IRI

1/2021



rerum artis

1/2021



S K Ł A D R E D A K C J I :

Opiekun naukowy	dr Weronika Kobylińska
Redaktor naczelny	Łukasz Żuchowski
Zastępczyni redaktora naczelnego	Kinga Rejterada
Sekretarz redakcji	Emma Kołodziejek
Dział średniowiecze	Rita Twardziak, Kinga Rejterada
Dział nowożytność	Nicole Ganbold, Karolina Szymankiewicz
Dział nowoczesność	Łukasz Żuchowski, Małgorzata Karolina Piekarska
Dział współczesność	Julia Harasimowicz, Bartłomiej Lis
Social media, obsługa stron internetowych	Magdalena Piorunek
Prezeska zarządu SKN IHS UW	Ewa Małocha

Opracowanie graficzne:
Kinga Rejterada

OD REDAKCJI

Z wielką przyjemnością oddajemy w Państwa ręce pierwszy numer reaktywowanego, studencko-doktoranckiego czasopisma naukowego Rerum Artis. Prowadzone przez Studentów zrzeszonych z kołem naukowym Instytutu Historii Sztuki UW, z przerwami ukazuje się od 2006 roku. W 2015 roku przerwało swoją działalność. Od początku publikowano w nim prace seminaryjne, magisterskie oraz efekty własnych badań studentów. W nowej odsłonie, czasopismo zaprasza do współpracy także doktorantów. Nad redakcją, wybraną spośród studentów i doktorantów, opiekę naukową sprawuje doktor Weronika Kobylińska.

Na czasopismo składają się artykuły z dziedziny historii sztuki uporządkowane w czterech działach sztuki: Średniowiecznej, Nowożytnej, Nowoczesnej i Współczesnej oraz recenzje wystaw. Naszym celem jest promocja i wsparcie działań naukowych najmłodszych badaczy. Chcemy stworzyć platformę wymiany myśli między studentami, doktorantami i pracownikami naukowymi. Kolejne numery czasopisma będą ukazywać się w wolnym dostępie na stronie internetowej rerumartis.pl. Mamy nadzieję, że w tej postaci, da ono okazję do popularyzacji dokonań naszych Kolegów.

Wyjątkowo, w obecnym numerze prezentujemy teksty archiwalne, planowane do wydania w 2015 roku obok tekstów z naboru z 2020 roku. Bardzo dziękujemy wszystkim Autorom za wartościowe teksty.

Redakcja Rerum Artis

W 2006 roku społeczność studencka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego zainicjowała wydawanie periodyku „Rerum Artis". Dziś, pierwotni inicjatorzy i inicjatorki tego przedsięwzięcia już dawno są naszymi absolwentami i absolwentkami. Niektórzy z nich pozostają dalej mocno związani z murami akademii – teraz już jako wykładowcy czy wykładowczynie. Inni zaś, doskonale funkcjonują w różnych obszarach związanych z kulturą: w muzeach, domach aukcyjnych, instytucjach badawczych czy innych ośrodkach kultury.

Nasi dawni podopieczni prawdopodobnie nie byli w stanie przewidzieć jak trafny i zaskakująco aktualny będzie tytuł „Rerum Artis" piętnaście lat później, zwłaszcza dla czasopisma obejmującego świat niezwykle heterogenicznej i nieustannie przeobrażającej się w tak dynamiczny sposób ikonosfery. Zwróćmy uwagę, że łacińskie *res* intuicyjnie, w pierwszym odruchu, tłumaczymy jako „rzecz". Za sprawą otwarcia się historii sztuki na dialog z antropologią i z archeologią, coraz częściej sięgamy po to pojęcie oraz przywołujemy podejścia teoretyczne zorientowane na rzeczy (wówczas w naszych rozważaniach pojawia się m.in. Graham Harman, Bruno Latour czy Bjørnar Olsen). Niemniej, *res* jest rzeczownikiem zwinnie umykającym przed ostatecznymi rozstrzygnięciami i jednoznacznymi, prostymi definicjami. Niniejszy periodyk bynajmniej zatem nie koncentruje się wyłącznie na rzeczach – ich materialności i sprawczości. *Res* to przecież nie tylko obiekt, ale i kwestia, fakt czy okoliczność. Pojęcie to jest na tyle szerokie i elastyczne, że pozwala (czy nawet: domaga się) by jego znaczenie – dopełnił kontekst. W konsekwencji, w polu oznaczonym jako *rerum artis* znajdują się różne dyscypliny i gałęzie sztuki, zjawiska patrzenia, (nie)widzenia czy ramowania oraz rozmaite sytuacje powiązane z tym, co artystyczne. „Rerum Artis" to czasopismo otwarte na śledzenie wszelkich technokulturowych przygód wizualności.

Przez ponad dekadę od publikacji pierwszego numeru „Rerum Artis" wiele zmieniło się na gruncie historii sztuki. Przeobrażeniom niezaprzeczalnie uległy sposoby prowadzenia dyskursu naukowego i metodologia badań, ale i metody komunikacji w ramach naszego środowiska badawczego. Coraz częściej korzystamy z innowacyjnych kanałów transferowania wiedzy, które stopniowo wypierają tradycyjne nośniki papierowe. Jako przedstawicielka kadry naukowej IHS UW chciałabym serdecznie podziękować aktualnej redakcji „Rerum Artis" za zaangażowanie, trud i innowacyjne podejście do koncepcji pisma, które począwszy od roku 2021 będzie głównie funkcjonowało w wirtualnej części naszej rzeczywistości.

Cyberprzestrzeń długo była postrzegana jako obszar alternatywny czy wręcz pośledniejszy (ze względu na swoją wtórność) wobec „namacalnej", bliższej naszemu ciału, codzienności.

Doświadczenie pandemii całkowicie zmieniło tę ocenę. Już wiemy, że wirtualność niekoniecznie musi oznaczać alienację; przeciwnie – może stanowić na tę alienację remedium. Zespół redakcyjny przygotowywał pierwszy numer nowej odsłony periodyku nieustannie komunikując się zdalnie i wykorzystując nowoczesne narzędzia informatyczne wspomagające proces zespołowego zarządzania projektem i komunikacji na odległość. Nasze studentki i studenci oraz doktorantki i doktoranci pracowali w trudnych czasach, na które cień rzucił wirus COVID-19. Dziękuję zatem całemu zespołowi redakcyjnemu za owocne przeciwstawienie się wszechobecnej atmosferze społecznego niepokoju i stagnacji. Nie tylko zechcieliście ożywić „Rerum Artis", ale i zaprezentować je w zupełnie nowej odsłonie. Ukazujecie, że mocno zakorzeniona w naszej dyscyplinie figura okna – będąca zdaniem Anne Friedberg wręcz epistemologicznym miernikiem przemian zachodzących w różnych systemach reprezentacji – pozostaje wciąż aktualna, choć obecnie: okno to jest wirtualne.

Z podziękowaniami dla redakcji „Rerum Artis",

dr Weronika Kobylińska

SKN IHS UW z wielką przyjemnością, radością i entuzjazmem przyjmuje nowe internetowe wydanie Rerum Artis. Cieszymy się, że nasz flagowy projekt wrócił w odświeżonej, nowoczesnej formie dostępnej dla szerszego grona odbiorców. Jesteśmy dumni z redakcji i z zaszczytem podpisujemy się pod najnowszym czasopismem.

W imieniu SKN IHS UW

Prezes Ewa Małocha

rerum artis

1/2021

wydanie za rok 2015

07 Stefania Ambroziak
Recepcja romantyzmu i Caspara Davida Friedricha w Trzeciej Rzeszy

26 Zuzanna Ciepielewska
Czasopismo „Reklama" – pionierskie czasopismo reklamowe w międzywojennej Polsce

50 Piotr Cyniak
W krainę baśni. Wizja Słowiańszczyzny w twórczości graficznej Stanisława Jakubowskiego

63 Anna Czarnecka
Wnętrza dworca Warszawa-Śródmieście. Koncepcja integracji sztuk

81 Anna Krawczyk
Młodzieńcza podróż Antoniego Michalaka. Paryż na drodze polskich artystów XX-lecia międzywojennego

96 Cathy Nhung
W pozłacanym świecie. Gilded Age oraz narodziny współczesnej prasy dla kobiet

wydanie za rok 2021

dział nowożytny

107 Patrycja Czarnecka
Fundacje architektoniczne Anny Jagiellonki w Starej Warszawie i Jazdowie – forma, funkcja, znaczenie

123 Nicole Ganbold
The Absent Presence. The image of black people in the 17th century Netherlandish Painting

dział nowoczesny

147 Krystyna Berkan
Paryskie portrety Stanisława Wyspiańskiego wobec sztuki francuskiego fin de siècle'u

163 Jagoda Pilch
Balet mechaniczny Fernanda Légera jako wyraz koncepcji estetycznych artysty

dział współczesny

176 Mada Zielińska
Artystki redefiniują męskość: Imprints/Odciski Elżbiety Tejchman

187 Dominik Kuboń
Artysta w roli archiwisty. Kisieland Karola Radziszewskiego

211 Bartłomiej Lis
Projekt Placu Centralnego zespołu Antoniego Domicza jako próba przedefiniowania przedpola Pałacu Kultury i Nauki

222 Karolina Miłkowska
Dekonstrukcja idei czy idea dekonstrukcji? Pomnik Matki Polki z Sejn

234 Natalia Łowczak
Problematyka konserwacji dzieł Yves'a Kleina

Stefania Ambroziak

Recepcja romantyzmu i Caspara Davida Friedricha w Trzeciej Rzeszy

Niniejszy artykuł poddaje szczegółowej analizie wątki dyskursu nacjonalistycznego w monografiach poświęconych życiu i twórczości jednego z najbardziej znanych niemieckich malarzy – Caspara Davida Friedricha. Wybór tekstów źródłowych ogranicza się do najbardziej reprezentatywnych, wśród których na szczególną uwagę zasługuje publikacja Kurta Karla Eberleina *Caspar David Friedrich – ein Volksbuch deutscher Kunst* (1939). Za cezurę czasową przy wyborze pozycji posłużył okres władzy NSDAP w Trzeciej Rzeszy, a więc lata 1933-1945. W pracy nie zostają zamieszczone szczegółowe nazistowskie interpretacje dzieł Friedricha, lecz środek ciężkości zostaje przeniesiony na najważniejsze kategorie opisu i retorykę, a więc na sposób, w jaki o tych dziełach pisano oraz ideę jaka się kryła za dyskursem nazistowskiej historii sztuki. Wszystkie fragmenty ze źródeł obcojęzycznych zostały podane w tłumaczeniu własnym autorki tekstu. Fragmenty z cytowanych monografii, umieszczone w przypisach, zostały przytoczone w języku oryginału, by jako najważniejsze dla analizy, na drodze tłumaczenia nie straciły nic ze swojej treści.

1. Trzecia Rzesza i jej ideologia.

Przemiany w odrodzonych Niemczech

Historia odkrycia twórczości Caspara Davida Friedricha zbiega się z historią odrodzenia niemieckiej tożsamości. Artysta zapomniany po śmierci, w 2. połowie XIX wieku, powraca do świadomości narodu stopniowo, bowiem jeszcze w ostatniej ćwierci tego stulecia bywa wspominany w kilku publikacjach[1], a już w 1906 roku otrzymuje poczesne miejsce na wystawie celebrującej tysiąc lat niemieckiej sztuki (*Jahrhundertausstellung*)[2]. W 1915 roku ukazuje się przełomowa monografia Andreasa Auberta, o znaczącym tytule „*Caspar David Friedrich: Gott, Freiheit, Vaterland”*. Zainteresowanie Friedrichem wzrasta i zmienia się wraz z poglądami na sztukę, a po 1933 roku osiąga kulminację w monografii Kurta Karla Eberleina.

Powyższe stopnie recepcji Friedricha, oznaczone kamieniami milowymi tytułów publikacji, są obrazem „okresu inkubacji myśli narodowej”[3]. W niemieckiej myśli nacjonalistycznej istniała ciągłość, która sięga samego romantyzmu[4], więc nie sposób rozpatrywać pewnych wątków w recepcji artysty bez przywoływania sytuacji sprzed 1933 roku.

---

[1] K. Wolbert, *„Deutsche Innerlichkeit“. Die Wiederentdeckung im deutchen Imperialismus*, Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt, red. W. Hofmann, Frankfurt am Main 1974, s. 35.

[2] H. Tschudi, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906*, München 1906, s. XXVII.

[3] P. Krakowski, *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, Kraków 2002. s. 10, 13; określenie „inkubacji myśli narodowej” zostało ukute przez samych nazistów.

[4] A. Citkowska-Kimla, *Rzeczywiste i domniemane paralele między narodowym socjalizmem i romantyzmem*, Studia nad faszyzmem i zbrodniami hitlerowskimi, red. K. Jonca, t. XXIX, Wrocław 2007, s. 82-84, 99-100.

Krakowski zauważa, że sztuka faszystowska nie jest nagłym owocem politycznego przewrotu, a jej „artystyczno-społeczny rodowód" datuje się na lata przed I wojną światową, a nawet drugą połowę XIX wieku[5]. Nacjonalistycznie i rasistowsko nacechowane pojmowanie sztuki zaprezentował już Julius Langbehn w 1890 roku w dziele „*Rembrandt als Erzieher*"[6], które doczekało się ponad dwudziestu wznowień, a do którego odwołuje się Eberlein w 1939 roku – jest to najlepszy przykład ciągłości tradycji nacjonalizmu w niemieckiej historii sztuki. Od końca XIX wieku wyklęty stał się naturalizm, wpływy zachodnie, a więc francuskie, oraz pierwiastek żydowski w sztuce; prawdziwie niemiecki i pożądany stał się neoromantyzm[7]. Coraz bardziej „aktualne stają się zainteresowania nacjonalistyczne, rodzime, związane z religią. Zmierza to generalnie do szowinizmu, ku poglądom skrajnie imperialistycznym i wojennej euforii"[8]. Pierwsza ćwierć wieku XX przynosi sztukę już bardziej monumentalną, lecz wciąż rozwijającą wątki religijne i narodowe, łącząc je z kultem jednostki,[9] sztukę pod znakiem jednoczącego naród germanofilskiego szowinizmu i już nasyconą rasizmem[10]. Narasta zjawisko „imperializmu duszy" rozsiewanego przez fanatyków niemieckości. Proces ewolucji tych idei podsumowuje najdosadniej Piotr Krakowski w słowach: „tragedia mieszczańskiego idealizmu polega więc na tym, iż w skrócie można by ją nazwać „drogą do Hitlera"[11].

