seno, l'anima. –
 Oh, portento! – Guardate! Il ramo palpita! – Il ramo ha vita!
 Ecco! È il viso d'un bimbo, e il seno succhia – avido e baciale!...

czając padają pokonane!...
 Tam w górze błyszczący Nirwana! Tam w górze syn wlece Matkę przebaczoną... Przez góry przemierzają – dwa widma!...
 Przedzierając się przez zgrogę chmur lecą – tam gdzie jest Nirwana. –
 O, ludzka jest ta wiara która zapomina i która przebacza.

Poi bimbo e madre il grigio albero lascia – cadere avvinti!...
 Là su Nirvana irradia! Là su il figlio – con seco tragge
 la perdonata Madre... I monti varcano – le due fantasime!...
 Varcando l'angoscia de le nubi e volano – dove è Nirvana. –
 Oh, umana questa fede che dimentica – e che perdona.

rodzinie. Przez całe życie była głęboko zauroczona mężem i jej miłość nie wygasła nawet po wczesnej śmierci *ART*ysty w 1899 r²¹.

W twórczości malarza żona nie zajmowała uprzywilejowanej pozycji, ponieważ była dość rzadko wykorzystywana jako modelka. Segantini ukazał swoją ukochaną tylko na kilku płótnach, z których prawie wszystkie pochodzą z okresu studiów *ART*ysty lub pierwszych lat życia w związku (w 1879 r. został namalowany obraz *Sokolniczka*²², w 1882 r. *Moja rodzina*²³, w latach 1884 – 1886 powstał *Akt żeński*²⁴. Kolejny i ostatni portret żony został stworzony przez malarza w czasie jej choroby w 1891 r. (*Płatek róży*)²⁵. Obrazy te są dość zróżnicowane pod względem zarówno tematycznym, jak i stylistycznym. Na jednym z płócien *ART*ysta przedstawił żonę w aranżacji kostiumowej, ale też poświęcił jej inne obrazy, mające bardziej realistyczny wydźwięk. Niewątpliwie Luigia Bugatti była postrzegana przez *ART*ystę jako

21 Luigia Bugatti po śmierci męża spędziła następne 39 lat samotnie w ich wspólnym domu w Maloja. W rodzinie Segantini opowiadano, że Bice codziennie odwiedzała grób małżonka pochowanego na pobliskim cmentarzu i czytała tam na głos jego ulubione książki. D. Segantini, *Lettere da casa Segantini*, [w:] *Segantini. Ritorno a Milano*, red. A-P. Quinsac [katalog wystawy], Mediolan 2014, s. 70.

22 *Sokolniczka*, 1879, olej/płótno, 143 x 106 cm, kolekcja prywatna, Padwa.

23 *Moja rodzina*, 1882, olej/płótno, 65 x 49,5 cm, kolekcja prywatna, Mediolan.

24 *Akt żeński*, 1884 – 1886, olej/płótno, 174 x 87, kolekcja prywatna. Ten wizerunek przedstawiający nagą Bice jest jedynym aktem namalowanym przez Segantinię. A-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*. T. I..., s. 100.

25 *Płatek róży*, 1891, olej, tempera/płótno, kolekcja prywatna, Mediolan. A-P. Quinsac zauważyła, że Segantini miał pewną skłonność do częstego malowania swoich bliskich przede wszystkim w czasie choroby. A-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*. T. I..., s. 86.

doskonała kobieta i wzorowa matka, która łagodziła i wypełniała jego traumy z dzieciństwa²⁶.

Znaczące w życiu Segantiniego było także jego spotkanie z mediolańską pisarką i dziennikarką Anną Radius Zuccari, tak zwaną Neerą (1846 – 1918), z którą **ART**ysta podtrzymywał przyjacielską korespondencję przez kilka lat od 1891 r. aż śmierci. Wśród kobiet była ona jedyną poważną interlokutorką Segantiniego, mocno zafascynowaną twórczością **ART**ysty i wprowadzającą go do środowiska intelektualnego Mediolanu²⁷. Za sprawą Neery malarz napisał własną *Autobiografię*, którą pisarka wykorzystała do publikacji dwóch poświęconych mu **ART**ykułów²⁸. Segantini chętnie czytał i obdarzał komentarzem teksty swojej przyjaciółki, które przeważnie dotyczyły kwestii kobiety i jej pozycji w ówczesnym społeczeństwie. W wyniku tego **ART**ysta dzielił się z nią własnymi poglądami na ten temat. W jednym z listów z 1893 r., czyli w czasie kiedy to powstawały obrazy z cyklu *Nirwana*, malarz napisał o kobiecie:

„[...] Szanuję kobietę, kiedy jest ona wierną i duchową towarzyszką mężczyzny; mężczyzna ma potrzebę w swojej drugiej duszy; tej która go rozumie i hołubi jego ideały, kieruje go do przodu ku uczciwości i obowiązki; a zatem żeby mężczyzna czuł się uwodzony przez swoją towarzyszkę i łączyła ich więź czułych uczuć, konieczne jest aby miał do niej szacunek i poważanie, które kobieta otrzymuje kiedy jest wierna swojemu towarzyszowi i poważna w swoim zachowaniu. Miłość zrodzona z szacunku i dobroci jest trwalsza niż ta, która rodzi się wyłącznie z piękna fizycznego. Ale aby wychować te kobiety, rodzina powinna poprzez słowo, lub książki dać im przykład zdrowej i uporządkowanej dyscypliny moralnej i intelektualnej, dbając przede

wszystkim o zdrowie młodej dziewczyny; to przyczynia się najbardziej do rozwoju duchowego i fizycznego zdrowia [oraz ukształtowania dobrego] charakteru. Jednak w obecnym społeczeństwie burżuazyjnym pojawiają się tylko kobiety neurotyczne, które są lepszymi nierządnicami niż matkami i towarzyszkami swoich mężczyzn. Czyja jest w tym wina? Według mnie polega ona na złym przykładzie. Trudno jest aby uszkodzone drzewo wydało dobre owoce, i wina tkwi nie w owocu lecz w samym drzewie. Czy to nie prawda?...”²⁹.

Ten fragment wypowiedzi Segantiniego może posłużyć jako swoisty komentarz do treści obrazów *Kara bezwstydných* i *Złe Matki*, dzięki niemu sposób myślenia **ART**ysty o kobiecie staje się bardziej jasny, dobitniej zarysowują się też jego intencje plastyczne. Pisząc o przedstawicielkach płci pięknej malarz zawsze podkreślał ich w**ART**ości, związane przede wszystkim z darem macierzyństwa: „Zawsze kochałem i szanowałem kobietę, w jakimkolwiek stanie by się ta nie znajdowała, bo posiada łono matki”³⁰. Jego pozycja, być może pod wpływem Neery, zaczęła odbiegać od tradycyjnego pojęcia roli, którą kobieta miała odgrywać w społeczeństwie:

„[...] Kobieta instynktownie przygotowuje się do przyszłej walki przeciwko brutalnemu egoizmowi mężczyzny oddanego własnej wolnej świadomości. Kobieta w porównaniu do mężczyzny posiada wyższy stopień pospolitych cech, takich jak pamięć, smak i aktywność. Siła i geniusz twórczy są w**ART**ościami należącymi do mężczyzny. W obecnym czasie siła jest wytwarzana mechanicznie i u mężczyzny zostaje [jedynie] boski instynkt do działania kreatywnego. Najlepsi pomogą kobiecie, inni natomiast będą przez nią utrzymywani [...]”³¹.

26 M. Frehner, *Un precursore dell'ARTE moderna...*, s. 31.

27 Por. A-P. Quinsac, *Prefazione*, [w:] *Al caro illustre amico dall'egregia signora. CARTeggio Neera – Giovanni Segantini 1891 – 1899*, red. S. Sala Massari, Oggiono 2014, s.14; S. Sala Massari, *Neera (Milano 1846 – 1918)*, [w:] *Al caro illustre amico...*, s. 23.

28 Zob. Neera, *ARTisti contemporanei: Giovanni Segantini*, „Emporium” 3:1896(15), s. 39-178; Taż, *Una nobile vita. Giovanni Segantini*, „Il Marzocco”, 4:1899(37), [b.n.s].