Na drodze przemian społecznych po 1918 roku wykształciła się w Niemczech nowa grupa odbiorców sztuki, klasa średnia. Przed wojną konserwatywnie nastawiona publiczność spotkała się z falą dynamicznie rozwijającej się sztuki, na którą nie była przygotowana, a w czasie I wojny światowej nastąpił regres który jeszcze bardziej oddalił społeczeństwo od współczesnej sztuki. Jednocześnie uchwalenie nowego ustroju, republiki burżuazyjnej zamiast monarchii, dało początek nowej klasie średniej, „artystycznie niedokształconej", która stała się rdzeniem nowej publiczności i dyktowała sztuce własne konserwatywne reguły, łatwo poddając się narodowosocjalistycznej propagandzie[12]. Rozwijające się na osobnym torze „nowatorstwo artystyczne łączyło się z radykalizmem społeczno-politycznym", a przyświecała mu zasada *laissez-faire* w duchu komercjalizacji. Taki stan rzeczy przywiódł krytyków do wniosku o powszechnym kryzysie kulturowym. Sztukę przed upadkiem miał ratować autorytet państwa, które powinno spełniać rolę przywódczą i wychowawczą wobec narodu[13]. Czynny udział w tym przewodzeniu miała spełnić elita intelektualna, w tym historycy sztuki. Przykładem tego są omawiane pseudonaukowe publikacje monograficzne o twórczości Friedricha, które miały dotrzeć do niewykształconego czytelnika, by zaznajomić go z prawdziwie niemiecką sztuką romantyzmu.

---

[5] P. Krakowski, dz. cyt., s. 10, 12.

[6] A. J. Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*, Leipzig 1890.

[7] P. Krakowski, dz. cyt., s. 10.

[8] Tamże, s. 11.

[9] Tamże, s. 13.

[10] Por. Tamże., s. 15-16.

[11] Tamże, s. 13.

[12] Tamże, s. 8, por. L. Landes, *Das 19. Jahrhundert im Blick der nationalsozialistischen Kunstgeschichtsschreibung*, Kunstgeschichte im Nationalsozialismus: Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, N. Doll, Ch. Fuhrmeister, M. H. Sprenger, Weimar 2005, s. 285.

[13] Tamże, s. 9.

W kształtowaniu się myśli narodowosocjalistycznej ogromny udział miało poszukiwanie wspólnego mianownika kulturowej przeszłości, a ten odnaleziono w dziedzictwie romantyzmu. Klaus Wolbert zaznacza, że *Jahrhundertausstellung* obudziła w zdegradowanych klasach mieszczańskich chęć ucieczki przed postępującą industrializacją w kulturę i naturę. Kultura miała wyrażać tylko wartości duchowe i narodowe, a w poszukiwaniu natury, „rozrastającym się wielkim miastom i przemysłowi przeciwstawiano „prawdziwe" wartości, których dopatrywano się w tradycji chłopskiej, naturze i zakorzenieniu w krajobrazie"[14]. Zainteresowanie naturą przejawiało się również powstawaniem organizacji chroniących przyrodę, o orientacji wybitnie konserwatywnej,[15] co można łączyć z długofalowym zjawiskiem *Kulturpessimismus*. Zwrot ku kulturze, naturze, a także przeszłości, a więc pewnego rodzaju postawa eskapistyczna[16], podbudowana dodatkowo germanofilskim szowinizmem – wszystko to znalazło ujście w głębokim zainteresowaniu romantyzmem. Narodowy socjalizm sprawił, że to zainteresowanie wybrzmiało w pełni po 1933 roku, bowiem nowy rozdział w dziejach Niemiec został określony przez samych myślicieli tego czasu „politycznym romantyzmem"[17]. „Polityczny romantyzm" Trzeciej Rzeszy nie był jednak prostym odtworzeniem wartości minionego wieku, a raczej ich syntezą i przetworzeniem, połączeniem z nowoczesnością[18] w celu zbudowania ideologii wspomagającej funkcjonowanie państwa, a pośrednio wpływającej też na sztukę i historię sztuki. Szczególne miejsce romantyzmowi w niemieckim dorobku kulturowym zapewniło przekonanie, że ta epoka stanowiła narodowe przebudzenie i dojrzałość do własnej tożsamości, powrót do germańskich korzeni[19]. Propaganda szczególnie chętnie korzystała z przykładu romantycznych zrywów wyzwoleńczych (*Befreiungskriege*), by podsycać nastroje patriotyczne.

Narodowy socjalizm jako nowy romantyzm – podobieństwa

Romantyzm był jednym z wielu systemów ideowych jakie przyswoiła Trzecia Rzesza. Adaptacja myśli romantycznej była wybiórcza – dogodne aspekty uwydatniano, a niespójne z założeniami pomijano[20], jak na przykład religijne przeżywanie natury, sentymentalność, czy melancholia, lub przekształcano je w nowe pojęcie niemieckiej duszy (*deutsche Innerlichkeit*)[21], bądź też tłumaczono właściwościami rasy nordyckiej[22]. Narodowy socjalizm był oparty na paradoksach ideowych, często jego koncepcje stały ze sobą w sprzeczności lub w

[14] Wolbert, dz. cyt., s. 37-38.

[15] S. Schama, *Landscape & Memory*, London 1996, s. 75-120.

[16] Por. G. L. Mosse, *The Mystical Origins of National Socialism*, „Journal of the History of Ideas", 22 (1/1961), s. 84: Mosse przytacza pogląd Paula de Lagarde'a, który uważał że Niemcy idąc w przyszłość powinni się zwrócić ku przeszłości i pierwotnej naturze.

[17] R. Safranski, *Romantik: eine deutsche Affäre*, München 2007, s. 348; por. Citkowska-Kimla, dz. cyt., s. 79-80.

[18] Por. Safranski, dz. cyt., s. 354, pojęcie *stählerne Romantik*, oraz N. Hinrichs, *Caspar David Friedrich-ein deutscher Künstler des Nordens. Analyse der Friedrich-Rezeption im 19. Jh. und im Nationalsozialismus.* Schleswig-holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte, t. 20, Kiel 2011, s. 213, pojęcie *Neuromantik*.

[19] N. Hinrichs, dz. cyt., s. 169.

[20] A. Citkowska-Kimla, dz. cyt., s. 77.

[21] N. Hinrichs, dz. cyt., s. 170.

[22] Tamże, s. 241.

najlepszym wypadku były zniekształcane[23]. Faszyzm nie posługiwał się argumentami racjonalnymi, lecz perswazją wiary lub autorytetu nie poddawanego krytyce[24].

Niekonsekwencja w przyswajaniu elementów systemu myśli romantycznej pozwala podzielić paralele między narodowym socjalizmem a romantyzmem na typy *explicite* oraz *implicite*.[25] Pierwszy typ obejmuje bezpośrednie i świadome nawiązania, natomiast drugi systematyzuje nieświadome korzystanie z romantycznego dziedzictwa, z naciskiem na naturalne czerpanie z dorobku kulturowego własnej historii[26]. Wybrane z szeregu tych podobieństw mogą wiązać się z narodowosocjalistyczną historią sztuki i recepcją pejzażu.

Odwoływanie się do emocji – to kategoria *implicite*. W romantyzmie emocje były konsekwencją postawy irracjonalistycznej[27], a taka postawa charakteryzowała też faszystów. Romantyczna uczuciowość była ściśle związana z procesem twórczym artysty, natomiast narodowy socjalizm czynił z emocjonalności instrument polityczny[28]. Jest to wyjaśnienie dla racji bytu publikacji pseudonaukowych o Friedrichu w Trzeciej Rzeszy: dyskurs oddziałujący na wyobraźnię oraz angażujący emocje zapewniał nie tylko głębszy, uczuciowy odbiór romantycznej twórczości, ale też pozwalał łączyć romantyczne obrazy z faszystowską polityką i podsycać nacjonalistyczne uczucia. Odwołanie do emocji w odbiorze sztuki jest ścisłym, lecz nieświadomym czerpaniem z romantycznej tradycji.

Nawiązywanie do zmitologizowanej przeszłości narodowej jest kategorią *explicite*. Faszyzm odwoływał się do średniowiecza i tradycji Świętego Cesarstwa, tak jak czynił to romantyzm, ponieważ ten okres był kojarzony z korzeniami niemieckości[29]. Do narodowosocjalistycznych fascynacji należy jednak dodać sam romantyzm, zmitologizowany w świadomości narodowej, podobnie jak sama postać Friedricha, która w Trzeciej Rzeszy stała się uosobieniem niemieckości. Mitologizacja epoki i postaci na wzór romantyczny zazębia się z odwoływaniem się do emocji oraz z pseudonaukowym stylem publikacji o Friedrichu.

Natura była postrzegana w Trzeciej Rzeszy przez pryzmat mistycyzmu, który stanowił podłoże całej ideologii[30], w połączeniu z ideologią rasistowską. Mosse podkreśla tezę „volksistowską", według której dusza człowieka jest spojona z otaczającą naturą, a co za tym idzie, „naturę duszy Volku określa przyrodzony mu krajobraz"[31]. Naród żydowski jest jałowy jak pustynia z której się wywodzi, natomiast Niemcy „osiedleni na terenach leśnych, osnutych mgłami, są wspólnotą tajemniczą i głęboką"[32]. Jest to idea bardzo bliska koncepcji *Blut und Boden*. Ponadto, poglądy romantyków na naturę zakładały, że „wiedza o naturze była wiedzą ezoteryczną, udzielaną tylko wybranym; dotrzeć można było do niej jedynie za pomocą „czucia i wiary". Powiązanie z tą myślą ujawnia się w apelach do emocji w narodowosocjalistycznej historii sztuki – Eberlein powtarza często pogląd, że tylko ten kto odczuwa krajobrazy

[23] A. Citkowska-Kimla, dz. cyt., s. 77, N. Hinrichs, dz. cyt., s 169.
[24] A. Citkowska-Kimla, dz. cyt., s. 79.
[25] Podział przyjęty za: Tamże, s. 81-101.
[26] Tamże, s. 81.
[27] Tamże, s. 88.
[28] Tamże, s. 88.
[29] Tamże, s. 89-90.
[30] G. Mosse, dz. cyt., A, Citkowska-Kimla, dz. cyt., s. 95.
[31] A. Citkowska-Kimla, dz. cyt., s. 95, za: G. Mosse, *Kryzys ideologii niemieckiej*, Warszawa 1972, s. 15, 19.
[32] Tamże, por. też: S. Schama, dz. cyt., 75-120 – o znaczeniu lasu dla kultury niemieckiej.

Friedricha, może przeniknąć istotę jego sztuki, a co więcej rasistowsko zakłada, że ta możliwość poznania jest dostępna tylko niemieckiej duszy[33].

Do podobieństw między romantyzmem a narodowym socjalizmem należy dodać jeszcze subiektywizm i akcentowanie roli duszy w odbiorze sztuki. Oba zagadnienia były hasłami romantycznych artystów i literatów, a w Trzeciej Rzeszy zostały przekształcone w pojęcie *deutsche Innerlichkeit*.

Niemiecka historia sztuki w czasie narodowego socjalizmu

Dzieje niemieckiej historii sztuki są powiązane z procesem odradzania się Niemiec, wpisanym we wspomnianą ciągłość myśli narodowej. Nowe spojrzenie na sztukę, poszukiwanie kwintesencji niemieckości, które było powiązane z rasistowskimi teoriami, zaczyna się po 1918 roku[34], choć można datować je jeszcze na koniec XIX wieku. Klęska po wojnie w 1918 roku przyniosła Niemcom kompleks niższości i sprawiła że nieodzowne stało się zwrócenie ku temu co niemieckie. Stary system, który uległ załamaniu, zmusił do porównania z zachodnioeuropejską demokracją i do postawienia pytania czy przegrane Niemcy to gorsze Niemcy. Wielu historyków, najczęściej o poglądach konserwatywnych, rodzime uznawało za lepsze niż to, co obce. Niechęć do porównań z zachodem i zwrot ku temu co niemieckie, pozwoliły państwu wypracować szczególne miejsce w konstelacji państw europejskich. *Kulturkampf* przeciw Anglii i Francji w pierwszej wojnie światowej, jest manifestacją narodowości, czyli *Volkscharakter*, od którego „jest już tylko krok do teorii rasistowskich"[35].

Poszukiwanie niemieckości znalazło ujście w poglądach na sztukę, a u podłoża wszelkich teorii legło założenie o odrębności niemieckiej rasy. Już Heinrich Wölfflin zauważał, że sztuka jaką tworzy dany artysta jest owocem jego przynależności do narodu[36]. Wilhelm Pinder widział w niemieckiej sztuce centrum Europy, gdzie spotykają się style germańskiej Północy i śródziemnomorskiego, klasycznego Południa, a co czyni z niej kwintesencję sztuki europejskiej, dając jej rolę wiodącą[37]. Ze świadomości rasowej i kulturowej odrębności Niemiec wyrasta *Nordische Bewegung*, ruch, który miał chronić i propagować nordyckie dziedzictwo. Według podstawowych jego założeń, duchowe wartości ludzi Północy wpłynęły na oblicze niemieckiej kultury, a przy tym zyskiwała na popularności teza, że podczas wędrówki ludów wpływy nordyckie i germańskie ukształtowały kulturę Południa[38]. Powyższe założenia znajdują odzwierciedlenie w tekstach o Friedrichu, bowiem chęć zachowania i popularyzowania nordyckiego czy też germańskiego dziedzictwa napędzała proces powstawania monografii o malarzu. Co więcej, w publikacji Eberleina pojawia się wątek łączący Friedricha z duchem sztuki starożytnej. Myśl o wpływach germańskich na kulturę starożytną jest symboliczną ekspansją niemieckości, wyrazem wspomnianego już imperializmu

[33] K. K. Eberlein, *Caspar David Friedrich – ein Volksbuch deutscher Kunst*, Bielefeld und Lepizig 1939, s. 58.

[34] M. Halbertsma, *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte*, Worms 1992, s. 126, por. S. Krüger Saß, „*Nordische Kunst"*, *Kunstgeschichte im "Dritten Reich": Theorien, Methoden, Praktiken*, Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, red. R. Heftrig, O. Peters, B. Schellewald, Berlin 2008, s. 228: uważa, że samo pojęcie rasy swoje początki miało już w XIX wieku, gdy rozpatrywane było w kontekstach ludowych, społecznych, darwinistycznych i antysemickich.

[35] M. Halbertsma, dz. cyt., s. 126.

[36] S. Krüger Saß, dz. cyt., s. 226.

[37] Tamże, s. 227, Halbertsma, dz. cyt., s. 127.

[38] S. Krüger Saß, dz. cyt., s. 228.

duszy. Podobne znaczenie ma uznanie sztuki angielskiej, niderlandzkiej i północnofrancuskiej za nordycką lub ukształtowaną pod wpływami germańskimi[39]. W kluczowe zagadnienie rasy wpisuje się także problematyka aryjskości, która w czasach narodowego socjalizmu przybiera na znaczeniu coraz bardziej, mimo że istnieje od dawna[40]. Termin „nordycki" jest używany w znaczeniu „aryjski" już w 2. połowie XIX wieku i ma konotacje antysemickie[41]. Cechą wyróżniającą sztuki nordyckiej jest duchowość, nadnaturalność oraz nasycenie uczuciami, co czyni ją bogatszą od każdej innej[42]. Najczęstszym przykładem nordyckiego artysty, obok Caspara Davida Friedricha, byli Albrecht Dürer i Rembrandt.

Zainteresowania nacjonalistyczne przejawiały się również w literackich ruchach *Heimatkunst* oraz *Blut und Boden*, które nie pozostały bez wpływu na sztuki wizualne. „Volksistowska historia sztuki usiłowała w Trzeciej Rzeszy podołać tradycji tak zwanej dolnoniemieckiej, ludowej *Heimatkunst*. Krajobraz i ziemia miały wywierać wpływ na swoich mieszkańców, a w ten sposób przyczyniać się do powstawania dzieł sztuki. Herbert von Einem sformułował to w sposób następujący: „Poza siłami rasy i narodowości są też siły krajobrazu i ziemi, które mają udział w kształtowaniu formy artystycznej"[43]. Artysta zatem miał tworzyć sztukę wypływającą z jego ojczyzny, czerpać siłę twórczą z ojczystej ziemi, a takie przekonania podniosły rangę krajobrazu i malarstwa pejzażowego.

„Deutsche Innerlichkeit"

Pojęcie niemieckiej duszy, czyli *deutsche Innerlichkeit*, jest jednym z kluczowych dla odbioru sztuki niemieckiej pierwszych czterech dekad XX wieku. Jego istota zawiera się w słowach Ulricha Christoffela: „Przez wszystkie duchowe i artystyczne dzieła narodu pobrzmiewa przez wszystkie czasy jedyny ton zasadniczy, ton odczuwania i wewnętrznego życia, a ta melodia ożywa na nowo we wszystkich pieśniach, obrazach, katedrach, kształtach oraz myślach, i znajduje ponownie swoje echo w każdym stanie ducha, który przyswaja myśli i obrazy"[44]. Niemiecka dusza jest więc ponadczasową właściwością narodu, czy też rasy germańskiej, która przejawia się we wszystkich dziełach kultury, przy czym niezbędna jest obecność ducha podmiotu, który odczytanie tej wartości zapewnia.

„W głąb duszy prowadzi tajemna droga. W nas jest wieczność."[45] – w dziele Christoffela pojawia się dyskurs oparty na pojęciu duszy, który stawia wnętrze odbiorcy sztuki na pierwszym miejscu, zbliżając tę teorię do romantycznych subiektywistycznych założeń, a

[39] Tamże, s. 229: przejawem imperialistycznych skłonności, a zarazem konsekwencją postrzegania sztuki niemieckiej jako syntezy Północy i Południa, był również pogląd, głoszony przez Hitlera, że jest tylko jedna wieczna sztuka, grecko-nordycka, która obejmuje sztukę niderlandzką, włoską, niemiecką, a nawet gotyk; wszystko co jest sztuką, jest grecko-nordyckie.

[40] Por. P. Krakowski, dz. cyt., s. 15-16; w historii sztuki rasizm w pełni dochodzi do głosu już w 1907 roku, gdy Ludwig Woltmann publikuje dzieło „*Germanen und die Renaissance in Italien*", w którym doszukuje się cech aryjskich u artystów.

[41] S. Krüger Saß, dz. cyt., s. 230, por. N. Hinrichs, dz. cyt., s. 240-241. Określenie „nordycki" było fundamentalne dla mitu aryjskiej rasy, bowiem Północ była uważana za jej praojczyznę. Dzięki trudnym i nieprzyjaznym warunkom północnego klimatu miała wykształcić się wyższa rasa panów, która rodziła jedynie najsilniejszych osobników. Pejzaże Friedricha miały być świadectwem nordyckiej rasy artysty, a także przykładem na to jak czerpie on siłę twórczą z ziemi ojczystej.

[42] S. Krüger Saß, dz. cyt., s. 234.

[43] Tamże, s. 236.

[44] U. Christoffel, *Deutsche Innerlichkeit*, München 1940, s. 5.

[45] Tamże, dz. cyt., s. 109.

więc dostarczając dowodu na renesans romantyzmu w czasach narodowego socjalizmu. Książka „*Deutsche Innerlichkeit*" w znamienitej części oparta jest na cytatach najsłynniejszych romantyków z dziedziny poezji, muzyki i malarstwa, co potwierdza jak istotne było romantyczne dziedzictwo przy kształtowaniu się tej idei. Niemiecka dusza była w Trzeciej Rzeszy „pojmowana jako predyspozycja rasy aryjskiej, która umożliwiała stworzenie kultury (…). Friedrichowska indywidualna estetyka oraz nacisk na uczucia zostały zasymilowane jako niemiecka dusza"[46]. W pejzażach Caspara Davida Friedricha miała się zawierać kwintesencja *deutsche Innerlichkeit*[47].

2. Publikacje o Friedrichu w latach 1933-45

Postać Caspara Davida Friedricha nadawała się idealnie na przedmiot gloryfikacji graniczącej z kultem. Przede wszystkim wpisywał się w mit geniusza – niezrozumiany i niedoceniany za życia, osamotniony w chwili śmierci, doczekał się odkrycia, w którym zasługi przypisywał sobie narodowy socjalizm, czyniąc z malarza bohatera narodowego. Północny typ urody – blond włosy i niebieskie oczy – sprawiał, że Friedrich doskonale się wpisywał we wzór rasy aryjskiej, co było podstawowym warunkiem, by uczynić z niego artystę idealnego. Ponadto Friedrich był geniuszem Północy – jego sztuka narodziła się w wyjątkowym środowisku niezależnie od wpływów zewnętrznych. Często przytaczany jest fakt że malarz nigdy nie zdecydował się na obowiązkową dla każdego artysty podróż do Italii, nie podejmował również tematów włoskich i antykizujących, tak modnych w owym czasie. Z tych powodów jego sztuka była uważana za czystą od obcych wpływów, prawdziwie niemiecką i jedyną w swoim rodzaju, a Friedrich określany był jako „*deutscheste von Deutschlands Malern*"[48] i „*Vertreter seines Volkes*"[49]. Fakt, że najczęściej w pejzażach przedstawiał swoje ojczyste strony, a więc Pomorze, a także okolice Drezna i góry Harzu, czyli tereny niemieckie, sprawił że Friedrich stał się wzorem miłości do ojczyzny. Co więcej, istotne było jego rzekome zaangażowanie polityczne w niespokojnych czasach dążeń zjednoczeniowych Niemiec. Dziś jest ono podawane w wątpliwość, jednak w pierwszej połowie XX wieku, od czasu publikacji Auberta, oczywiste było, że Friedrich wypowiadał się w swoich obrazach jednoznacznie patriotycznie. Chętnie zarysowywano paralelę między dziewiętnastowiecznymi *Befreiungskriege* a drugą wojną światową i niemiecką ekspansją, za przykład w walce stawiając Friedrichowską miłość do ojczyzny i wierność[50]. Wszystkie te czynniki sprawiły, że nie tyle sama sztuka Friedricha, co jego postać, stała się wzorem wychowawczym oraz ikoną idealnego artysty, germańskiego geniusza Północy. Dodatkowo sprzyjająca była okoliczność, że w 1940 roku obchodzono setną rocznicę śmierci malarza, co zaowocowało zwielokrotnioną liczbą publikacji i jeszcze większym zainteresowaniem jego życiem i twórczością.

Poddane analizie monografie w znacznej mierze reprezentują styl pseudonaukowy, mimo bogatej, niemal naukowej faktografii, lub styl zupełnie pozbawiony cech zbliżających do naukowego, wskazujący na konwencję popularnonaukową. Publikacje pozbawione są

[46] N. Hinrichs, dz. cyt., s. 241.
[47] U. Christoffel, dz. cyt., s. 20.
[48] F. Nemitz, *Caspar David Friedrich*, München 1940, s. 6.
[49] Tamże, s. 7.
[50] N. Hinrichs, dz. cyt., s 242.

bibliografii, a nacisk jest kładziony na objaśnianie sztuki Friedricha, oraz realiów epoki, w której powstawała, aby postać samego artysty uczynić bliższą przeciętnemu czytelnikowi. Zawierają obszerne fragmenty które mają oddziaływać na nastrój i emocje odbiorcy, apelują do niemieckiej duszy niemieckiego czytelnika, niekoniecznie wykształconego. Nemitz we wstępie do swojej książki zaznacza, że nie pisze dla historii sztuki, a Eberlein w przedmowie stwierdza wprost, że pisze nie dla uczonych, lecz dla narodu, w tym dla młodzieży[51].

Mimo to, pewne tendencje obecne w historii sztuki owego czasu przenikają do tego dyskursu nienaukowego. Popularnonaukowe publikacje są nawet bardziej podatne na manipulacje stylowe w celu osiągnięcia efektów propagandowych i wychowawczych. Dyskurs często nie jest pozbawiony ukrytych lub wyrażanych nawet wprost treści politycznych. Postać Friedricha ożywa, bowiem staje się ważna i obecna w czasach „walki o ojczyznę", jak stwierdza Wilhelm-Kästner w przedmowie do swojej książki, zaznaczając, że sama publikacja jest politycznie aktualna[52].

Niniejsza analiza skupi się głównie na książce Eberleina *Caspar David Friedrich – ein Volksbuch deutscher Kunst*, a wybrane przykłady z pozostałych publikacji mają dowieść, że pewne tendencje widoczne u Eberleina miały charakter powszechny. Przedstawiona zostanie postać Friedricha z podziałem na wątki: cechy typowe rasy, miłość do ojczyzny, mit niemieckiego geniusza oraz artysta jako wzór wychowawczy.

3. Postać Friedricha

Cechy typowe rasy

Wielokrotnie w monografiach o Friedrichu przedstawia się go jako człowieka o typowych cechach rasy nordyckiej. Pierwsza grupa cech dotyczy wyglądu zewnętrznego: autorzy podkreślają blond włosy i niebieskie oczy jako przejaw nordyckości, a w domyśle widzą w nim idealny typ aryjski[53].

---

[51] K. K. Eberlein, op.cit., Vorwort: „Die Aufgabe meines Buches ist die, dem deutschen Volk und seiner Jugend ein Werk zu schaffen, das nicht nur in den Kunstgeist Caspar David Friedrichs, sondern zugleich in das Wesen der deutschen Kunst hineinführt und somit das alte große Gesetz der nordischen Kunst erhellen hilft. Deshalb dient dies Buch nicht der Kunde, sondern dem Wesen, nicht dem Gelehrten, sondern dem Deutschen, nicht den wenigen, sondern allen, die deutschen Geistes sind. Daß hier ein Erzieher wie ein Freund zu dieser tiefen, einsamen Quelle führen will, aus der sich immer schöpfen und trinken läßt, dies sei offen gesagt."

[52] K. Wilhelm-Kästner, L. Rohling, K. F. Degner, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*, Berlin 1940, s. 7: „Dieses Gedenkbuch aus Anlaß der hundertjährigen Wiederkehr des Todestages Caspar David Friedrichs ist den Angehörigen der Ernst Moritz Arndt-Universität Greifswald gewidmet, die in diesem Entscheidungskampf des deutschen Volkes unter den Waffen stehen. Die Kunst des großen Greifswalder Malers ist für uns gerade heute wieder so lebendig geworden, da aus ihr nicht nur eine hohe Auffassung von der Sendung der deutschen Kunst, sondern vor allem auch der unerschütterliche heilige Glaube an Deutschland spricht. […] Die Worte Friedrichs, die diesem Gleitwort vorangestellt sind, haben heute genau so Geltung wie damals zur Zeit der Freiheitskriege, wie überhaupt in den Zeiten vaterländischer Kämpfe."

[53] Por. F. Nemitz, dz. cyt., s. 9: „Der Knabe Caspar David, blauäugig und hellblond, wuchs in Greifswald auf, das damals mit Neu-Vorpommern und Rügen zu Schweden gehörte.", por. Nemitz, dz. cyt., s. 13: „Der Kopf in schwarzer Kreide zeigt in reinster Form den Typus des Nordgermanen.", por. K. Wilhelm-Kästner, L. Rohling, K. F. Degner, dz. cyt. , s. 10: „[…] galt „der edle Pommer" als die Verkörperung des nordisch-germanischen Menschen.", K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 15: „Der blasse, blonde Knabe mit den tiefen, blauen Augen besuchte die Stadtschule […]", K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 19: „Auch wird das Rassebild seiner nordischen Erscheinung, der edle Bau seines Langschädels deutlich. Auge und Mund scheinen von eigener Wesensform gebildet zu sein. Das bleiche hagere Antlitz mit dem stahlblauen Blick im weißblonden Gelock war allen, die ihn kennenlernten Überraschung. Oberflächlichen Beobachtern konnte er in Art und Haltung derb und bäuerlich erscheinen, denn den zarten Kern verbirgt oft eine harte Schale.".

O typie północnej urody malarza wzmiankowali już mu współcześni, jednak ten fakt nabrał dodatkowego znaczenia za narodowego socjalizmu i dawne opisy były wykorzystywane przez szczególne wyeksponowanie w tekście. W książce *Caspar David Friedrich und seine Heimat* cytowane są aż trzy obszerne charakterystyki malarza, autorstwa osób które znały go osobiście, a wskazujące na jego urodę północną[54]. Również Eberlein przytacza starannie dobrany cytat przyjaciela artysty, Carla Gustava Carusa[55]. Romantycy co prawda wykazywali zainteresowanie tematami narodowymi, lecz Trzecia Rzesza nadała im nowy kontekst i wykorzystała je jako podłoże dla teorii rasistowskich w sztuce.

Obok cech fizycznych, również cechom charakteru Friedricha poświęcano wiele uwagi, co było motywowane często – w domyśle lub wprost – wartościami wychowawczymi jakie miałaby przejawiać postać malarza. Do najczęściej wymienianych cech należały smutek i umiłowanie samotności[56], melancholia, zaduma, wrażliwość[57], ale jednocześnie też poczucie humoru i czasami skłonność do wesołości[58]. Ta dwoistość natury była interpretowana jako typowa dla niemieckiego Pomorza, ale przy tym ogół cech wykraczał poza definicję romantyka w rozumieniu narodowosocjalistycznym i uznany został za charakterystykę Niemca i człowieka Północy[59]. Jako rysy typowo niemieckiego charakteru, Nemitz akcentuje niepokorność, niezależność, upór, siłę i nieustanne dążenie Friedricha do prawdy[60]. Wilhelm-Kästner dosadnie określa naturę malarza jako waleczną i heroiczną[61].

We wszystkich analizowanych tekstach, a najbardziej w książce Eberleina, Caspar David Friedrich, przedstawiony jako postać na wskroś germańska, jest połączeniem aryjskiej aparycji, niemieckiego charakteru i niemieckiej duszy. Charakterystyczne dla tego dyskursu jest podkreślanie wartości duchowych malarza, zmierzających do kreacji artysty-wojownika. Friedrich stanowi zatem wzór obywatelski do aktywnej walki[62], o czym świadczy jego sztuka,

---

[54] K. Wilhelm-Kästner, L. Rohling, K. F. Degner, dz. cyt., s. 10: „Er war groß, stark gebaut, blond, von ernstem Ausdruck: eine echt nordische Erscheinung.“, „[…] eine recht scharf gezeichnete norddeutsche Natur“, „In der Erscheinung glich Friedrich mit seinem aschblonden Haar und Bart, blauen Augen und kräftigen ausdrucksvollen Gesicht ganz einem alten Germanen.”.

[55] K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 53: „Gebürtig vom Strand der Ostsee, eine recht scharf gezeichnete norddeutsche Natur, mit blondem Haar und Backenbart, einem bedeutenden Kopfbau und von hagerem, knochigem Körper, trug er einen eigenen melancholischen Ausdruck in seinem meist bleichen Gesicht, dessen blaues Augenpaar so tief unter dem stark vorspringenden Orbitalrande und buschigen, ebenfalls blonden Augenbrauen verborgen lag, daß darin der Blick des die Lichtwirkung im höchsten Grade konzentrierenden Malers sehr charakteristisch sich erklärt fand”.