29 G. Segantini, *Lettera a Neera, Savognin, 7 febbraio 1893*, [w:] *Al caro illustre amico...*, s. 38.

30 Tenze, *L'anima, lettera dedicata a Neera, 1891* [w:] *Scritti e lettere di G. Segantini*, red. B. Segantini, Turyn 1910, s. 72.

31 G. Segantini, *Lettera a Neera, Maloja 18 aprile 1899*, [w:] *Al caro illustre amico...*, s. 88.

Z refleksji Segantiniego da się wywnioskować, że ARTysta odczuwał pewne przemiany nadchodzące w społeczeństwie końca XIX w, nie lekceważąc możliwości i zdolności społecznych słabszej płci. Jednak najważniejsze cnoty kobiety w myśli ARTysty były nierozzerwalnie związane z macierzyństwem i życiem rodzinnym, a jej życiowa aktywność była nadal widziana w sposób mocno ograniczony.

W większości opracowań poświęconych twórczości Segantiniego jako główną inspirację do stworzenia cyklu *Nirwana* wskazuje się wiersz przyjaciela ARTysty, mediolańskiego pisarza i poety, Luigiego Illica'ego pod tytułem *Nirwana* lub *Zła matka – w idei buddyjskiej* (*La mala madre – nella idea bouddistica*) z lat 1886 – 1889³². Był to jeden z wielu innych utworów Illica'ego zainspirowanych modną w XIX-wiecznej Europie tematyką kultury i myśli orientalnej (między innymi *Madame Butterfly*, *Errisiñola*, *Fantazja arabska*, *Wasal z Szigetváru*)³³. Autor twierdził, że opierał treść wiersza na poemacie *Pangjivahli* indyjskiego mnicha Maironpâda. Wiadomo jednak, że Illica nie mógł dokonać tłumaczenia tekstu na język włoski³⁴. Niektórzy badacze zauważyli nawiązanie treści utworu do włoskiej literatury średniowiecznej (*Boskiej komedii* Dantego Alighieri'ego³⁵ i poprzedzającego ją opisu *Wizji* Alberico da Settefrati'ego³⁶), a także do ballady *Król elfów* Johanna Wolfganga von Goethego³⁷.

Tekst ten jest poświęcony metaforycznej historii ukarania i zbawienia duszy kobiety, która wyrzekła się swojego macierzyństwa. Skazana na zapomnienie błąka się wśród wzgórz śnieżnej pustyni, słysząc

płacz i wołanie własnego dziecka. Dopiero jego dusza jest w stanie przebaczyć i wyzwolić uwięzioną Matkę.

Wiersz Illica'ego może być definiowany jako litania poetycka, czyli utwór literacki w pewnej mierze nawiązujący do określonej formuły modlitewnej. Świadczy o tym przede wszystkim jego budowa. Na początku wiersza występują paralelizmy stanowiące wizję Nirwany („Tam w górze, w nieskończonej przestrzeni... – błyszczą Nirawa/ Tam..., za kwaśnymi górami... – lśni Nirwana”). W centrum narracji natomiast pojawia się szereg inwokacji skierowanych do Matki, którym towarzyszy opis jej stanu. Wśród nich znajdują się także powtarzające się błagania wołającego dziecka („Przyjdź! Przyjdź do mnie, o matko!.../Przebaczyłem!”). Zwłaszcza w tych wersach najmocniej jest uwidoczniiony aspekt religijny utworu, zawierają one prośby odkupienia winy i zbawienia duszy Matki. Ogólne podobieństwo wiersza do litanii potęguje jego odniesienia do świata sakralnego i wpływa na jego symboliczny wydźwięk.

Segantini przyjął symbolizm wiersza Illica i wykorzystał niektóre jego wątki do tworzenia swojego cyklu. Zapewne ARTyście nie chodziło o dosłowne zilustrowanie utworu, chociaż widział swoje obrazy oraz wiersz Illica'ego jako pewną tematyczną całość, dlatego przy powstaniu w 1895 r. krótkiej recenzji o *Złych matkach* na stronach berlińskiego periodyku „Pan” Segantini zalecił dołączenie do ARTykułu aneksu z tekstem przyjaciela³⁸.

32 Por. A. del Bondio, *Il valore simbolico della figura femminile in Segantini*, „Quaderni grigionitaliani” 68:1990(4), s. 353-354; P. Buffagni, *Il simbolismo italiano, sogno e mito nell'opera di Giovanni Segantini*, „Nuova Corvina” 2009(2), s. 142; C. Giovannelli, *Tra poesia e pittura: il Nirvana di Luigi Illica e Le cattive madri di Giovanni Segantini*, „Otto/Novecento”, 2014(2), s. 153-161; B. Stutzer, *Giovanni Segantini: tra pittura di genere e simbolismo*, [w:] *Giovanni Segantini: della Natura* [katalog wystawy], red. F. Ciola, A. Migliarini, G. Vivaldelli, Arco 2008, s. 44-45. Według R. Neginsky odwołującej się do monografii A. Quinsac wiersz Illica'ego został opublikowany już 1889 r. R. Neginsky, *dz. cyt.*, s. 438. W monografii Segantiniego po raz pierwszy został on ukazany w 1906 r. A. Locatelli-Milesi, *L'opera di Giovanni Segantini*, Mediolan 1906, s. 21.

33 Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*, T. II..., s. 476; R. Neginsky, *dz. cyt.*, s. 441.

34 R. Neginsky, *dz. cyt.*, s. 438.

35A. Del Bondio, *Il valore simbolico...*, s. 347, 354. R. Neginsky, *dz. cyt.*, s. 438-439.

36A-P. Quinsac, *Il fenomeno Segantini nel contesto di fine secolo*, [w:] *Giovanni Segantini nella cultura di fine Ottocento*, Arco 2008, s. 35.

37M. Frehner, *Un precursore dell'arte moderna. Giovanni Segantini – vita e opera*, [w:] *Segantini* [katalog wystawy], red. B. Stutzer, R. Wäspe, trad. ?, Ostfildern 1999, s. 32.

38 C. Giovannelli, *Tra poesia e pittura...*, s. 153.

Porównując tekst Illica'ego z pracami Segantiniego da się dostrzec pewne podobieństwa, które wynikają ze zbieżności obu narracji i mogą być ujawnione przez obydwie media. Malarz w nawiązaniu do wiersza zbudował w swoich obrazach pustą bezkresową przestrzeń otoczoną pejzażem górskim, która ze względu na chłodną rozbieloną kolorystykę wskazuje na zanikanie natury i płodności równorzędne umieraniu („[...] w lodach wiecznych gdzie gałąź zamarza i kwiat nie rozkwita”)³⁹. W całym krajobrazie panuje bezruch („[...] I dookoła jej bólu wszystko jest ciszą – milczą rzeczy”), zaakcentowany przez rząd linii poziomych, którego na płótnie *Ukaranie bezwstydných* nie zakłócają figury kobiece. Malarz wprowadził do cyklu wiele figur, stwarzając wizję losu i odkupienia całej wspólnoty matek. Na płótnie *Ukaranie bezwstydných* półrozebrane, blade według klasycznego kanonu, prawie mityczne kobiety o rozpuszczonych włosach – Wenusy lub prostytutki⁴⁰ – lewitują w mroźnym powietrzu niby mARTwe, albo wegetujące („Tak więc Zła Matka [...] błąka się rozedrgana). Samotne i odizolowane⁴¹, zgodnie z narracją Illica'ego, błąkają się one w oczekiwaniu na własne dzieci. Segantini przedstawił je jako istoty bezcelowe, widma oderwane od własnej natury. Na obrazie z 1894 r. „zła Matka” zawieszona za długie rude loki na lodowatym drzewie niczym Judasz lub ukarana Ewa, krzywi się z bólu i chłodu. Jest już zjednoczona ze swoim dzieckiem i podaje pierś małej zmarzniętej figurce razem z nią trzymającą się gałęzi. W oddaleniu widać inne kobiety, trzymające na rękach niemowlęta, które kroczą

podążając ku wyzwoleniu i Nirwanie. Występująca w tekście metafora drzewa na którym jest zawieszony wołający Syn, jest wykorzystana przez malarza w cyklu *Nirwana*, a także obrazach *Anioł życia* i *Owoc miłości*, może być rozumiana jako symbol życia („Gałąź ma życie!”), w szerokim znaczeniu tego pojęcia, a w szczególności w kontekście chrześcijańskim.

Wyobrażenie „upadłej matki” i wymierzonej jej kary, jako przestrogi dla błądzących kobiet, zostało przeciwstawione wizerunkowi kobiety kochającej swoje dziecko w obrazach *Anioł życia* i *Owoc miłości*. Odwołujące się do ikonografii Matki Bożej te płótna przedstawiają kobietę pokornie spoczywającą na gałęziach drzewa i troskliwie trzymającą na rękach radosne i duże dziecko⁴². Krajobraz, w którym znajdują się postacie, jest o wiele łagodniejszy w porównaniu do śnieżnych pejzaży: cieplejsza kolorystyka oraz widoczna roślinność wskazują na wiosnę, a więc także na odrodzenie i początek nowego życia. Obraz przedstawia esencję prawdziwego i pełnego cnoty macierzyństwa. Te wizerunki najszlachetniejszej i prawie boskiej matki według Segantiniego mają być pewnym wzorem dla kobiet, ponieważ pokazują największe wARTości, które te mają w swoim życiu według ARTysty⁴³.

39 Ten symboliczny wątek był powtórzony przez ARTystę w *Tryptyku Alp* z lat 1897 – 1899, gdzie *Śmierć* jako tytuł i treść obrazu była skojarzona z mroźną zimą (1899 – 1899, II Museo Segantini, St. Moritz).

40 Na malowidłach z cyklu *Nirwana* przedstawieniu cierpienia lub letargu towarzyszy wyeksponowanie erotyzmu tych postaci: kobiety mają obfite podniesione piersi i odchylone głowy i są porównywalne do wizerunku *Bogini pogańskiej* z lat 1894 – 1897 (Galleria d'ARTE Moderna, Mediolan). Rozpuszczone rude włosy natomiast charakteryzują je jako kobiety lekkiego obyczaju.

41 Pod tym względem A-P. Quinsac dostrzegła podobieństwo obrazów *Ukaranie bezwstydných* i *Złe matki* do płótna *Kozioł ofiarny* Williama Holmana Hunta (1854, Lady Lever ART Gallery). A-P. Quinsac. *Segantini. Catalogo generale*. T. II..., s. 483.

42 A-P. Quinsac odwołując się do ikonografii chrześcijańskiej porównuje *Anioła życia* Segantiniego do przedstawienia *Madonny z Dzieciątkiem* Petrusa Christusa (ok. 1460, Museum Thyssen-Bornemisza) i *Cavaliera d'Arpino* (1 poł. XVII w., Galleria degli Uffizi). A-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*. T. II..., s. 466. Po raz pierwszy motyw kobiety siedzącej na drzewie w twórczości Segantiniego pojawił się na początku lat 1880-tych (*Pejzaż z kobietą na drzewie*, 1880 – 1883, kolekcja prywatna).

43 A-P. Quinsac, *Oltre luce e natura. Trascendenza e panteismo nell'ultimo Segantini*, [w:] *Giovanni Segantini: luce e simbolo 1884 – 1899* [katalog wystawy], red. A-P. Quinsac, Mediolan 2000, s. 31. Ten moralizatorski wątek pojawia także w bardziej realistycznym cyklu prac ARTysty, zatytułowanym *Dwie matki*, przedstawiającym kobietę z dzieckiem w relacji z naturą (*Dwie matki*, 1889, Galleria d'ARTE Moderna, Mediolan; *Dwie matki*, 1899 – 1900, Kunstmuseum Chur).

RECENZJA WYSTAWY PÓŻNA POLSKOŚĆ. FORMY NARODOWEJ TOŻSAMOŚCI PO 1989 ROKU



JUSTYNA PIŚSAK

FOT. CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ ZAMEK UJAZDOWSKI

Recenzja wystawy *Późna polskość.*

Formy narodowej tożsamości po 1989 roku

Od kilku lat toczy się debata rozważająca zagadnienie polskości rozumianej współcześnie czyli po wydarzeniach 1989 roku. Czym jest polskość? Jakie przybiera formy reprezentacji po prawie 30 latach od upadku komunizmu? Odpowiedzi na pytania próbuje sformułować wielu **ART**ystów i eseistów. Problem ten zostaje również poruszony na wystawie *Późna polskość. Formy narodowej tożsamości po 1989 roku* w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, odbywającej się od 31 marca do 06 sierpnia 2017 roku. Kuratorzy Ewa Gorządek i Stach Szabłowski zaprosili do współpracy kilkudziesięciu współczesnych **ART**ystów różnych pokoleń. Wystawa podzielona jest na trzy części – sztuki wizualne, teatr i kino. Bogaty program wydarzeń towarzyszących w postaci dyskusji, wykładów i projekcji stwarza możliwość włączenia się widza w dialog o transformacji kulturalnej rzeczywistości naszego kraju.

Wystawa dotyczy form i reprezentacji. **ART**yści pokazują swoje spojrzenie na bieżące kwestie religijne, polityczne, socjalne, egzystencjalne, także osobiste lub poruszające zagadnienia czysto estetyczne. Jest to rodzaj kwerendy, zebrania i wytypowania pewnych tematów najistotniejszych dla polskiej rzeczywistości ostatnich lat.

Dominują zestawienia ikonograficzne. Obszerność i różnorodność wystawy jest odzwierciedleniem mozaiki z jaką na co dzień obcujemy oraz problemów tkwiących głębiej w naszej świadomości jako Polaków.

Jako punkt wyjścia kuratorzy przywołali twórczość Stanisława Szukalskiego, wybitnego rzeźbiarza, malarza, wizjonera, przywódcę Szczepu Rogate Serce. Nawiązują przez to do sytuacji po roku 1918, odzyskaniu niepodległości po 123 latach zaborów.

Szukalski przebywający i tworzący w Ameryce zainspirował się tradycją i historią ojczystego kraju. Stworzył utopijny, imaginacyjny projekt państwa polskiego o nowej historii i mitologii. Kreując w pełni awangardową formułę, sięgnął do ikonografii starosłowiańskiej, pozostając w korespondencji do aktualnych ówczesnie tendencji w sztuce jak ekspresjonizm, kubizm, futurizm, prymitywizm. Maurycy Gomulicki i Jacek Staniszewski zaaranżowali poświęconą Szukalskiemu pierwszą, obszerną salę inaugurującą wystawę. Utrzymana w kolorystyce biało-czerwonej wypełniona jest symboliką Szczepu Rogate Serce, reprodukcjami pomników m.in. Adama Mickiewicza dla Wilna, marszałka Piłsudskiego, Mikołaja Kopernika oraz projektem *Duchtyni*, centrum historii i kultu słowiańszczyzny w Smoczej Jamie na Wawelu. Salę enigmatycznie wieńczy kompozycja z toporów zawieszona na kotarze imitującej ścianę oraz kopia rzeźby *Cecora*. Uwagę przyciąga wizyjność twórczości Szukalskiego. Przywołanie tego właśnie **ART**ysty jako wstęp do wystawy *Późna polskość. Formy narodowej tożsamości po 1989 roku* stanowi pretekst do dyskusji o sztuce obecnej, ponieważ postać samego Szukalskiego jest symbolem nowoczesności, zmian, poszukiwań i tym samym niezależności.

Tytuł wystawy *Późna polskość...* zaczerpnięty jest z książki Tomasza Kozaka *Pornografia późnej polskości*, **ART**ysty wizualnego, eseisty, autora głośnej *Wytepić te wszystkie bestie? Rozmowy i eseje*, adiunkta ISP UMCS w Lublinie. Początkiem kształtowania się obrazu rzeczywistości w jakiej żyjemy obecnie były wydarzenia roku 1989, upadek komunizmu, otwarcie się Polski na kulturę

Europy Zachodniej oraz zachłyśnięcie się „przepychem kolorowego świata”. Lata 80-te XX wieku w Polsce przyniosły estetykę związaną głównie z przemianami społecznymi, powstaniem Solidarności, stanem wojennym oraz znaczącą rolą kościoła. Skutkowało to przesunięciem kryteriów sztuki z **ART**ystycznych na etyczne. Narracje i dotychczasowe toposy nakierowane na moment przełomowy i oczekiwanie, budujące napięcie, wyczerpały się. Terminy „wczesna polskość” i „późna polskość” oznaczają wg. Kozaka konsekwencje wymienionych wyżej wydarzeń. Pojawienie się nowych form w naturalny sposób jest konsekwencją dezaktualizacji starych, a przede wszystkim nieskrępowanym dostępem do aktualnych tendencji, i z czasem uczestnictwem w globalnej rzeczywistości. Niejednolitość, rozproszenie i mnogość propozycji stanowią charakterystyczne cechy, które określają polski wyraz **ART**ystyczny.