[56] W. Bauer, *Bildnis von Caspar David Friedrich*, Mainz 1936, s. 9, 10.

[57] K. Wilhelm-Kästner, L. Rohling, K. F. Degner, dz. cyt., s.11-12.

[58] Tamże, s.12.

[59] K. Wilhelm-Kästner, L. Rohling, K. F. Degner, s.12-13: „Diese Charakteristik […] trifft aber nicht nur Friedrich als Einzelmensch, sondern kennzeichnet in ihm eine rassische Eigenart des Vorpommern überhaupt, der neben seiner Neigung zum schwermütigen Ernst auch außerordentlich witzig und lustig sein kann. […] Alle diese Eigenschaften lassen ihn uns nicht nur als den Romantiker erscheinen, sondern kennzeichnen ihn als einen willenstarken und zielbewußten Menschen nordischen Schlages.“

[60] F. Nemitz, dz. cyt., s. 6: „Nicht darum, weil es ihm an typisch deutschen Eigenschaften gefehlt hätte, sondern im Gegenteil, weil er ihrer so viele besaß, und zwar im gesteigertem Maße: Idealismus und Eigenwilligkeit, unerbittlichen Wahrheitsdrang und unerschrokenes Durchhalten und die Kraft zum Wahrhaft Urgemeinsamen, zum Ewigen durchzudringen.“

[61] K. Wilhelm-Kästner, L. Rohling, K. F. Degner, dz. cyt., s.13: „Man muß ihn sogar eine heroische Natur nennen – wie seine Zeit, die der Freiheitskriege, überhaupt eine heroische ist.“

[62] K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 19: „Caspar David Friedrich war in allem der schlichte, deutsche Mensch, der heute wieder Ziel und Vorbild ist. […]“

która sama w sobie miała być walką i ofiarą[63]. Jego sylwetka, jako Niemca Północy, ale też Niemca w ogóle, osadzona na piedestale niemieckiej duszy, wyznacza wzór postawy obywatela Trzeciej Rzeszy.

Miłość do ojczyzny

Pojęcie niemieckiej miłości do ojczyzny należy rozumieć dwojako. Po pierwsze, jest to *Heimatliebe*, a więc przywiązanie do „małej ojczyzny", w przypadku Friedricha, do rodzinnego Greifswaldu, do którego jak wiadomo, na przestrzeni lat powracał regularnie. Po drugie, jest to *Vaterlandsliebe*, rozumiana jako patriotyzm w skali całych Niemiec, a u Friedricha przejawiająca się w zaangażowaniu w ruchy narodowowyzwoleńcze i antynapoleońskie. Oba rodzaje miłości miały się wyrażać w ukrytych treściach jego pejzaży.

Z *Heimatliebe* związana jest obowiązująca w Trzeciej Rzeszy doktryna *Heimatkunst*, według której z uczucia miłości do swojej małej ojczyzny artysta czerpie siłę i tworzy czystą narodową sztukę. Jak pisze Eberlein, sztuka, która nie wyrasta z ziemi ojczystej, jest wynaturzona[64], a oczywistym jest, że najczystsze niemieckie malarstwo Friedricha musiało być owocem *Heimatliebe*[65]. Zgodnie z tym, także Wilhelm-Kästner interpretuje już samo głębokie odczuwanie natury przez Friedricha jako przejaw najszlachetniejszej wrodzonej *Heimatliebe*, która płynie w żyłach artysty wraz z krwią niemiecką i daje twórczą witalność[66]. Nieprzypadkowy jest w tych fragmentach poetycki język, świadomie manipulujący organiczną leksyką, czyli przywołujący słowa takie jak „krew", „siła", „źródło", „ziemia", „korzenie", „pranatura", „dusza", oraz ich sugestywne złożenia, wymownie osadzające twórczość romantyka w doktrynie *Blut und Boden*.

Vaterlandsliebe, czyli ogólnoniemiecki patriotyzm, to wartość, którą autorzy przypisują Friedrichowi najczęściej w połączeniu z jego domniemaną wojowniczością i silnym charakterem. Miałby on stanowić wcielenie idei sztuki jako walki, oraz udowadniać że jest na wskroś niemieckim artystą, odrzucając obce, zwłaszcza włoskie i francuskie wpływy w swoim malarstwie[67]. Autorzy monografii o Friedrichu często cytowali jego pojedyncze wypowiedzi,

---

[63] Tamże: „Friedrichs Kunst ist die Opferkunst des Deutschen der für die andern liebt und leidet.", Eberlein, dz. cyt., s. 6: „Diese Romantik ist deutsche Kampfkunst, ist Entsagungskunst, ist Opferkunst. Vielleicht ist jedes große deutsche Kunstwerk ein Opfer!"

[64] K.K. Eberlein, dz. cyt., s. 20: „Aber die Heimat ist als Urnatur viel mehr: der Zauberkreis und Seelenraum, dessen Kräfte geheimnisvoll fortwirken. Wir wachsen wie Blumen aus unserer Heimat. Der Heimatlose welkt und entartet. Deshalb ist jede Kunst im besten Sinne Heimatkunst. Heimatlose Kunst ist Verfallkunst, wie wir sie nach dem Kriege erleben mußten. Jede Kunst wurzelt im Mutterboden.", Tamże, s.22: „Aber die größten Meisterwerke seiner Seelenlandschaft sind doch die Bilder seiner Heimat, die ihm den ersten Ruhm und den letzten Erfolg brachten. Wie wenn der Mensch eben nur da wirklich stark und schöpferisch wäre, wo die Wurzeln seiner Kraft in der Heimat ruhen."

[65] K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 20, 22.

[66] K. Wilhelm-Kästner, L. Rohling, K. F. Degner, dz. cyt., s. 9: „Nur aus der ewigen blutsmäßigen Verbundenheit Caspar David Friedrichs mit seiner Heimaterde ist seine unmittelbare künstlerische Kraft und seine eigenartige Gestaltungsweise zu Verstehen. Friedrich, der Pommer, der niederdeutsche Mensch, bleibt seinem inneren Wesen und seiner Heimat immer treu, auch als er nach Dresden übergesiedelt ist."; K. Wilhelm-Kästner, L. Rohling, K. F. Degner, dz. cyt., s. 14: „Immer wieder kehrt er nach Greifswald zurück, immer wieder zieht es ihn nach Pommern, zur Ostsee und nach Rügen. Hier findet er den ewigen Kraftquell seiner inneren Stärke und seines Selbstbewußtseins, hier ist seine Kunst heimisch."; Wilhelm-Kästner, Rohling, Degner, dz. cyt., s. 39: „In seiner Kunst ist Friedrich der treueste Sohn seiner Heimat."

[67] K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 23: „Obgleich Friedrich vor den Freiheitskriegen ein schwedischer Untertan gewesen, war er nicht nur ein guter Pommer, sondern „deutsch durch und durch", ein glühender Patriot. Seine Deutschheit ging so weit, daß er nie eine fremde Sprache lernen wollte, nie ins Ausland reisen wollte.", por. K. K. Eberlein,

naznaczone niechęcią do Francji[68], lub wskazujące że artysta w sztuce cenił jedynie to co rodzime[69]. Wilhelm-Kästner interpretując fakty z życia Friedricha, dowodzi, że nie był on samotnym romantykiem, lecz przejawiał silną więź z narodem i polityczne zaangażowanie przekuwał w artystyczne inspiracje, a za oręż do ideowej walki służył mu malarski pędzel[70]. Mnogość fragmentów monografii odwołujących się do *Vaterlandsliebe*, wskazuje, że to zagadnienie szczególnie mocno inspirowało narodowosocjalistycznych historyków sztuki do uruchomienia agitacyjnego lub moralizatorskiego, politycznego tonu. Postawę Friedricha bezdyskusyjnie uznawali za polityczną i zręcznie adaptowali do potrzeb propagandowych. Zarysowana została nawet paralela między czasem *Befreiungskriege* oraz czasem wojennej ekspansji Trzeciej Rzeszy. Wilhelm-Kästner używa cytatu zaprzyjaźnionego z Friedrichem Ernsta Mortiza Arndta, komentując wprost, że jest to myśl dziewiętnastowieczna, lecz wyrażająca ducha nowych czasów – w czym pobrzmiewa wyraźne echo *stählerne Romantik* oraz wezwanie do obywatelskiej walki[71]. Patriotycznym apelem mają być także same obrazy Friedricha z ponadczasowymi symbolami, w których głównym tematem jest idea ojczyzny – pobudzające do wspólnego odczuwania i wspólnej walki[72].

W świetle współczesnych badań historyków sztuki, treści patriotyczne obrazów Friedricha nie są brane za oczywistość i często wyrażana jest wątpliwość w tożsamość polityczną malarza. Tym bardziej jaskrawa zdaje się manipulacja pojęciami *Vaterlandsliebe* i

---

dz. cyt., s. 27: „Aber wer hätte dem Künstler dafür gedankt, daß er mit dem Pinsel gekämpft hätte, noch ehe Flinten und Säbel kämpften, und daß sein politischer Glaube dem Geist der Freiheit wie der Erhebung so treu gedient hatte. Der politische Kämpfer fand erst 1816 Dank und Anerkennung durch das kleine Gehalt der Dresdner Akademie."

[68] K. Wilhelm-Kästner, L. Rohling, K. F. Degner, dz. cyt., s. 19: opisana zostaje znana z życia Friedricha anegdota o tym jak malarz otrzymawszy od brata Christiana list z Francji, prosił brata, aby więcej do niego nie pisał dopóki listy będą miały adres francuski.

[69] F. Nemitz, dz. cyt., s. 40: przywołane zostają fragmenty wypowiedzi Friedricha, w których krytycznie wyraża się o naśladowaniu starych włoskich mistrzów.

[70] K. Wilhelm-Kästner, L. Rohling, K. F. Degner, dz. cyt., s.18: „Im Gegensatz zu den schrankenlosen Individualitätssucht vieler Künstler der Romantik zeigt Friedrich ein starkes Gemeinschaftsbewußtsein, das sich schon in seinem ausgeprägten Sippengefühl zu erkennen gibt, das sich aber am eindringlichsten in seinem Bekenntnis zur Nation, zum deutschen Volke offenbart. Deutschland ist seine Heimat im weiteren Sinne. Unter den Künstler seiner Zeit steht er durch seine unbeirrbare nationale Gesinnung und Treue auf einsamen Gipfel. Er war „deutsch durch und durch" (Carus). Diese Vaterlandsliebe ist nicht nur der Ausdruck seiner starken Verwurzelung in der Heimat, sondern auch seines wachen politischen Sinnes."; Tamże, dz. cyt., s. 20: „Es gibt nur wenige Maler, die in der Hingabe an die vaterländische Idee ihre Kunst so vollkommen einsetzen wie Caspar David Friedrich und dabei doch echte Künstler bleiben. […] Friedrich gewinnt aus der politischen Kampfstellung starke künstlerische Anregungen und schafft als Einziger damit überhaupt eine neue Bildgattung, die der politischen Symbolik."

[71] K. Wilhelm-Kästner, L. Rohling, K. F. Degner, dz. cyt., s. 19: „[…] schrieb Ernst Mortiz Arndt 1814 die Worte, die uns wie in unseren Tagen gesprochen erscheinen: „Die Zeit, worin wir leben, hat uns Deutschen zugemutet, politische Menschen zu werden. Es hat schwerer Jahre bedurft, daß wir aus dem dämmernden Traum einer Gleichgültigkeit geweckt würden, die dem deutschen Namen fast den Untergang drohte. Gottlob, uns ist wieder ein Vaterland gezeigt worden, ein Ziel, worauf alle Deutschen als Volk schauen, wofür sie streben und arbeiten sollen. Immer aber gilt noch mit Recht die Klage, daß wir nicht politisch genug sind. Damit wir dies immer mehr werden, dafür muß jeder redliche Deutsche denken und streben und auf seine Weise den Kampf durchkämpfen helfen, der nicht allein auf Schlachtfeldern entschieden werden kann". […] Diese politische Einstellung entspringt nicht romantischer Verstiegenheit und Traumverlorenheit, sondern der klaren Erkenntnis, der harten bitteren Tatsachen und der kämpferischen Einsicht in die vaterländischen Pflichten."

[72] Wilhelm-Kästner, Rohling, Degner, dz. cyt., s. 20-21: „Friedrich stellt sich als Aufgabe seiner Bilddarstellung die Idee des Vaterlandes. […] Er setzt in seinen Bildern Zeichen, die nicht an einen einmaligen geschichtlichen Vorgang gebunden sind, sondern die das begeisternde Gefühl das Miterlebens und Mitkämpfens erwecken sollen."

Heimatliebe, prowadząca do uczynienia z Friedricha narodowego bohatera i wzoru wychowawczego.

Mit niemieckiego geniusza

Mit genialnego Friedricha narodowosocjalistyczni autorzy budowali na wyobrażeniach o samotniczej naturze artysty i jego poczuciu niezrozumienia przez współczesnych, przy czym wyraźnie podkreślano jego germańską wojowniczą naturę. Doskonałym materiałem do interpretacji był cały życiorys malarza, a zwłaszcza fakt, że młody Friedrich nie kształcił się we Włoszech, Francji czy Anglii. Autorzy monografii, marginalizując okoliczności jego studiów w Danii, chętnie akcentowali, że Friedrich był najczystszym owocem północnej kultury i ojczystej ziemi niemieckiej. Ten fakt był szczególnie nośnym argumentem, by ze względów politycznych oddzielić i uniezależnić sztukę niemiecką od francuskiej czy włoskiej. Wątek myśli nacjonalistycznej o niemieckiej sztuce znajduje kulminację w poglądzie, że samotny zwycięzca Caspar David Friedrich obronił dziedzictwo germańskie, czyli sztukę Północy, przed dominacją Południa i przed Zachodem[73].

Artystyczną genialność najprościej rozumiał Nemitz, stwierdzając retorycznie, że Friedrich był niezrozumiany przez współczesnych, a jest to przecież losem jaki spotyka wszystkich wielkich twórców[74]. Również Bauer umieszcza Friedricha w poczcie zasłużonych ludzi na podstawie jego samotności, przyrównując go do zasłużonych postaci wszystkich epok, które zawsze wyróżnia oddanie sztuce[75]. Eberlein z kolei tworzy mit geniusza już na początku biografii, gdy pisze o dzieciństwie malarza, przedstawiając go jako wybitnie wrażliwego[76]. Podobnie jak pozostali autorzy, zwraca również uwagę na osamotnienie artysty i uzasadnia, że współcześni nie potrafili docenić głębi jego *Seelenkunst*, sztuki duszy[77].

Friedrich urasta zatem do rozmiarów bohatera narodowego. Jest nie tylko typowym geniuszem, który objawił swój talent we wczesnym dzieciństwie, wyjątkowo wrażliwym, niezrozumianym i osamotnionym za życia, nie tylko artystą wykształconym wyłącznie na ziemi niemieckiej, ale także jest stawiany na piedestale jako prorok *Seelenkunst* i niemieckiej duszy, jako obrońca niemieckości w sztuce.

---

[73] K. K Eberlein, dz. cyt., s. 60: „Dies Leben nenne ich Heldenleben. Denn dieser Einsame blieb Sieger gegen alles Leid und gegen alle Widerstände der Welt. Er litt und liebte und wurde uns Gestalt. Er, Caspar David Friedrich, blieb, als alles versank, und er bleibt. Seine Kunst ist die große Kunst der Romantik. In ihm lebt das alte Erbgut germanischer Art noch einmal auf, der nordische Kunstgeist, der unter der Asche fortglüht. Seine Seelenkunst ist die Widerstandskunst des Nordens gegen alle Darstellungskunst des Südens. Dieser treue Maler rettete eine ganze Welt. Er verteidigte Deutschlands Kunstgeist gegen das Westische."

[74] F. Nemitz, dz. cyt., s. 6: „Von wenigen aber wurde er richtig verstanden, von den meisten dagegen falsch. Ist es aber nicht allen Großen ebenso gegangen?"

[75] Bauer, dz. cyt., s. 20: „Die Einsamkeit, in der Friedrich verharrte, war keine andere als die, welche aus den Briefen Flauberts an George Sand, aus den Bildnissen Rembrandts, denen des Alters zumal, spricht, die gleiche, die über Beethoven schwebt, auch über Vincent, auch über Cezanne, über Michelangelo – die Einsamkeit derer, die mit grenzloser Hingabe und Ausschließlichkeit ihrer Kunst dienen und kein Leben außer dem Leben im Werk führen können."

[76] K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 15: „Unter diesen Geschwistern erscheint uns der geniale Caspar wie ein Rätsel: einsam und unpaar und in seiner Tiefe besonders gefährdet."

[77] Tamże, s. 35: „Eine andere Kunst als die Seelenkunst konnte er nicht, konnte und wollte er nicht schaffen. Damit stand er im Herbst der Romantik so allein, wie alle großen Seelenkünstler in ihrer Zeit. Die großen Menschen sind die Alleinigen."

Friedrich jako wzór wychowawczy

Omówione przykłady zawierają już dowody na to, że Friedrich był często kreowany na domyślny wzór niemieckości. Eberlein jako jedyny pisze o tym wprost, poświęcając cały rozdział monografii Friedrichowi jako wychowawcy. Tytuł tej części, *Friedrich als Erzieher*, jest otwartym nawiązaniem do słynnego dzieła Juliusa Langbehna *Rembrandt als Erzieher*[78]. Eberlein jednak zbudował własną narrację i uzasadnił ją w słowach: „Der Rembrandtdeutsche", den Langbehn suchte, ist tot; aber „Der Friedrichdeutsche" lebt und wird leben in der Kunst"[79].

Według tej koncepcji Friedrich jest wychowawcą, bo każdy wielki artysta może wychowywać nie tylko dziełem, ale także całym swoim życiem, gdyż w każdym twórcy już za życia widoczny jest duch jego rasy, narodu i sztuki narodowej[80]. Artysta może być wzorem do naśladowania dla każdego niemieckiego obywatela, a bohaterem można być nawet wiodąc spokojne mieszczańskie życie. Artysta jest bohaterem bo sztuka jest wyrzeczeniem, ofiarą, którą poniósł także Friedrich[81].

Eberlein sięga do najwyższego stopnia heroizacji: z geniusza, który jest osamotniony i niezrozumiany, Friedrich zostaje zamieniony w męczennika sztuki. Co więcej, Eberlein nazywa malarza także „zdrajcą wiecznej tajemnicy", bowiem artysta dzięki oku wewnętrznemu jest wieszczem i tłumaczem, dostępuje poznania „wiecznej tajemnicy" i niczym Prometeusz niesie ją ludzkości[82]. Friedrich ma zatem zasługiwać na cześć, bowiem to co czcimy, nas wychowuje[83].

Caspar David Friedrich jest zatem wzorem aryjskiego Niemca z cechami typowymi rasy, człowieka Północy, a także obywatela Trzeciej Rzeszy. Waleczny i heroiczny, a jednocześnie wrażliwy, jako przykład niemieckiej duszy, miłujący swoją małą i wielką ojczyznę z jej krajobrazem, geniusz, syn ziemi niemieckiej, odrzucający wszystko co nie rodzime – tak przedstawiany zyskuje jeszcze jedno oblicze męczennika i dobroczyńcy, Prometeusza sztuki, któremu naród winien jest miłość i szacunek, warunkujące drogę do przyjęcia wartości wychowawczych.

4. Ideologia i recepcja sztuki

Niemiecka dusza i dwanaście przykazań Eberleina

Książka Eberleina to nie tylko monografia o największym niemieckim malarzu; jest to także „*ein Volksbuch deutscher Kunst*", *opus magnum* dotykające tematu istoty sztuki niemieckiej oraz jej recepcji. Punkt centralny, wokół którego osnuta jest cała teoria, stanowi

[78] A. J. Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*, Leipzig 1890.

[79] K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 61.

[80] K. K. Eberlein, dz. cyt., s 59: „Große Menschen sind schon durch ihr Dasein Erzieher. Nicht nur ihr Werk, auch ihr Wesen ist Tat. Taten erziehen. Jeder große Künstler ist schon deshalb Erzieher, weil sich in ihn der Geist seiner Rasse, seines Volkes, seines Staates vorbildlich verkörpert. Große Meister sind Verkörperungen des Kunstgeistes, der sie nie verließ. So konnte, so kann uns auch Caspar David Friedrich, der Landschaftsdichter zum Erzieher werden."

[81] K. K. Eberlein, dz. cyt., s 59-60: „Man wird nun verstehen, wenn ich von Friedrich als Erzieher spreche, wenn ich seine Kunst heldisch nenne im Gegensatz zu der seiner bürgerlichen Zeitgenossen. Sein ganzes Leben widmet Friedrich der Kunst, der Armut und Entsagung, um sein Werk zu schaffen. Immer ist er bereit, das ganze Dasein dieser Idee zu opfern."

[82] K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 61.

[83] Tamże: „Die großen Künstler, die großen Verräter, die großen Erzieher haben nur eine kurze Zeit; dann aber leben sie zeitlos fort über ihrem Volk als bildende Bilder, als zeugende Zeugen, als erziehende Erzieher. Alles was wir verehren, erzieht uns auch!"

postać Caspara Davida Friedricha. To z jego spuścizny intelektualnej Eberlein wybiera dwanaście cytatów, które stają się dwunastoma przykazaniami sztuki niemieckiej. Na przykładzie jego malarstwa również w całej książce przedstawiona zostaje teoria *Seelenkunst*. Dwanaście przykazań Eberleina wieńczy nagłówek „*Lehrbrief*", który najlepiej oddaje funkcję dydaktyczną rozdziału i zamysł całej książki. Dzieło jest niejako podręcznikiem sztuki niemieckiej, pisanym dla niewykształconych odbiorców, który ma ich nauczyć miłości do malarstwa Friedricha i odczytywania sztuki duszą, na podstawie tego co wewnętrzne a nie powierzchowne.

Jeden z podstawowych dogmatów Eberleina zakłada, że starożytna Grecja była utraconym dziedzictwem germańskim, które Winckelmann ponownie odkrył dla narodu w XVIII wieku[84]. Sztuka niemiecka ma być syntezą Północy i Południa, połączeniem ducha germańskiego i starożytnej Grecji. Caspar David Friedrich miał być kwintesencją takiej syntezy, nie tylko w swojej sztuce, ale także w osobowości. Do starożytnych greckich cech malarza, Eberlein zalicza między innymi waleczność i miłość do ojczyzny[85].

Postrzeganie Grecji jako zaginionego dziecka kultury germańskiej jest przejawem imperializmu duszy w historii sztuki, o czym świadczy chociażby opinia Eberleina, że niemiecki pejzaż Dürera podbił Italię[86]. Wizja dziejów sztuki i historii sztuki, którą reprezentuje Eberlein w całym tekście, jest ogólnie mocno nacechowana politycznie i rasistowsko.

Istotne dla romantyzmu zagadnienie mistyki Eberlein tłumaczy jako właściwość typowo niemiecką, przymiot człowieka Północy. Uduchowienie jakie się z tym wiąże jest podparte zasadą *deutsche Innerlichkeit*, a malarstwo Friedricha jest wyjątkowym językiem mistyki o charakterze narodowym[87].

Pojęcie *Seelenkunst* jest ściśle powiązane z niemiecką duszą, a za jego pośrednictwem Eberlein stara się uchwycić istotę niemieckiej sztuki, której fundamentem ma być dusza i odczuwanie. Akcentując te dwie wartości, autor zwiastuje już koncepcję zawartą w *Lehrbrief*. Co więcej postuluje, że stosowanie neoromantycznej zasady „czucia i wiary" ma także stać się komponentem naukowej historii sztuki. Powraca także zagadnienie rasy, która okazuje się mieć niemałe znaczenie, bowiem decyduje o kształcie dzieła sztuki ponad kategorią stylu[88].

---

[84] K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 1-3.

[85] K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 2: „Fragen wir uns, wo bei Caspar David Friedrich Germanisch-Griechisches in letztem Erbgut des Nordens zu finden wäre, so ist auf folgendes hinzuweisen: Nicht nur der auffallende, unerklärliche Hang für die vorgeschichtlichen Male, für Hünengräber, Findlinge, Großsteine, die schon der Knabe immer wieder besuchte und verehrte, sondern die damals seltene Umdichtung dieser Reste im Bild und Blatt ist bemerkenswert. Der junge Friedrich mit seiner nordischen Lichtliebe, Steinliebe, Grabliebe, mit seinem erdgebundenen Naturkult ist gewiß germanischer als alle seine Zeitgenossen, auch wenn wir Arndt, Seume und Grimm nicht vergessen. Aber in seinen späteren Jahren bricht plötzlich ein griechisches Element durch, das nicht nur in den griechischen Malen seiner patriotischen Grabbilder, sondern noch viel mehr in seinem kämpferischen Wesen, in seinem Untergangswillen, in seiner Schicksals- und Todesliebe, in seiner glühenden Vaterlandsliebe an altgriechische Wesenszüge des germanischen Geistes erinnert."

[86] K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 37.

[87] K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 5-6: „Was ist die romantische Malerei Philipp Otto Runges oder Caspar David Friedrichs, wenn nicht völkische Mystik. Die Deutschen, „das Volk der ursprünglichen Sprache", hatten ihre deutsche Seelensprache durch diese Großmeister der Kunst wiedergefunden. Und nicht nur das, sondern doch auch den Weg zur Mystik des Nordens."

[88] K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 34-35: „Deutsche Kunst, sofern sie deutsch ist, ist immer Seelenkunst, also Seele als Kunst und Kunst als Seele. Damit ist angedeutet, daß ihre Kunstwerte da nicht ausreichen, wo die Lebenswerte und Seelenwerte fehlen. Deutsche Kunst ist Wertkunst und vorwiegend Seelenwertkunst. Daß sie dabei religiös wie politisch sein kann, ist selbstverständlich, denn als Rassenkunst zeigt sie in allem „der Seele Adel", trotz aller

Eberlein wielką wagę przypisuje dziedzictwu romantycznemu, które według niego było przebudzeniem narodu niemieckiego i osiągnięciem dojrzałości do własnej tożsamości. Romantyzm, jako wytwór rodzimej kultury, zestawiony jest z południowym włoskim renesansem. Miałaby to być epoka, gdy naród niemiecki stworzył własną sztukę niezależnie od zagranicznych wpływów, taką, która podobnie jak twórczość Friedricha, uwolniona od obcych naleciałości, powróciła do korzeni niemieckości, a dla germańskiej kultury stała się renesansem Północy. Dotarcie do istoty romantyzmu wypełniało się przez stopniowe oddzielanie warstw mody i stylu obcego, by dotrzeć do esencji niemieckości[89].

Temat rodzimego romantyzmu staje się okazją do krytyki modernistycznych tendencji we współczesnej sztuce. Eberlein podkreśla niechęć Friedricha do podróży do Italii, a także do zagrażającej niepodległości Niemiec Francji, oraz do Napoleona, w czym przejawia dwudziestowieczne polityczne antyfrancuskie inklinacje[90]. Wypowiada się przeciw wpływom angielskim i przeciw francuskiemu impresjonizmowi[91], przeciw koncepcji *l'art pour l'art* o zachodniej proweniencji[92], a także przeciw pustemu estetyzmowi, który również ma obce, żydowskie, pochodzenie i jest niezgodny z istotą niemieckiej sztuki[93].

Recepcja sztuki nie jest zależna od wartości materialnych dzieła, a kwintesencję swoją pokłada w duszy odbiorcy, niemieckiej duszy. Stanowisko nacjonalistyczne reprezentuje pogląd, że obrazy niemieckie powinny być oglądane w Niemczech, w przeciwnym razie funkcjonują w obcych galeriach „jak królowie na wygnaniu"[94]. Tylko Niemiec zatem potrafi właściwie docenić wartość niemieckiej sztuki, a odczuwanie duszy niemieckiej staje się podstawową kategorią w recepcji dzieła.

Taka idea przyświecała rozdziałowi *Lehrbrief*. Zbiór dwunastu przykazań, który w całości pochodzi ze spuścizny Friedricha, jest wskrzeszeniem koncepcji romantycznych, a

„Stile". Kunstgeschichte ist nur insoweit Stilgeschichte, als Stil die sichtbar gewordene Dauerhaltung einer Rassenseele ist. Rasse, Volk und Künstler sind eine Kunsteinheit. Rassenseele, Volksseele, Künstlerseele sind kunstbildende Mächte. Ihre Geschichte ist Seelengeschichte, ihre Wissenschaft ist „Reichswissenschaft".
Was aber fehlt heute vor allem? Die Kunstgeschichte des inneren Auges. Die des äußeren Auges genügt nicht. Es geht uns also um die neue Seelenkunstwissenschaft. Für die Forscherkunde ist die Wissenschaft ein Forscherselbstbildnis. Die völkische Art der neuen deutschen Kunstwissenschaft ist ein Rassenselbstbildnis.
Da in der deutschen Kunst der Seelenausdruck gilt, fordert die Welt der deutschen Kunstzeichen eine Ausdruckswissenschaft, der die Seele als Gehalt faßbar wird, als Dasein wie als Handlung, als Geste wie als Blick. Mit dem Erkennen oder Genießen ist es da nicht getan, sondern nur mit dem Erleben. Seele wird nur von Seele erlebt."

[89] K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 10-12: „Das Verdienst der Romantik ist unbestreitbar ihr Fundergebnis. Ihr verdanken wir die Knüpfung der zerrissenen Goldkette deutscher Kultur da, wo sie einst durch die Renaissance-Verschüttung Italiens zerriß. Ihr danken wir die Ausgrabung der „unterweltlichen Wurzelkultur" Deutschlands. […] Was für den Italiener die Renaissance gewesen, das war für den Deutschen die Romantik: das nationale Wiedererwachen zu sich selbst."; Eberlein, dz. cyt., s. 12: „[…] Was man fand, war ein Wunder: die deutsche Volksgemeinschaft, das große „Wir"."

[90] K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 23, 44.

[91] K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 54: „Nie aber hat der Meister die aus England gekommene Sonnenmalerei gelten lassen, die von Rom nach Heidelberg und München, nach Wien und Berlin und Düsseldorf wanderte, um schließlich im Pariser Impressionismus ihr Ende zu finden."