Sala prezentująca twórczość Stanisława Szukalskiego, fot. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski

Pragnienie naznaczenia ram tożsamości, wizerunku oryginalnego w swej narodowości, pragnącego też wpisać się w uniwersalną „kulturę zachodu” jest mianownikiem wspólnym większości narracji. Naturalny pęd historii i zmiany społeczne są przyczyną nieustannych i poniekąd wynikających z przymusu wewnętrznego twórców poszukiwań, podążania za zmieniającym się światem i pojawiającymi się aspektami

rzeczywistości. Nowa formuła polskości wciąż się krystalizuje. Obecnie zaobserwować można jak wspomina autor *Wytępic' te wszystkie bestie?...* pewnego rodzaju wyjąłowanie, przełknięcie po „szoku” wolności i przyzwyczajanie się do sytuacji komfortu. Stąd pragnienie alternatywy, przekroczenia ram bezpieczeństwa i stosowności jakie rządzą obecnie sferą kultury i polityki. Powrót do patosu, wielkich idei jest kwestią potrzeby zapełnienia pustki, satysfakcji w uczestniczeniu w wielkich wydarzeniach. Szczególnie widoczne jest to w kulturze popularnej i polityce odpowiadającej na te pragnienia, podając wzorce typowo romantyczne. Ta właśnie tęsknota za wzniosłością jest rdzeniem tego co można nazwać polską tożsamością. Przywoływane w **ART**ystycznej działalności Tomasza Kozaka symbole, idee, obrazy poruszają konkretne problemy głównie



Tomasz Kozak, kadr z filmu *Lekcja lucyferyczna*

z historii naszego kraju - symbole nazistowskie, antysemickie, krzyż będący zapalnikiem sporu po katastrofie smoleńskiej w lecie 2010 roku, są próbą wyrwania się z skostniałej aktualności. Polska podąża obecnie w dwóch kierunkach, pierwszym jest postawa ostrej krytyki i negacji głoszącej racjonalizm i chłodne podejście. Drugą jest ucieczka w stronę idei, często okraszanej dawką wręcz fanatyzmu

np. religijnego. Twórca postuluje realizację drogi łączącej wymienione wyżej dwa podejścia. Zwrot ku ideom, których źródłem jest historia, ale też namysł nad przyszłością, uzupełnienie ich i przekształcenie. „Późna polskość” jest właśnie połączeniem chłodnej świadomości i tęsknotą za dawną wzniosłością. Jawi się jako dwoista, antynomiczna a jednocześnie współistniejąca, samo ograniczająca się, aby nigdy nie dojść do pustki po spełnieniu oczekiwania lub chronicznym niezadowoleniu. Sztuka ma za zadanie połączyć dwa sposoby myślenia Polaków, zachęcić do dyskursu, poprzez ironię, kompromitację, obnażenie treści wyznawanych przez jednych i drugich i tym samym



Krzysztof M. Bednarski, *Victoria-victoria*, 1983-2006,
fot. materiały prasowe CSW

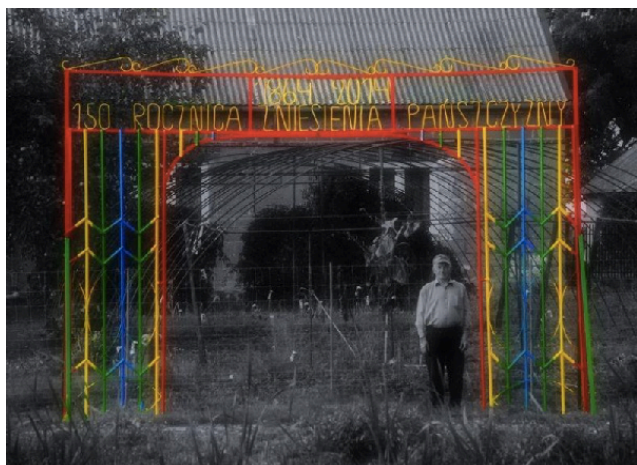
nadania obrazom nowego znaczenia. Sam Kozak nazywa proces „dialektycznym mesjanizmem”, ponieważ przyniósł by wolność oraz określenie kluczowych elementów polskiej tożsamości narodowej. Przez wielu krytyków jednak postulaty teoretyczne Kozaka znacznie

odbiegają od wymowy realizacji Δ RTystycznych. Jako przykład można przytoczyć *Lekcję lucyferyczną* z 2006 roku, *Klasztor inversus* z 2003 roku, *Nerwicę romantyczną* z 2004 roku. Wydaje się iż Δ RTysta posługując się starymi ideami zestawia je w wątki, które prowadzą do mało radykalnych jak na postulaty „mesjanizmu dialektycznego” wniosków, aby zmienić formę narodową i spojrzenie na rzeczywistość. Sam autor przyznaje swoje zakorzenienie i w Δ RTość jaką odgrywa dla niego poruszanie się w przestrzeni pewnego skostnienia tymi słowami „Wcale nie marzę o rzeczywistym unicestwieniu Rzeczypospolitej Bezpieczeństwa. Jestem piecuchem, maminsynkiem i słabeuszem” (T. Kozak, *Wytępic te wszystkie bestie? Rozmowy i eseje*, Warszawa 2010, s.62). Pozostawanie Δ RTysty w takim miejscu „bezpieczeństwa” daje dystans oglądu swoich rozważań.

Współczesne doświadczenie polskość jaką prezentuje wystawa rysuje się niezwykle bogate i rozbudowane, jednak z trudem wyłaniające obraz tego co można nazwać formą narodową. Tematyka prac porusza wątki powstania warszawskiego, spuścizny Holokaustu, mitu Solidarności z Lechem Wałęsą, miejsca i funkcji kościoła obecnie, wizerunku Jana Pawła II, ciągle wrzący temat katastrofy smoleńskiej. Pojawia się też problem postkolonializmu - chłopskich korzeni polskiego społeczeństwa, traumy pańszczyzny, repatriacji. Poruszane są wątki dotyczące emancypacji mniejszości, dochodzących swoich praw w społeczeństwie. A także problem coraz bardziej nieograniczonego rozwoju cyberprzestrzeni i konsekwencje tego procesu. Sposobami wyrazu jakie znajdują twórcy jest chłodna rejestracja faktów i przyzwolenie na kolekcjonowanie przez odbiorcę zdarzeń lub przedstawienie własnego konceptu.

Spośród wielu interesujących i w Δ RTych uwagi dzieł można przytoczyć chociaż kilka przykładów: *Pacanów* Pawła Althamera z 2017 i *Brasília* Michała Szlagi z 2011 roku to fragmenty z cyklu przywołującego bohatera bajek Kornela Makuszyńskiego, Koziołka Matołka szukającego drogi do Pacanowa, im dalej wędrującego tym bardziej oddalającego się od celu, jednak zyskującego mądrość. Postać z bajki przedstawiona jest w kontekście metafory do lokalnego Δ RTysty działającego globalnie. Praca Althamera, kostium Koziołka Matołka –

maska, buty, szorty i kij to to zbiór rekwizytów „naiwnego” bohatera, ale ciągle, wytrwale poszukującego. *Brasília* jest fotograficzną dokumentacją akcji *Koziołek* Althamera. W tytułową postać wcielał się sam Δ RTysta. Uwieczniona została podróż po mieście, które niegdyś podobnie jak Polska po roku 1989 mierzyła się z wyzwaniem nowoczesności. *Koziołek* z zacięciem ogląda propagandową realizację Oskara Niemeyera w Brasilii (1957-1964). Futurystyczna architektura porównywana jest z polskimi ruinami Stoczni Gdańskiej,



Daniel Rycharski, *Brama na 150 rocznicę zniszczenia pańszczyzny*, 2014, fot. dzięki uprzejmości Δ RTysty

symbolu Solidarności, które stały się emblematem transformacji po zmianie ustroju. Na wystawie zobaczyć można także serię fotografii *Polska* Michała Szlagi, stanowiącą swoiste archiwum gromadzące obrazy zaobserwowane często przelotnie, wykonane małym aparatem analogowym podczas licznych podróży po kraju.