[92] K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 52: „Das Schlagwort l'art pour l'art „die Kunst für die Kunst" ist westisch. Die Nordische Kunst ist Wesenschau und Wesenausdruck. Ein Bild ist nicht nur ein Bild, es ist eine ganze Welt, wenn ein Herz es erfüllt. Das innere Bild der Seele entscheidet, nicht das äußere Bild der Natur."

[93] K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 52: „In der nordisch-deutschen Kunst genügen die Kunstwerte allein nicht, obwohl uns heimatlose Ästheten und Juden dies einreden wollten."

[94] K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 30.

także podjętą próbą wychowawczą wobec narodu. Obszerny fragment owego *Lehrbrief* zostaje przytoczony poniżej, w języku oryginału, jako że zawiera ukryte intertekstualne cytaty, które dają świadectwo niemieckiej narodowosocjalistycznej poetyki, a przy tym czujnemu czytelnikowi mogą ukazać pokaźne spektrum kulturowych odniesień.

> (…) Deshalb möchte ich zu Ehren des toten Meisters, dessen hundertsten Todestag das der deutschen Kunst wieder verschworene Reich Adolf Hitlers mit ganz besonderem Gedenken feiert, den Lehrlingen wie den Gesellen und den Meistern deutscher Kunst hier den Lehrbrief seiner Kunst überreichen, denn ich glaube, daß die Grundsätze, die er durch ein schweres, heldenhaftes Leben in seinem großen Werk verwirklicht hat, heute noch die Grundsätze aller nordischen und deutschen Kunst sind.
> Die Grundsätze sehe ich in zwölf auserwählten Sätzen aus dem großen Schatz seiner Bekenntnisse überzeugend ausgesprochen:
>
> 1. Die einzig wahre Quelle der Kunst ist unser Herz, die Sprache eines reinen, kindlichen Gemütes. Ein Gebilde, so nicht aus diesem Borne entsprungen, kann nur Künstelei sein. Jedes echte Kunstwerk wird in geweihter Stunde empfangen und in glücklicher geboren, oft dem Künstler unbewußt, aus innerem Drange des Herzens.
> 2. Des Künstlers Gefühl ist sein Gesetz. Die reine Empfindung kann die naturwidrig immer nur naturgemäß sein.
> 3. Ein Bild muß nicht erfunden, sondern empfunden sein.
> 4. Heilig sollst du halten jede reine Neigung deines Gemütes, heilig achten jede fromme Ahnung, denn sie ist Kunst in uns. In begeisternder Stunde wird sie zur anschaulichen Form, und diese Form ist ein Bild.
> 5. Daß die Kunst aus dem Innern des Menschen hervorgehen mußt, ja, von seinem sittlich religiösen Wert abhängt, ist manchem ein töricht Ding. Denn wie nur ein reiner, ungetrübter Spiegel ein reines Bild wiedergeben kann, so kann auch nur aus einer reinen Seele ein wahrhaftes Kunstwerk hervorgehen.
> 6. Nicht die treue Darstellung von Luft, Wasser, Felsen und Bäumen ist die Aufgabe des Bildners, sondern seine Seele, seine Empfindung soll sich darin widerspiegeln. Den Geist der Natur erkennen und mit ganzem Herzen und Gemüt durchdringen und aufnehmen und wiedergeben, ist die Aufgabe eines Kunstwerks.
> 7. Ich muß wiederholen: daß die Kunst nicht eine bloße Geschicklichkeit ist und sein soll, wie selbst viele Maler zu glauben scheinen, sondern so eigentlich und so recht eigentlich die Sprache unserer Empfindung, unserer Gemütsstimmung, ja, selbst unsere Andacht und Gebet sein sollte.

8. Der Maler soll nicht bloß malen was er vor sich sieht, sondern auch was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht.
9. Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke auf andere von außen nach innen.
10. Jedes Bild ist mehr oder weniger eine Charakterstudie dessen, der es gemalt, so wie überhaupt in allem Tun und Lassen eines jeden sich der innere geistige und moralische Mensch ausspricht.
11. So betet der fromme Mensch und redet kein Wort und der Höchste vernimmt ihn, und so malet der fühlende Künstler, und der fühlende Mensch versteht und erkennt es, aber auch der Stumpfere ahndet es wenigstens.
12. Der edle Mensch (Maler) erkennt in allem Gott, der gemeine Mensch (auch Maler) sieht nur die Form, nicht den Geist.[95]

Powyższe słowa Eberleina to finalna ilustracja do trzech paraleli między romantyzmem a narodowym socjalizmem. Po pierwsze, zarówno w tym rozdziale, jak i w całej książce, następuje wielokrotne i bezpośrednie odwołanie do emocji, które pełni nie tylko funkcję politycznej patriotycznej agitacji do umiłowania sztuki niemieckiej, ale także wskazuje na odbiór sztuki, który miałby się odbywać tymi samymi zasadami, jak w romantyzmie. Po drugie, powołanie się na cytaty romantyka jest dowodem odwołania się do zmitologizowanej przeszłości narodowej, którą w tym wypadku stanowi epoka romantyzmu, a także jest mitologizacją samej postaci Friedricha. Po trzecie, poznanie natury i sztuki odbywa się za pomocą „czucia i wiary", staje się dziedziną mistyczną i ezoteryczną, dostępną tylko duszy niemieckiej. Eberlein model tworzenia i recepcji sztuki osadza na tych samych prawach, na jakich czynili to romantycy, akcentując subiektywizm i rolę „oka wewnętrznego", a tym samym kreując w liście do narodu nowy, faszystowski romantyzm.

5. Podsumowanie

Postać Caspara Davida Friedricha ilustruje renesans romantyzmu, jaki dokonał się w Trzeciej Rzeszy, tak w sztuce, jak i ideologii. Pozwala przy tym zdemaskować propagandę, jaka się kryła w monografiach poświęconych malarzowi.

Omówione przykłady dowodzą, że Friedrich był przedstawiany jako idealny typ aryjski, miłujący swoją małą i wielką ojczyznę, zaangażowany politycznie, gotowy do walki, a także jako osamotniony geniusz i męczennik sztuki niemieckiej. Heroizowany artysta staje się wzorem wychowawczym. Jest natchnionym twórcą *Seelenkunst*, sztuki duszy, która może być odczytana tylko przez tych którzy ufają „oku wewnętrznemu", a więc przez niemiecką duszę.

Według założenia, jakie Eberlein próbuje streścić na kartach *Ein Volksbuch Deutscher Kunst*, dusza, w domyśle niemiecka, jest warunkiem tworzenia i odbioru, ogólnego istnienia sztuki. W tym jego sposób myślenia jest podobny do dziewiętnastowiecznych subiektywistycznych założeń romantyków, a dwanaście przykazań Eberleina stanowi przykład

[95] K. K. Eberlein, dz. cyt., s. 62-63.

trzech paraleli między romantyzmem a narodowym socjalizmem. Zarówno rozdział *Lehrbrief*, jak i cała książka o znaczącym tytule, *Ein Volksbuch Deutscher Kunst*, jest próbą wychowawczą podjętą wobec nowo wykształconej klasy średniej, którą autor poucza o istocie sztuki i zasadach jej recepcji, czym również można tłumaczyć popularnonaukowy charakter wszystkich monografii.

Apoteoza postaci Friedricha i jego sztuki wpisuje się w nurty narodowosocjalistycznej historii sztuki: *Nordische Bewegung*, *Heimatkunst*, *Blut und Boden Kunst*, niechęć do sztuki innej niż rodzima, a w szczególności sztuki Zachodu, gloryfikację kultury niemieckiej oraz pogląd o tym, że Niemcy stanowią środek Europy spajający kulturowo Północ i Południe. Przypisanie malarzowi greckich cech przez Eberleina, by udowodnić pokrewieństwo między Niemcami i starożytną Grecją, a także uogólnione pojęcie sztuki Północy, jest jedną z odsłon intelektualnej ekspansji w duchu „imperializmu duszy".

Owocem odkrycia Caspara Davida Friedricha przez narodowych socjalistów stał się nowy faszystowski romantyzm, a wizerunek artysty, jaki wykreowała historia sztuki pod patronatem NSDAP, jest ważnym, lecz zapomnianym elementem w kalejdoskopie historii recepcji pomnikowego niemieckiego malarza. Perspektywy współczesnej historii sztuki, zrozumienie i kontekstualizacja dawnych narracji, pozwalają odsłonić warstwy historyczno-artystycznego palimpsestu, który nie jest bez znaczenia dla obecnego spojrzenia na niemieckie malarstwo XIX wieku.

Bibliografia

A. Aubert, *Caspar David Friedrich: Gott, Freiheit, Vaterland*, Berlin 1915.
Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906, (katalog), München 1906.
W. Bauer, *Bildnis von Caspar David Friedrich*, Mainz 1936.
U. Christoffel, *Deutsche Innerlichkeit*, München 1940.
A. Citkowska-Kimla, *Rzeczywiste i domniemane paralele między narodowym socjalizmem i romantyzmem*, Studia nad faszyzmem i zbrodniami hitlerowskimi, red. K. Jonca, t. XXIX, Wrocław 2007.
K. K. Eberlein, *Caspar David Friedrich – ein Volksbuch deutscher Kunst*, Bielefeld und Lepizig 1939.
M. Halbertsma, *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1992.
R. Heftrig, O. Peters, B. Schellewald, *Kunstgeschichte im "Dritten Reich": Theorien, Methoden, Praktiken*, Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, Berlin 2008.
N. Hinrichs, *Caspar David Friedrich-ein deutscher Künstler des Nordens. Analyse der Friedrich-Rezeption im 19. Jh. und im Nationalsozialismus.* Schleswig-holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte, t. 20, Kiel 2011.
W. Hofmann, *Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt*, Frankfurt am Main 1974.
P. Krakowski, *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, Kraków 2002.
L. Landes, *Das 19. Jahrhundert im Blick der nationalsozialistischen Kunstgeschichtsschreibung*, Kunstgeschichte im Nationalsozialismus: Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, N. Doll, Ch. Fuhrmeister, M. H. Sprenger, Weimar 2005.
A. J. Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*, Leipzig 1890.
G. L. Mosse, *The Mystical Origins of National Socialism*, „Journal of the History of Ideas", 22 (1/1961), s. 81-96.
F. Nemitz, *Caspar David Friedrich*, München 1940.
R. Safranski, *Romantik: eine deutsche Affäre*, München 2007.
S. Schama, *Landscape & Memory*, London 1996.
K. Wilhelm-Kästner, L. Rohling, K. F. Degner, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*, Berlin 1940.

Zuzanna Ciepielewska

Czasopismo „Reklama” – pionierskie czasopismo reklamowe w międzywojennej Polsce[1]

1. Sytuacja polskiej reklamy w dwudziestoleciu międzywojennym

Czasopismo „Reklama” ukazywało się w latach 1929-1939 jako organ prasowy Polskiego Związku Reklamowego. W sposób kompleksowy prezentowało temat reklamy, ze szczególnym uwzględnieniem jej artystycznego wymiaru. Było pierwszym w Polsce czasopismem fachowym tego typu, wpisującym się w zjawisko profesjonalizacji reklamy w latach 20. XX w. z jednej strony oraz nobilitacji reklamy jako sztuki z drugiej.

„Literatura polska jest szczególnie uboga w prace z dziedziny reklamy” – tak pisał założyciel i redaktor naczelny „Reklamy” Stanisław Zenon Zakrzewski we wstępie do pierwszego numeru w 1929 r. Miał rację, choć już w okresie Młodej Polski i rozwoju sztuki plakatowej i grafiki pojawiły się próby zgłębienia tego tematu i diagnozy stanu polskiej reklamy[2]. W latach 1919–1922 ukazywało się w Lublinie czasopismo „Reklama”, miało ono jednak profil zdecydowanie handlowy, nie artystyczny. Od roku 1925 za sprawą wystawy paryskiej reklama, już jako „sztuka ulicy”, staje się coraz bardziej popularnym tematem, często omawianym w prasie[3]. W latach 30. XX w. teksty dotyczące reklamy i biur artystów grafików zaczynają się pojawiać w czasopismach typowo artystycznych, jak „Grafika” czy „Arkady”[4]. W 1936 r. w Poznaniu wychodzi czasopismo „Dekorator”, skupiające się na artystycznej oprawie witryn sklepowych[5]. Postrzeganie reklamy jako środka fundamentalnego dla rozwoju gospodarki, który jednocześnie ma spełniać wymagania estetyczne staje się coraz bardziej powszechne i najpełniej zostaje wyrażone w publikacjach Zakrzewskiego. W Poradniku stosowania reklamy (1938) pod jego redakcją, pojęcie reklamy jest już zaskakująco szerokie i w dużej mierze pokrywa się ze współczesnym jej rozumieniem[6].

---

[1] Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej pt. *Czasopismo „Reklama” (1929-1939) jako odpowiedź na potrzebę profesjonalizacji reklamy w dwudziestoleciu międzywojennym oraz narzędzie propagowania reklamy artystycznej w Polsce,* napisanej pod kierunkiem dr hab. Iwony Luby, obronionej w lipcu 2014 roku.

[2] J.Wdowiszewski, *Sztuka w plakatach*, 1898: autor pisze, że plakat musi być dziełem sztuki, musi się wyróżniać, działać jako zamknięta całość, a obraz powinien być integralny z tekstem; *Jak należy się reklamować? Praktyczne wskazówki do osiągnięcia najlepszych rezultatów reklam,* Warszawa, Kraków, 1907: „plakat dla celów reklamy kupieckiej prawie, że nie istnieje [...] Przede wszystkiem nasze sfery przemysłowo handlowe odnoszą się do tego rodzaju reklamy z pewnym lekceważeniem. Plakat artystyczny zniechęca je trochę większymi od zwykłych kosztami”.

[3] Lech Niemojewski pisał w 1926 r. w „Wiadomościach Literackich”: „Reklama mydła lub słoika musztardy zmieniła się dzisiaj w potężny odłam sztuki, który pod mianem <L’art de la rue> prowadzi artystów do najwyższych odznaczeń”, za: A. A. Szablowska, *„L’art de la rue” – dział reklamy na wystawie paryskiej 1925 roku*, [w:] *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN*, *Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku,* red. Joanna M. Sosnowska, Warszawa 2007, s. 201.

[4] np. *O dobrej współpracy kupca i artysty*, „Arkady”, 2:1936, s.168–171; P. Smolik, *Pracownika graficzno -dekoracyjna „Mewa”*, „Arkady”, 4:1935 s. 243–249.

[5] „Dekorator”, red. J. Kaźmierczak, E. Skiba, Poznań, 1936 .