Michał Budny przedstawił *Granice*, są to wycięte z papieru kontury Polski, przerwane w niektórych miejscach, sygnalizuje to ich otwieranie. Praca przygotowana na wystawę *W Polsce czyli nigdzie* w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, prezentowana również teraz. Jej brytyjska wersja pojawiła się na wystawie grupowej w galerii Hollybush Gardens w Londynie (2007).

Manifest izraelskiej Δ RTystki wizualnej Yael BARTana *Ruch Żydowskiego Odrodzenia w Polsce* z 2008-2017 ma na celu powrót ponad trzech milionów Żydów do ojczyzny ich przodków. Jest to imaginacja polityczna, która porusza kwestie związane z tożsamością dwóch narodów- polskiego i izraelskiego. Δ RTystka zadaje pytania o tożsamość jednych bez drugich. Fikcyjne inscenizacje kreują historię od nowa, bez zaistnienia Holocaustu. Historię opowiada filmowa trylogia w skład której wchodzi prace *Mary koszmary* (2007), *Mur i wieża* (2009) i *Zamach* (2011). Zaistnienie fikcji skonfrontowanej z rzeczywistością pokazuje aktualność pytań o rolę nieobecności/obecności mniejszości żydowskiej w polskim społeczeństwie.

Victoria-Victoria – symbol nastrojów społecznych w Polsce w stanie wojennym jedną z najbardziej znanych rzeźb w marmurze Krzysztofa M. Bednarskiego. Dłoń uniesiona w geście zwycięstwa, ale z obciętymi palcami, powstała w 1983 roku, jako symbol przegranej Solidarności. Na dwudziestą rocznicę pierwszych wolnych wyborów Δ RTysta przygotował nową wersję rzeźby: obcięte palce odrosły– dzięki rzutowanej na rzeźbę projekcji. Bednarski na wystawie zaprezentował także *Marx NLC [Noctilucent clouds – Obłoki srebrzyste]*. Obłoki Srebrzyste to fenomen meteorologiczny, widoczne na nocnym niebie po zachodzie słońca lub przed wschodem. Obłoki srebrzyste zdają się świecić własnym, metalicznym światłem. Zaobserwować te zjawiska można teraz także w Europie. Krzysztof M. Bednarski wpisuje w kontekst zachodzących obecnie zmian klimatycznych i widmowych fenomenów obserwowanych na niebie, wizerunek Karola Marksa. Jest to bardzo ważny motyw twórczości Δ RTysty. Głowa Karola Marksa odgrywa rolę pustego znaku, otwartej formy, która pozostaje znakiem, lecz traci swoje pierwotne znane w PRL znaczenie i otwiera się na nowe treści, pojawiające się wraz ze zmieniającymi się historycznymi, ideologicznymi i politycznymi kontekstami.

Irena Kalicka w *Bez tytułu*, jednej fotografii z serii *Smoka pokonać trudno ale starać się trzeba* z 2016, nawiązuje to tekstu pierwszej polskiej encyklopedii powszechnej księdza Benedykta Chmielowskiego *Nowe Ateny*. W serii prac Δ RTystka kontynuuje projekt zainicjowany w 2015 roku *Koń jaki jest, każdy widzi*. Δ RTystka przez przywołanie konkretnych

obrazów sprawdza jak głęboko w polskiej świadomości zakorzenione są XVIII- wieczne przesady, resentymenty i frazy, widziane przez pryzmat współczesności. Ekstrawagancja dziwacznych postaci i różnorodnych motywów takich jak np. *dance macabre*, tak jak we wcześniejszych pracach Kalickiej, miesza się z różnymi językami kulturowymi i odniesieniami do dawnej i współczesnej sztuki.

Projekcja na pomnik Adama Mickiewicza w Warszawie z 2008 roku jest pomysłem Krzysztofa Wodiczko, upamiętniającym przedstawienie *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka w miejscu gdzie studenci w 1968 roku rozpoczęli protest, który przeszedł do historii jako kryzys marcowy.



ΔRTur Żmijewski, kadr z filmu *Katastrofa*, fot. ΔRTur Żmijewski

Przytoczone podczas projekcji cytaty z dzieł wieszczów, określają go jako symbol zmian społecznych. WΔRTo przyrzuć się również projekcji *Znicz weteranów*. ΔRTysta porusza tu problem traumy, okaleczenia psychicznego i fizycznego weteranów wojennych oraz przeżyć ich bliskich. Wybrane fragmenty nagrań rozmów z żołnierzami

armii polskiej, brytyjskiej, amerykańskiej zsynchronizowane zostały z widocznym na projekcji obrazem znicza. Płomień porusza się wraz z wypowiedzianymi przez bohaterów (pozostającymi poza oglądem widza) słowami, opisem ich przeżyć i refleksji.

Daniel Rycharski prezentuje *Bramę na 150 rocznicę zniesienia pańszczyzny* z 2014, utrzymana w stylistyce ludowej żelazna brama nawiązuje do motywu łuku triumfalnego jako symbolu wzniosłego przejścia. ΔRTysta konfrontuje się w tym przypadku z coraz bardziej komentowanym przez badaczy wątkiem pańszczyzny i wyzysku feudalnego oraz problemem chłopskiego i robotniczego umiejscowienia w społeczeństwie. Kolejną pracą Daniela Rycharskiego prezentowaną na wystawie jest *Krzyż*. ΔRTysta łączy motyw chrześcijański z problemem wykluczenia osób homoseksualnych w polskim społeczeństwie, szczególnie na prowincji.

Szczególnie zwracającym uwagę wydaje się wątek katastrofy smoleńskiej, wciąż bardzo gorący i wywołujący żarliwe reakcje. Tragedia, która dotknęła całą Polskę ma wciąż żywe konsekwencje. Traumą przeżywamy do chwili obecnej. Jako wydarzenie przełomowe, wyraźnie relacja ΔRTystyczna na ten temat odróżnia się od dotychczasowych narracji, ponieważ stwarza szansę na redefinicję polskości. Przykładem tego jest praca Włodzimierza Pawlaka *Samolot*, choć w bardzo sugestywny sposób nawiązuje do feralnego lotu, interpretacja dzieła jest otwΔRTa. Forma o punkcie wyjścia w białym samolocie, wyglądającym jak dziecinna zabawka z papieru, dopełniona jest przez czerwone tło. Płaszczynowość nadaje obrazowi pewną enigmatyczność, symboliczny wymiar, zmusza do zatrzymania się i intelektualnej analizy.

Znamiona czystej rejestracji nosi natomiast wideo ΔRTura Żmijewskiego *Katastrofa*. Autor udając się z kamerą na Krakowskie Przedmieście, miejsce szczególnie ważne, skupiające jak w soczewce obraz tamtych wydarzeń, dokumentuje zachowania, reakcje ludzi na śmierć prezydenta oraz elit polskiej polityki i kultury. ΔRTysta uchwycił czuwania, modlitwy, ale też manifestacje, stronę „za kulisami”, kiedy np. znicze zbierane są przez służby porządkowe... Żmijewski pozostaje

niemym obserwatorem rodzących się stanowisk i początków przemian jakie następują i widoczne są do dziś.

Integralną częścią wystawy są dwa eseje wizualne. Autorem pierwszego z nich jest Jakub Majmurek, podejmuje tematykę późnej polskości z perspektywy kina, opowieść porusza problemy nowego realizmu kapitalistycznego, wykluczenia, globalizmu, gender. Drugi esej, autorstwa teatrologa i kuratora Tomasza Plata jest zestawieniem prac ΔRTystów sztuk wizualnych m. in. Jerzego Jarockiego, Jerzego Grzegorzewskiego i Wojciecha Krukowskiego.

Na wystawie swoje prace prezentują również m.in. Grzegorz Klaman, Oskar Dawidzki, Paweł Susid, Dorota Nieznalska, Wilhelm Sasnal, Peter Fuss.

Wystawa tworzy mozaikę formuł opowiadających o kształtowaniu cech polskiej tożsamości i jest próbą definicji tego czym jest forma narodowa. Wielość i różnorodność, czasami chaotyczność odczuwana podczas wędrówki po wystawie odzwierciedla wielowymiarowość fenomenu. Niezwykłe jest wrażenie ciągłej otwΔRTości tematu, co uświadamia odbiorcę o aktywnym jego uczestnictwie w „projekcie” jakim jest nasza codzienność. Wstęp do wystawy czyli twórczość Stanisława Szukalskiego zapowiada wątki czysto narodowościowe, wręcz nacjonalistyczne. Jest to kontrastem do tego co widz odnajduje za białą-czerwoną kotarą, przechodząc do kolejnych sal. Tam dominują formy o wyrazie krytycznym lub relacjonującym. Ten dysonans sprawia iż wystawa zaciekawia jeszcze bardziej. Implikuje podzielone opinie wśród odbiorców, stwarza możliwość debaty, przysparza zwolenników i przeciwników tej aranżacji muzealnej. Przedstawione prace ΔRTystów różnych pokoleń i gatunków sztuki zakreśla szeroki horyzont działań i pokazuje skalę i istotność prezentowanego problemu. Na wystawie zabrakło jednak niezwykle ważnej kwestii narastającego problemu wielokulturowości w Europie. Choć nie dotyczy obecnie ona bezpośrednio Polski w takiej skali jak w innych krajach, jest widmem, którego konsekwencje należy rozważyć. *Późna polskość. Formy narodowej tożsamości po 1989 roku* to projekt obowiązkowy do zobaczenia. Choć rozbudowana

i trudna do odczytania przy pierwszym oglądzie jest punktem wyjścia do rozważań nad problemem formy prezentacji tożsamości narodowej Polaków.

A black and white photograph of a building's exterior. In the foreground, a dense network of bare, thin tree branches or vines hangs down, partially obscuring the view. In the middle ground, two women are standing on a small balcony or porch. The woman on the left is wearing a light-colored coat and a hat, and is holding a long object, possibly a cane or a tool. The woman on the right is wearing a dark coat and a hat. There are three buckets on the floor of the balcony. The building has several windows, some of which are visible through the branches. The overall mood is quiet and somewhat somber due to the winter-like setting.

GALERIA NUMERU

NATALIA
LEDZIANOWSKA

NATALIA LEDZIANOWSKA

Urodzona 25 marca 1992 roku w Toruniu. Studiuje na Wydziale Malarstwa w Krakowskiej ASP w I interdyscyplinarnej Pracowni prof. Zbigniewa Bajki na V roku. Uprawia malarstwo, performans, fotografię, tkaninę artystyczną, rysunek. Zajmuje się kuratorowaniem wystaw. Zorganizowała między innymi międzynarodową wystawę "ZADYMA - BEHIND THE SMOKE" w przestrzeni industrialnej przy ul. Dolnych Młynów 10 w Krakowie. Po raz drugi jest stypendystką Rektora ASP w Krakowie. Wzięła udział w 12 wystawach zbiorowych w Polsce i zagranicą. W maju 2015 roku w Dublinie odbyła się jej wystawa indywidualna zatytułowana "IT'S NOT DAYLIGHT". W październiku tego roku w Galerii „Zapiergery” artystka przygotowała performans pt. „Strumień”. W styczniu odbyła się jej wystawa rysunków i wideo połączona z performansem pt. „Smooth Sailing”: ekspozycja zrealizowana wspólnie z Charles'em J. de Bisthovenem w Galerii Wydziału Malarstwa ASP Kraków.

ARTYSTKA O SWOJEJ TWÓRCZOŚCI:

„NA STYKU AKCEPTACJI I LĘKU, MIĘDZY CIESZENIEM SIĘ Z ŻYCIA W POSTMODERNIZMIE A BANIEM SIĘ HIPERNORMALIZACJI SŁOWEM, KTÓRE DZISIAJ NAJLEPIEJ MNIE DEFINIUJE JEST „HUŚTAWKA”. STĄD CHYBA MOJE ROZCHWIANIE, SIĘGANIE PO NIEJEDNAKOWE ŚRODKI WYRAZU. CZASEM JESTEM MALARKĄ, CZASEM PERFORMERKĄ, CZASEM SIĘ KONFRONTUJĘ, CZASEM PROJEKTUJĘ. DBAM O SWOJĄ KONDYCJĘ JAKO PONOWOCZESNEJ INTELEKTUALISTKI. WIERZĘ, ŻE JAKO KOBIETA MOGĘ STAĆ SIĘ GŁÓWNĄ BOHATERKĄ OTACZAJĄCEJ MNIE RZECZYWISTOŚCI. JESTEM EGOCENTRYCZNA. JEDNAK MOJĄ NAJWIĘKSZĄ AMBICJĄ JEST KONFRONTACJA Z SAMĄ SOBĄ TAK JAK ZROBIŁA TO DOLORES W „WEST WORLDZIE”. INTUICJA MI PODPOWIADA, ŻE PSYCHOLOGIA I NEUROLOGIA DOPROWADZI MNIE DO DUCHOWEGO POZNANIA, GDZIEŚ GDZIE BĘDĘ MOGŁA BYĆ SILNA I NIEEGOCENTRYCZNA - POZA SOBĄ.

OBRAZY SĄ CIĄGIEM ZDARZEŃ I UCZUĆ JAK LINIOWA NARRACJA INTERAKTYWNEJ GRY KOMPUTEROWEJ TYPU „SKYRIM”. CO PRAWDA LUBIĘ ZMIENIAĆ WĄTKI, ALE PO TO, ŻEBY PODNIEŚĆ SKILLA, ZASPOKOIĆ SWOJĄ CIEKAWOŚĆ I PORZĄDNIĆ SIĘ ZMĘCZYĆ. STĄD CIĄGOTY DO FOTOGRAFII, TKANINY, RYSUNKU.

DOBRE SOBIE RADZĘ W „TECHNIKACH MAŁO SZLACHETNYCH” UŻYWAJĄC TANICH MATERIAŁÓW. GŁÓWNY MOTYW MOICH OBRAZÓW - SIATKA - MA DWUWARTOŚCIOWĄ STRUKTURĘ. JEST JAK ZA UWAZYŁA ROSALIND KRAUSS „RADOŚNIE SCHIZOFRENICZNA”. TO TĘSKNOTA DO PORZĄDKU I JEDNOCZEŚNIE POWÓD DO ZABURZENIA SPOKOJNEGO UKŁADU. JAK AGNES MARTIN UWĄŻAM, ŻE MOJE KRATY SĄ EKSPRESYJNIE - ABSTRAKCYJNE, BO WIDZĘ W NICH OBCE I JEDNOCZEŚNIE WŁASNE, SPROJEKTOWANE UCZUCIA.