[6] Autorzy omawiają tu zagadnienia reklamy prasowej, plakatowej, ruchomej (kolejowej, w komunikacji miejskiej, a nawet balonowej), świetlnej, wystawienniczej. Piszą o czcionce na usługach reklamy, o

Reklamą interesowali się twórcy z kręgu awangardy. Jako narzędzie artystycznej edukacji pojmował ją Władysław Strzemiński[7], który pisał o druku funkcjonalnym w kontekście projektowania ogłoszeń[8], miał również w planach wydanie książki, *Zasady kompozycji reklamowej*[9]. Henryk Stażewski pisał na łamach „Grafiki", że reklama artystyczna nie służy kontemplacji, lecz szybkiemu chwytaniu wrażeń, postulował też przeprowadzenie naukowych badań psychometrycznych w celu zbadania oddziaływania reklamy artystycznej[10]. Graficy zajmujący się reklamą wywodzili się przede wszystkim z dwóch środowisk: z warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w 1930 r. powstała katedra grafiki użytkowej Edmunda Bartłomiejczyka, oraz z pracowni rysunku odręcznego Zygmunta Kamińskiego na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Specjalistów w zakresie grafiki i druku kształcono w Szkole Przemysłu Graficznego, w Dziennej Szkole Zdobniczej i w Salezjańskiej Szkole Rzemiosł[11]. Jeszcze zanim powstało Koło Artystów Grafików Reklamowych (1933), w Warszawie istniało już w latach 20. wiele małych agencji graficzno-reklamowych, które opierały się zazwyczaj na współpracy dwu-, trzyosobowych spółek artystycznych (m.in. Plakat, Lumineon, reklama Mechano, Grafik, atelier Girs-Barcz, Mewa)[12]. Przemysł drukarski, kluczowe ogniwo w produkcji reklamy, dynamicznie rozwijał się w Warszawie. Jedną z czołowych drukarni był zakład Kazimierza Główczewskiego, który wprowadził liczne udoskonalenia techniczne, m.in. offset i fotochemiografię[13]. Przy drukarniach zaczęły powstawać graficzne atelier – u Główczewskiego, który miał duże ambicje artystyczne, odrębny dział plakatu prowadził Tadeusz Gronowski[14].

Lata trzydzieste XX w. to czas modernizacji reklamy, w tym rozwoju nowoczesnych kampanii reklamowych, organizowanych m.in. przez Polską Agencję Telegraficzną (kampanie Pożyczki Dolarowej, PKO, Powszechnej Wystawy Krajowej) czy przez Związek Cukrowników Polskich („Cukier krzepi" Melchiora Wańkowicza). To także wprowadzanie nowych strategii marketingowych, takich jak rozsyłanie pocztą sezonowych katalogów odzieżowych Braci Jabłkowskich, często ilustrowanych atrakcyjnymi fotomontażami[15]. Fotografia była niewątpliwie nowoczesnym i coraz bardziej popularnym środkiem reklamowym. Zdjęcia dla domu mody Bogusława Hersego i kosmetyków Antiba wykonywał Benedykt Jerzy Dorys.

2. Środowisko Polskiego Związku Reklamowego. Powstanie i misja „Reklamy"

Stanisław Zenon Zakrzewski urodził się w Warszawie w 1890 r., pochodził z rodziny

architekturze reklamowej, o konieczności współpracy grafika i fotografa, o targach i wystawach, które stanowią „sprężynę postępu technicznego oraz sztuki" oraz o reklamie bezpośredniej, czyli o wszystkich drobnych drukach, takich jak list, katalog, ulotka, prospekt, cennik, próbka czy pudełko.

7 A. Turowski, *Budowniczowie świata,* Kraków 2000, s. 187.

8 W. Strzemiński, *Druk funkcjonalny*, „Grafika", 2: 1933,, s. 37–45.

9 Szkice zostały zniszczone w 1939 r., B. Lewandowska, *U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce*, w: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. J. Starzyński, Wrocław 1966, s. 276.

10 H. Stażewski, *Nieudany plebiscyt*, „Grafika", 2:1939, s. 46.

11 M. Łącka*, Koło Artystów Grafików reklamowych* [w:] Ze *studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*. *Studia z Historii Sztuki*, red. J. Starzyński, t. 10, Wrocław 1966, s. 324, 325.

12 A. A. Szablowska*, „L'art de la rue"...,* s. 197; M. Łącka, *Koło Artystów Grafików...*, s. 325-327.

13 *Polski słownik biograficzny*, red. W. Konopczyński, t. 8, s. 133.

14 A. A. Szablowska, *„L'art de la rue"...,* s. 189.

15 Pełniły one funkcję bardziej perswazyjną niż informacyjną, np. tytuły: 'Powrót do szkoły", „Moda wiosna-lato" , F. Jabłkowski, *Dom Towarowy Bracia Jabłkowscy. Romans ekonomiczny*, Warszawa 2005, s. 126.

wywodzącej się od strony ojca – kuśnierza, Augusta Zakrzewskiego z Pomorza Zachodniego. Jego matka, Emilia von Stieglis, pochodziła z bogatej, ewangelickiej rodziny przemysłowców[16]. Wykształcenie zdobył w Wiedeńskiej Akademii Eksportowej, podczas studiów był komisarzem „Drużyn Strzeleckich". Walczył w I wojnie światowej w armii bawarskiej. Po wojnie był oficerem polskiego wywiadu „Dwójki". Zreorganizował Polską Agencję Telegraficzną, był jednym z pierwszych wykładowców reklamy w warszawskich szkołach handlowych i Wyższej Szkole Dziennikarskiej oraz założycielem Polskiego Związku Reklamowego. Ponadto był zapalonym żeglarzem i członkiem polskiego Yachtklubu[17]. To tylko niektóre obszary aktywności w bogatym życiorysie Zakrzewskiego. Z jego autobiografii spisanej w latach 70. ubiegłego wieku wyłania się obraz człowieka nieprzeciętnego, międzywojennego *bon vivanta*, energicznego, obdarzonego niezwykłym sprytem, poczuciem humoru i urokiem osobistym, dzięki któremu zjednywał sobie wszystkich dookoła i z łatwością nawiązywał rozmaite znajomości. Miał niezwykłe szczęście do wychodzenia bez szwanku z beznadziejnych sytuacji[18]. Niewątpliwie był przedstawicielem warszawskiej elity, człowiekiem zamożnym, bywającym na salonach. Będąc w Monachium jeszcze w czasie I wojny światowej obracał się w kręgach artystycznych. Nawiązał kontakty z tamtejszą Polonią, m.in. z marszandem sztuki Wierzbickim (sprzedającym obrazy popularnych malarzy polskiej szkoły monachijskiej, choć zazwyczaj były to dokańczane przez niego samego szkice Józefa Brandta czy Alfreda Wierusz-Kowalskiego), przede wszystkim zaś ze Stanisławem Przybyszewskim i jego rodziną, która to znajomość przerodziła się w serdeczną przyjaźń na długie lata. Na przyjęciach, balach i wieczorach artystycznych u Przybyszewskich miał okazję zetknąć się z wieloma artystami, m.in. Jerzym Hulewiczem i Augustem Zamoyskim. U hrabiego Hugona von Lerchenfelda, spowinowaconego z Lubomirskimi, dyskutował o wojennych scenariuszach z profesorem Maresem, ekonomistą z uniwersytetu fryburskiego[19]. Bywał też u Ajdukiewiczów i u sekretarza polskiego konsulatu, hrabiego Jana Władysława Plater Zyberka[20].

Zakrzewski nie był obojętny na sprawy sztuki i estetyki. Jego żona Helena także musiała posiadać pewien zmysł estetyczny, skoro zajmowała się projektowaniem damskich strojów, cieszących się dużym powodzeniem wśród znajomych. W swojej kolekcji państwo Zakrzewscy mieli szkic „Grzechu", zakupiony bezpośrednio od Franza von Stucka[21] oraz kolekcję poloników przywiezionych z Monachium. Wydaje się, że pewna świadomość estetyczna Zakrzewskiego nie była bez znaczenia dla sposobu, w jaki wypowiadał się na temat reklamy. Według niego ekonomia i sztuka musiały iść ze sobą w parze, co wielokrotnie podkreślał w swoich publikacjach. Maria Łącka w pracy magisterskiej o Kole Artystów Grafików Reklamowych pisze o Zakrzewskim jako największym ówczesnym mecenasie sztuki

16 S. Z. Zakrzewski, *Na wozie i pod wozem. Biografia oficera wywiadowczego „Dwójki"*, Warszawa 2010, s. 17, 18.

17 Tamże (nota redakcyjna).

18 Zakrzewski brał udział w bitwie pod Verdun, został ranny i szybko odesłany z frontu; uniknął zamachu podczas plebiscytów na Warmii i Mazurach, gdzie brał udział w rozbrajaniu Niemców; został zwolniony z więzień na ul. Daniłowiczowskiej i na Pawiaku, (przebywał tam od października 1939 do maja 1940, w jednej celi m.in. z Maciejem Ratajem i Teodorem Bursze).

19 S. Z. Zakrzewski, *Na wozie i pod wozem*..., s. 95-99.

20 Tamże, s. 242, 243.

21 Tamże, s. 252.

użytkowej w Polsce[22]. Praktyczne doświadczenie reklamowe Zakrzewski zdobył w fabryce Forda w Kopenhadze, do której trafił przypadkiem – w czasie żeglowania po Bałtyku nawiązał kontakt z dyrektorem Ford Motor Company, który zaproponował mu przeprowadzenie kampanii reklamowej samochodów w Polsce. Zakrzewski wziął udział w kursach reklamowych, zaprojektował nawet własny plakat. Następnie otworzył w Gdańsku biuro Ogłoszeń i Reklamy „Polanonce" i z powodzeniem reklamował samochody Forda[23].

W 1927 r. Zakrzewski założył Polski Związek Reklamowy, zrzeszający firmy korzystające z reklamy, biura reklamowe i pośredników. Miał on na celu uporządkowanie polskiego rynku reklamowego. W jego skład weszli Zygmunt Bieberstein, absolwent lipskiej Akademii Handlowej, Zygmunt Lityński, absolwent Cambridge i prokurent firmy Sicht, Tadeusz Skarżyński, absolwent Oxfordu i przedstawiciel firmy Royal oraz Kazimierz Główczewski – „miły drukarz i litograf"[24], absolwent Wyższej Szkoły Handlowej w Paryżu, właściciel znanego zakładu odziedziczonego po ojcu, „Litografia Artystyczna W. Główczewski"[25]. Była to więc grupa świetnie wykształconych fachowców, obytych w świecie i znających języki. PZR skupił przedstawicieli największych firm działających na polskim rynku. „Sukcesywnie przystępują do organizacji potentaci i rekiny reklamowe: Schicht, Lever Brothers, Bayer, Adamczewski, Royal, Kodak, Philips, Wedel, Ford, Elida, Bracia Jabłkowscy, Par, RUCH, Pietraszek i inne"[26]. W 1928 r. ośmioosobowa delegacja PZR wzięła udział w Paryskim Kongresie Reklamy stając się jednocześnie jednym z założycieli Kontynentalnego Związku Reklamy (l'Union Continentale de la Publicité)[27].

Polski Związek Reklamowy odpowiada przede wszystkim za włączenie polskiej reklamy do międzynarodowego obiegu poprzez swój udział w Międzynarodowych Kongresach. W roku 1935 PZR tworzy pierwszy odrębny dział reklamy na Targach Poznańskich. Odgrywa także rolę edukacyjną, organizując cykl wykładów otwartych poświęconych reklamie. Co szczególnie istotne, obejmuje patronat nad artystami i promuje ich nazwiska, w myśl zasady, że bez artystycznej ręki i porządnego wykonania reklama nie ma racji bytu i szansy na sukces[28]. W 1933 r. pod egidą PZR powstaje Koło Artystów Grafików Reklamowych, zrzeszające artystów plastyków z warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i architektów z Politechniki Warszawskiej. Przedstawiciele Koła zostają zaproszeni do zarządu Związku. Funkcję tę pełnią kolejno: Tadeusz Gronowski, Jan Mucharski, Edmund John, Kazimierz Mann, Henryk Mund, Jan Poliński[29]. PZR obejmuje swoim patronatem wystawy młodych artystów plastyków, wystawy KAGR-u. W 1935 r. wydaje opasły tom Rocznika Polskiej Grafiki Reklamowej, „skomponowany przez 55 polskich grafików i wykonany przez największe zakłady drukarskie na różnorodnych papierach krajowej produkcji"[30]. W 1939 r. ukazuje się tom drugi, zaprojektowany przez Kazimierza Manna.

---

22 M. Łącka*, Koło Artystów Grafików...*, s. 334.

23 S. Z. Zakrzewski, *Na wozie i pod wozem*..., s. 270-273.

24 Tamże, s. 300-301.

25 A. A. Szablowska, *Tadeusz Gronowski. Sztuka plakatu i reklamy*, Warszawa 2007, s. 37.

26 S. Z. Zakrzewski, *Na wozie i pod wozem*..., s. 301.

27 Tamże, s. 302.

28 „Toczymy walkę pod hasłem estetyki na codzień. Duża to zasługa reklamy, która nie tylko się modernizuje, ale i stale estetyzuje [...]. Dążymy do zatrudnienia bodaj czołówki plastyków którzy służą reklamie. Pragniemy, aby do reklamy należał mecenat sztuki z reklamą użytkową, z grafiką reklamową na czele"; Tamże, s. 334.

29 Tamże, s. 334.

30 „Reklama", 1:1935,, s. 25.

W 1929 r. Zakrzewski postanawia stworzyć organ prasowy PZR, co przychodzi mu, oczywiście, z dużą łatwością: „Co potrzebne czasopismu? Papier – jest. Hurtownicy, Dawidowicz i Kępiński, dadzą papier nawet gratis - za reklamę ich placówek. Kliszarnia – jest. Borkenhagen wykona dla nas klisz bez kosztów. Za reklamę jego kliszarni. Farby drukarskie – są. Rathner w Toruniu da nam farby gratis. Za reklamę jego wyrobów. Drukarnia – jest. Galewski&Dau – nasz członek założyciel – gotów jest drukować nasze czasopismo za psi grosz i na kredyt nawet. Decydujemy wydanie pierwszego numeru. Treści mnóstwo, bo trzeba ten numer poświęcić reklamie własnego związku, trzeba powiedzieć o Kongresie Reklamowym w Paryżu. Trzeba opisać powstanie Kontynentalnego Związku Reklamowego [...]. Zainteresowanie duże, chętnych do pracy nie brak. A co najważniejsze – nikt nie oczekuje od nas honorariów. Przeciwnie – każdy stara się dopomóc w realizacji dzieła”[31]. W maju 1929 r. wychodzi pierwszy numer „Reklamy”. Początkowo czasopismo ukazywało się w założeniu jako kwartalnik, w latach 1929-1931 ukazało się siedem numerów. Redaktorem naczelnym w tym okresie był Zakrzewski. W 1931 r. pismo zawieszono i wznowiono je dopiero po trzech latach, w 1935 r.. Funkcję redaktora przejął Eugeniusz Rafalski, będący sekretarzem Związku Reklamowego. Od 1938 r. „Reklama” miała stać się miesięcznikiem, drukowanym w nakładzie 1500 egzemplarzy[32]. Do 1939 r. wyszło 35 numerów. Na początku czasopismo kosztowało 1,50 zł, od 1935 r. – 1 zł. .