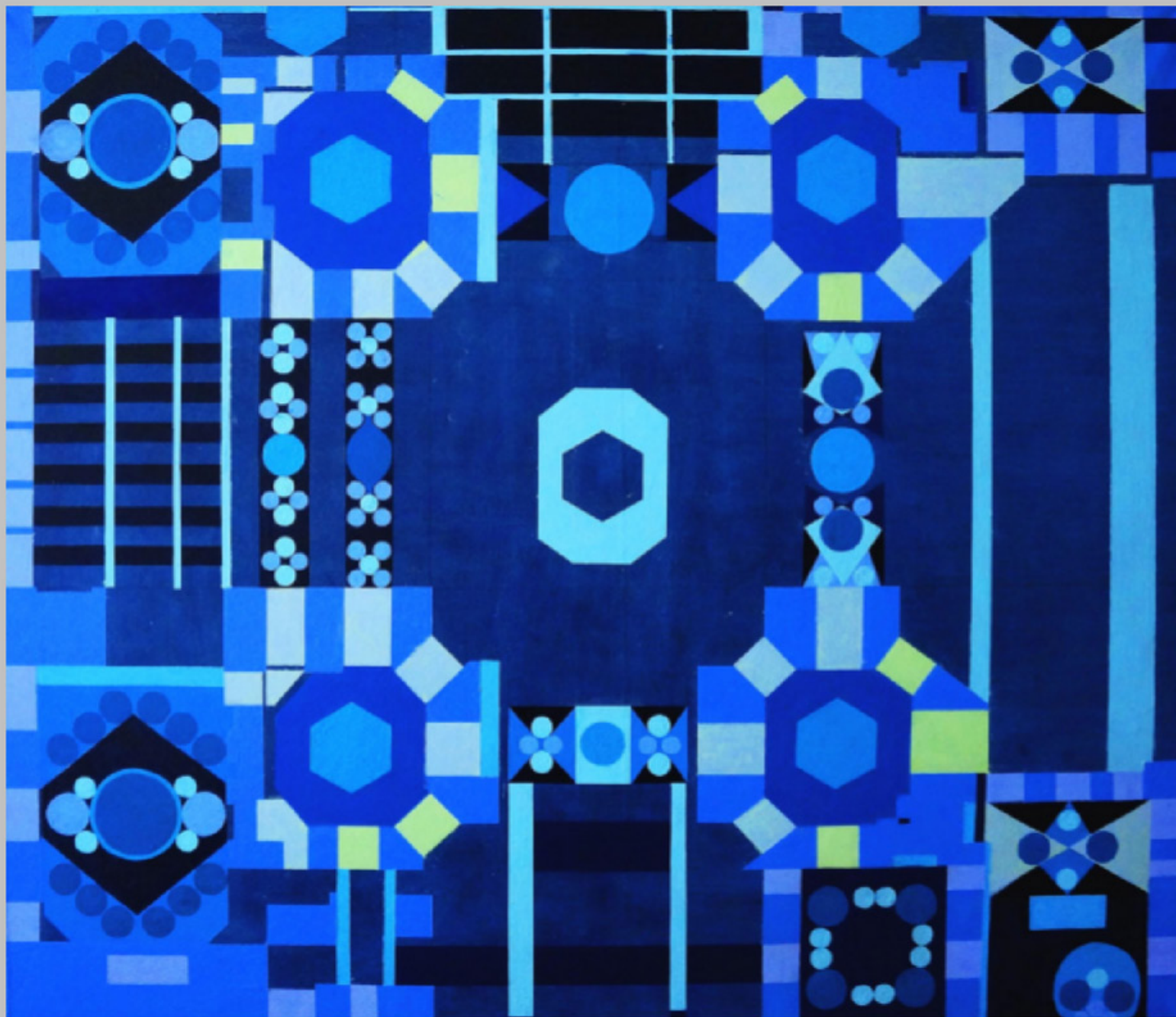
PERFORMANSY TRAKTUJĘ NIE JAKO CIĄG TYLKO JAK KRÓTKI MOMENT - KONFRONTACJĘ. SĄ ZABURZENIEM MOJEJ LINIOWOŚCI - LINKAMI, KTÓRE PRZEKIEROWUJĄ W GŁĘBSZE REJONY MOJEJ OSOBOWOŚCI. POSŁUGUJĘ SIĘ KAMPEM, ŻEBY ZA POMOCĄ GROTESKOWEJ I EFEKTOWNEJ METAFORY OTWORZYĆ ODBIORCĘ NA ZNALEZIENIEM CZEGOŚ POZA MASKĄ - CZEGOŚ AUTENTYCZNEGO."



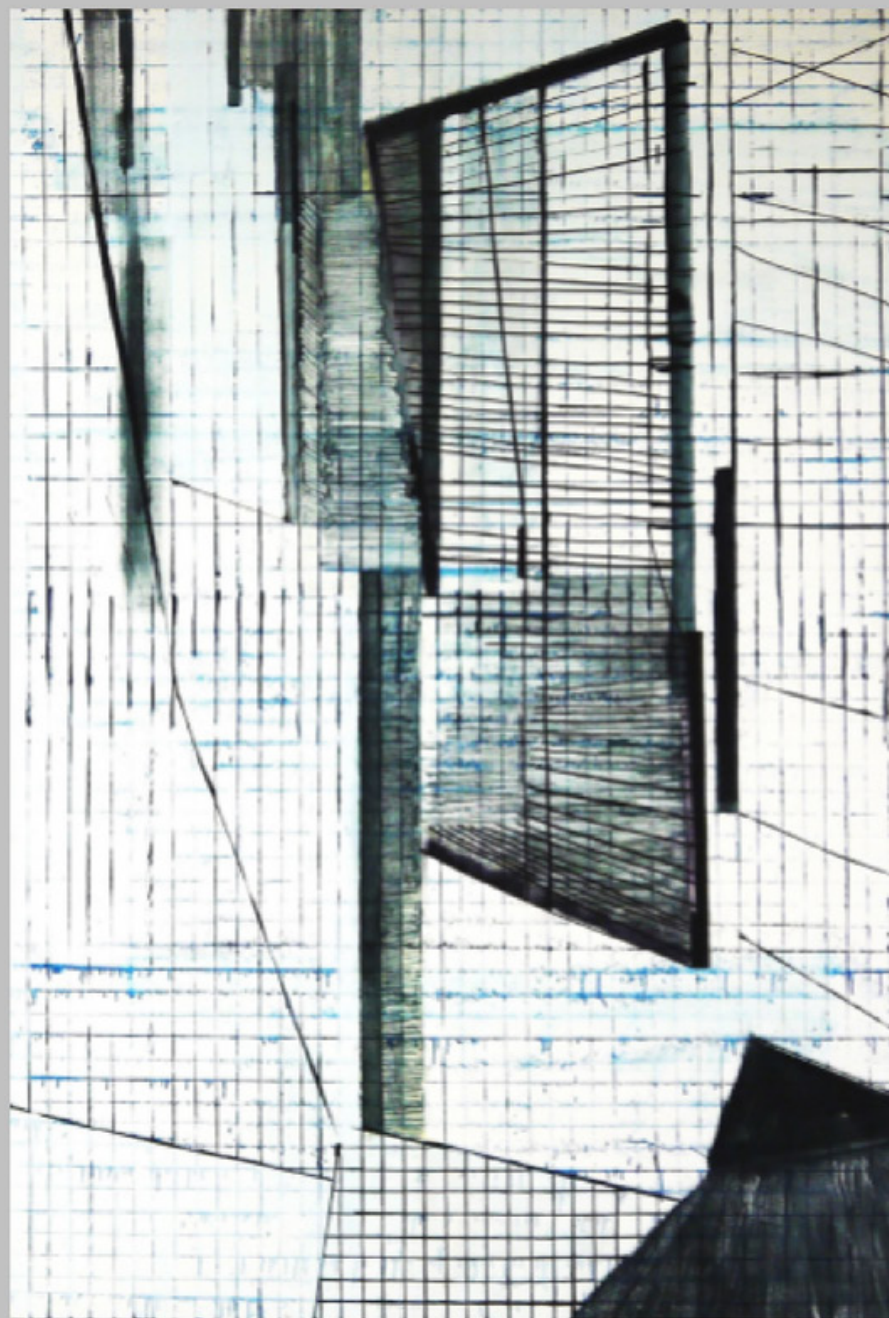
ФИКСАЦИЯ S302718, 280x210mm, 10.2016



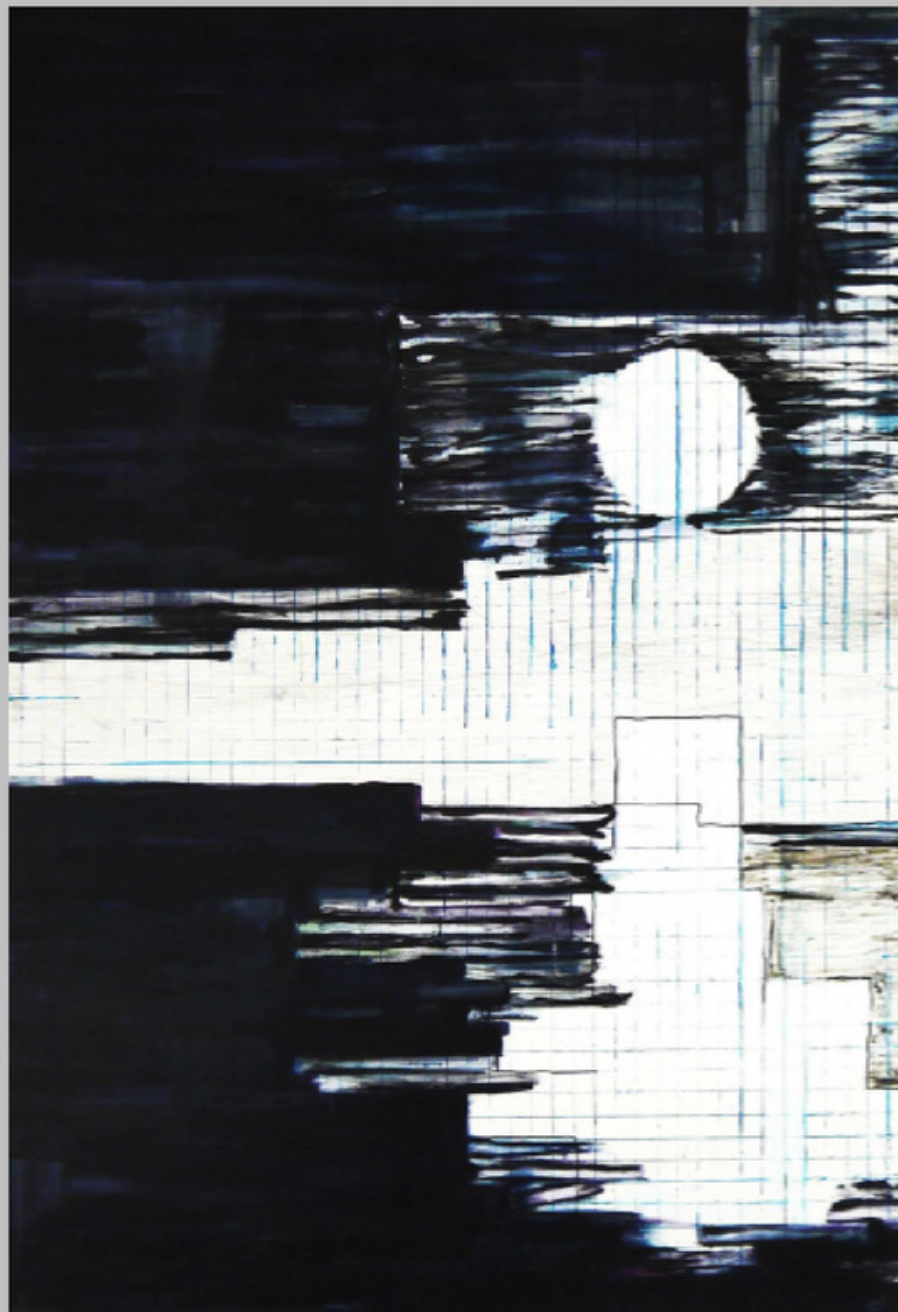
ФИКСАЦИЯ S30141413, 280x210mm, 10.2016



NIEBIESKI OGRÓD, OLEJ NA PŁÓTNIE, 130 X 90 CM, 2014



NO TITLE, OLEJ NA PŁÓTNIE, 163 X 115 CM, 2015



NO TITLE, OLEJ NA PŁÓTNIE, 163 X 115 CM, 2015



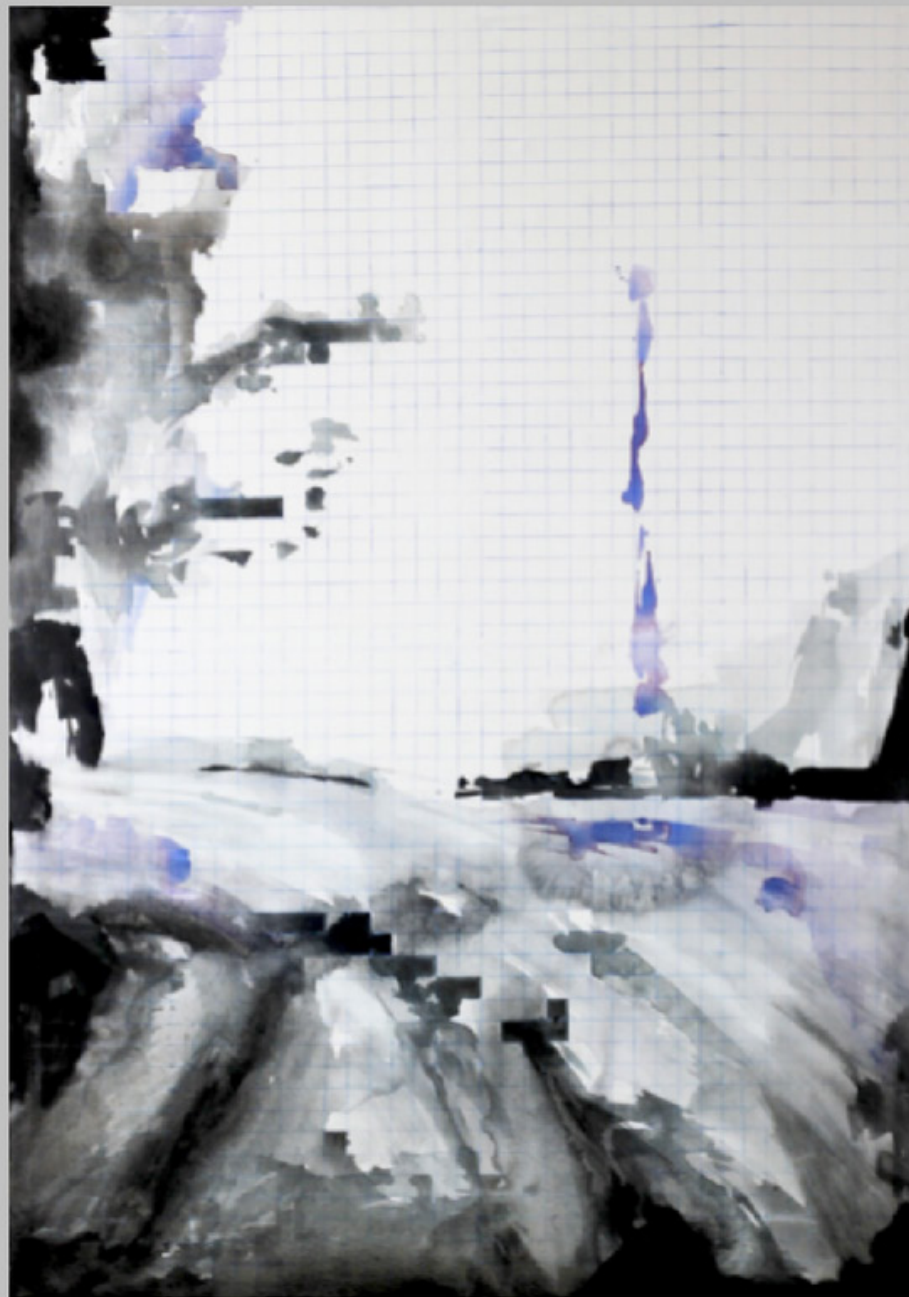
NO TITLE, TUSZ NA PŁÓTNIE, 150 x 105 CM, 2015



NO TITLE, ΑΚΡΥΛ ΝΑ ΠΛÓΤΝΙΕ, 163 x 115 CM, 2015



NO TITLE, ΔΚΡΥΛ ΝΑ ΡΛÓΤΝΙΕ, 180 x 125 CM, 2015



NO TITLE, ΔΚΡΥΛ ΝΑ ΠΛÓΤΝΙΕ , 180 X 125 CM, 2016



MAKOWSKIEGO 8/51 I, FOTOGRAFIA ANALOGOWA CZARNO-BIAŁA, 2015



NO TITLE, FOTOGRAFIA ANALOGOWA CZARNO-BIAŁA, 2015



MAKOWSKIEGO 8/51 I, FOTOGRAFIA ANALOGOWA CZARNO-BIAŁA, 2015