Misją Zakrzewskiego i jego zespołu było podniesienie poziomu polskiej reklamy, której dotychczasowy poziom redaktorzy ocenili nie najlepiej. W pierwszym numerze czytamy, że celem pisma jest: „podniesienie poziomu reklamy pod względem etycznym i poprawa jej pod względem artystycznym i handlowym”[33], a także popularyzacja wiedzy o reklamie w Polsce. Miało to być czasopismo specjalistyczne, pionierskie, jako pierwsze w Polsce zajmujące się tylko i wyłącznie sprawami reklamy, która wcześniej omawiana była tylko na łamach prasy codziennej i ogólnogospodarczej. Zespół redakcyjny współtworzyli ludzie związani zarówno z ekonomiczną jak i artystyczną stroną reklamy – głównie ekonomiści oraz artyści – graficy i architekci. Pomimo negatywnej oceny polskiej reklamy, w pierwszym numerze w artykule *Niewłaściwa droga* Zygmunt Lityński zaznaczał, że na przestrzeni poprzednich dwóch lat jej stan się poprawił a firmy zaczęły przeznaczać coraz większe budżety na kampanie reklamowe. Podkreślał też, że ważnym zadaniem Związku jest dbanie o to, by reklama w Polsce, nawet ta prowadzona przez firmy zagraniczne, była wytwarzana tylko przez polskich grafików i przez polskie zakłady drukarskie[34]. Zakrzewski podkreślał później jak trudne zadanie mieli przed sobą graficy, którzy z hasła „sztuka dla sztuki”, musieli przestawić się na hasło „sztuka na usługach reklamy”[35].

Do kogo adresowane było czasopismo? W pierwszym numerze 1935 r. redakcja napisała, że zależy jej przede wszystkim na „szefach reklamy”, którzy powinni traktować „Reklamę” jako lekturę zawodową. W drugim numerze 1936 r. pojawia się informacja, że już większość szkół prenumeruje „Reklamę”, nie sprecyzowano jednak, o jakie szkoły chodzi. Od 1938 r. dział redakcyjny i informacyjny dostosowany został do programu uczelni handlowych

---

31 Tamże, s. 310.

32 „Reklama”, 1:1938, s. 1.

33 „Reklama”, 1:1929, s. 1.

34 „Reklama”, 1:1929, s. 9-11.

35 S. Z. Zakrzewski, *Na wozie i pod wozem…*, s. 335.

– wyraźnie zarysował się edukacyjny, dydaktyczny profil czasopisma[36]. Z późniejszych numerów dowiadujemy się, że pismo cieszyło się coraz większą popularnością, prenumerowały je przede wszystkim szkoły handlowe, a także uczący się tam studenci[37].

„Reklama" niewątpliwie wypełniała istotną lukę i wpisywała się w ogólnoeuropejski nurt fachowych czasopism reklamowych nastawionych na połączenie przemysłu i grafiki użytkowej. W Niemczech już od początku lat 20. XX w. ukazywało się „Die Reklame" (przekształcone potem w „Deutsche Werbung", później „Gebrauchsgraphik", we Francji czasopismo „Vendre", „Arts et Metiers Graphiques" (wydające rocznik „Publicité"), w Anglii „Arts and Industry". Jednocześnie na łamach „Reklamy" ubolewano nad tym, że za granicą wychodzą rozmaite periodyki poświęcone wyłącznie jednej dziedzinie, na przykład opakowaniom, witrynom sklepowym (niemieckie „Schaufenster"), czy plakatom („Das Plakat"). Próba zorganizowania polskiego rynku reklamowego pod koniec lat 20. odbywała się z opóźnieniem w stosunku do państw zachodnich. W Niemczech stowarzyszenie analogiczne do PZR „Verein deutscher Reklamefachleute" (DRV), powstało już w 1908 r., przekształcone potem w Deutscher Reklame Verband (DRV). W 1915 r. uniwersytet w Kolonii założył Werbewissenschaftliches Institut, w 1920 r. w Berlinie przy Wyższej Szkole Handlowej utworzono Instytut Psychologii Reklamy (Institut für Wirtschaftspsychologie), który wydawał czasopismo poświęcone psychologii w reklamie („Praktische Psychologie")[38].

3. Struktura i zawartość czasopisma

Struktura czasopisma przedstawiała się następująco: każdy numer rozpoczynał się wstępem od redakcji, w którym przedstawiano misję, zadania „Reklamy", zapraszano do współpracy, zdawano czytelnikom relację z dotychczasowej działalności, przedstawiano wizję dalszego rozwoju pisma. Na pierwszych stronach umieszczano spis artykułów w języku polskim, francuskim, angielskim i niemieckim (tylko do 1938 r., później już tylko po polsku). W pierwszych latach do stałych elementów należały rubryki „Z teki zbieracza" z przykładowymi ilustracjami różnych ciekawostek reklamowych, zarówno współczesnych jak i wyciągniętych „z lamusa" oraz spis zagranicznych czasopism i najnowszych publikacji z dziedziny reklamy. Po wznowieniu czasopisma utworzono rubrykę „Ze świata propagandy i reklamy". Później pojawiły się działy „Wzory ogłoszeń z całego świata", „Z kraju i ze świata", „Słownictwo reklamowe" (słowniczek opracowany w trzech językach), „Przegląd wydawnictw" z listą zagranicznych czasopism branżowych. W czasopiśmie pojawiały się omówienia konkursów polskich i zagranicznych, komentarze do zagranicznej prasy reklamowej, a nawet przedruki fragmentów artykułów. Ważny element stanowiły relacje z rozmaitych wystaw, między innymi grafików ze Związku Słuchaczów Architektury, członków KAGR-u, relacje z międzynarodowych Kongresów Reklamowych i z Targów Poznańskich, a także sprawozdania z działalności PZR. Poruszano temat nauczania reklamy w Polsce, prezentowano prace uczniów warszawskich szkół graficznych. Artykuły udokumentowane były bogatym materiałem ilustracyjnym, przy czym sporą część stanowiły

---

[36] „Jedni odbywają studia i pismo nasze spełnia dla nich rolę kompendium naukowego, inni reklamę stosują w swych przedsiębiorstwach kierując się raczej intuicją niż znawstwem rzeczy, pragną obecnie poza wiadomościami bieżącymi i wzorami z praktyki obcej zapoznać się ze stroną teoretyczną zagadnienia", „Reklama", 3:1938, s. 1.

[37] „Reklama" , 7:1938, s. 1.

[38] C. Ross, *La professionnalisation de la publicité et de la propagande dans l'Allemagne de Weimar*, „Vingtième Siècle. Revue d'histoire", 101: 2009, s. 15.

przykłady reklamy zagranicznej.

„Reklama" oprócz roli dydaktycznej pełniła też funkcję pośrednika pomiędzy artystami a firmami zainteresowanymi reklamą swojej działalności – wewnątrz znajdowały się liczne ogłoszenia biur graficzno-reklamowych, jak na przykład biura Jana Mucharskiego, Henryka Toma, biur „Fama", „Detur", „Kobar", czy „Ruan". Ponadto w jednym z numerów zamieszczono spis wszystkich członków KAGR-u z adresami i numerami telefonów[39].

Spektrum tematów poruszanych na łamach „Reklamy" było niezwykle szerokie. Dotyczyły one zarówno reklamy typowo kupieckiej, jak i reklamy w znaczeniu propagandowym, obejmującej na przykład plakaty społeczne, propagandowe, czy inne, promujące na przykład polską turystykę. Tak jak chciał Zakrzewski, zagadnienie potraktowane zostało dwutorowo: od strony teoretycznej – marketingowej i psychologicznej oraz praktycznej – artystycznej, przy czym tej ostatniej dziedzinie poświęcono stosunkowo dużo miejsca. Kto pisał artykuły do „Reklamy"? Przede wszystkim ekonomiści, pionierzy polskiej reklamy nowoczesnej, często wykładowcy szkół handlowych, którzy w większości byli również członkami Związku. Najczęściej przewijające się nazwiska z tej branży to Zygmunt Bieberstein, Hugo Loewy, Kazimierz Jabłowski, Olgierd Langer i sam Zakrzewski. Zagadnieniami z zakresu praktyki artystycznej zajmowali się graficy z KAGR-u, którzy zaczęli pisać do „Reklamy" od 1935 r. (KAGR powstał dopiero w 1933) oraz architekci związani z Politechniką Warszawską, bardzo często będący członkami Koła. W „Reklamie" odnajdziemy artykuły Edmunda Johna, Jana Mucharskiego, Mieczysława Bermana, Jerzego Hryniewieckiego, Stefana Osieckiego, a także fotografa Mariana Dederki. Wcześniej w czasopiśmie publikowali raczej tylko ekonomiści, którzy jednak w swych rzeczowych artykułach nie pomijali bynajmniej aspektu artystycznego, zdecydowanie opowiadali się za koniecznością mariażu reklamy ze sztuką i wypowiadali się na temat estetyki. Pojawiały się także artykuły osób związanych z przemysłem drukarskim, na temat papierów, farb, czcionek.

Zazwyczaj w poszczególnych numerach poruszano bardzo różnorodne zagadnienia. W 1935 r. zaczęły się pojawiać numery poświęcone konkretnemu tematowi. Numer 4/5 ukazał się pod hasłem „O estetykę lokalu handlowego". W roku 1936 numery tematyczne stały się regułą, i tak kolejne wydania poświęcone były: wystawom sklepowym[40], opakowaniom[41], reklamie turystycznej[42], fotografii reklamowej[43], ogłoszeniu w prasie technicznej[44], propagandzie[45]. Potem zrezygnowano jednak z tej ścisłej systematyki, choć nadal istniał pewien temat przewodni, związany z jakąś wystawą czy targami. Ukazywały się też cykle tematyczne, np. seria czterech artykułów Z. M. Michałowskiego dotyczących wystawiania towarów[46]. Jednym z częściej podejmowanych zagadnień było właśnie wystawiennictwo i architektura sklepowa. W kontekście dekoracji witryn pisano o papieroplastyce, rzeźbie z tektury czy nawet rzeźbie z mydła.

---

[39] „Reklama" , 2:1937, s. 13.

[40] „Reklama", 1:1936.

[41] „Reklama", 2:1936.

[42] „Reklama", 3:1936.

[43] „Reklama", 4:1936.

[44] „Reklama", 5:1936.

[45] „Reklama", 6:1936.

[46] „Reklama",9/10:1938; 1:1939; 2:1939.

4. Polityka redakcyjna czasopisma

Potrzebę nadania reklamie dobrego poziomu artystycznego podkreślało wielu autorów-ekonomistów. W pierwszym numerze, w artykule *Reklama i Sztuka* Zygmunt Lityński zaznacza: „Nie należąc do rzędu nauk ścisłych, reklama posługuje się jednak w równym stopniu zdobyczami wiedzy, jak i dziełami sztuki”[47]. Ponadto reklama, w obliczu upadku sztuk pięknych po wojnie, odgrywa coraz częściej rolę ich protektorki. Jako przykład pozytywnej próby zbliżenia sfer handlowych i artystycznych autor omawia konkurs dla malarzy na „najpiękniejszą główkę” zorganizowany przez firmę kosmetyczną Elida[48]. W innym artykule P. M. Lubiński oświadcza: „Plakat i afisz to dzieło artysty w tysiącach reprodukcyj, rozwieszone na ścianach <naszych wspólnych mieszkań> – ulicach miast”[49]. We wstępie do numeru poświęconego architekturze sklepowej, redakcja zachęca handlowców do współpracy z artystami, którzy przyswoili już sobie hasło sztuki na usługach reklamy: „Powołując architektów-praktyków w urządzaniu i przebudowie sklepów – do napisania kilku artykułów [...] pragnęliśmy również zaznaczyć, że właściciele przedsiębiorstw [...] winni się zwracać jedynie do fachowców, zamawiając u nich projekty i oddając nadzór techniczny nad ich wykonaniem. Fachowiec zagadnienia te zgłębił. Potrafi stworzyć wartościowe koncepcje artystyczne i myśleć po kupiecku”[50]. Hugo Loewy w artykule *Reklamy uczymy się od podstaw* postuluje, by „nie żałować kilkudziesięciu złotych dla zdolnego rysownika lub specjalisty od opracowywania tekstów”[51]. Aby udowodnić skuteczność i opłacalność reklamy artystycznej, jeden z autorów odwołuje się do badań amerykańskiego reklamowca Havkinsona, z których wynika, że plakat artystyczny zapamiętuje dużo większa grupa odbiorców[52].

Należy podkreślić, że czasopismo nie promowało żadnej konkretnej stylistyki w reklamie, raczej zajmowało się prezentacją i omawianiem różnych zjawisk zachodzących w reklamie w Polsce i za granicą. W 1930 r. zapewniano, że redakcja jest otwarta na różne poglądy, polemikę z autorami „Nie zwalczamy ani nie propagujemy pewnego określonego kierunku w reklamie. Sądzimy, że znajdzie ona z czasem własny kierunek drogą syntezy”[53]. Podkreślano też jednak, że zadaniem redakcji pisma jest promowanie aktualnych trendów i zasad panujących w reklamie. O otwartości na różne prądy artystyczne może świadczyć poniższa wypowiedź P. M. Lubińskiego z 1931 r. „Gigantyczne ściany na plakaty wzdłuż ulic i szos U.S.A mają swój odpowiednik w doskonale narysowanych, realistycznych „posters” angielskich. Dojrzałe Niemcy, nowoczesna Holandia i Rosja walczą o lepsze z wyrafinowaniem i dowcipem plakaciarstwa francuskiego [...]. Dlaczego śnią nam się po nocach dalekie podróże na wielkich, majestatycznych statkach? – bo wieczór, gdyśmy błądzili po mieście zewsząd wabiła nas morska toń i przygniatała nas bryła kolosalnego „Atlanticu” z plakatu Cassandre’a. Lub dlaczego tak bardzo chciałbym kupić sobie książkę z wyśmienitą okładką fotomontażową Lissitzky‘ego? [...] To są dobre i skuteczne dzieła grafiki użytkowej”[54].

---

[47] „Reklama”, 1:1929, s. 41.
[48] Tamże, s. 41.
[49] „Reklama”, 6:1931, s. 104.
[50] „Reklama”, 4/5:1935, s. 3.
[51] „Reklama”, 2:1935, s. 8.
[52] „Reklama”, 5:1930, s. 26.
[53] Tamże, s. 3.
[54] „Reklama”, 7:1931, s. 29.

Przy otwartości na różne stylistyki, autorzy często wskazywali na przykłady reklamy pozytywnej i negatywnej, a ich ocena podyktowana była przede wszystkim względami logiki i spójności całej koncepcji. W artykule *Na temat plakatów* znajdziemy krytyczne spojrzenie na kilka reprodukowanych obok przykładów polskiej grafiki użytkowej: anonimowy autor pozytywnie ocenia plakat Stefana Norblina „Polowanie" (Chase), choć krytykuje złe tłumaczenia na angielski. Docenia także plakat filmowy „Dusze w niewoli" o ciekawej i klarownie wykreślonej kompozycji. O plakacie czekoladek Jana Fruzińskiego pisze, że wachlarz damy przypomina raczej jelita, ale pomimo wielu wad czuje się „lwi pazur artysty". Krytykuje plakat „Rower na polskie drogi" z rysunkiem „egipsko tatrzańskiego zbójnika" Władysława Skoczylasa. Doceniając sam rysunek, wskazuje na złą koncepcję całości, która przedstawia w istocie „kolosa rodyjskiego na dziecinnym rowerze"[55]. Wiele można też dowiedzieć się z podpisów pod rysunkami, w których autorzy zawierają często ocenę. Kompozycja reklamowa Anatola Girsa dla firmy Polmin jest uznana za „ciekawą", podobnie jak reklama angielska samochodu, którego nie widać: „Gdzież ten samochód? - nie ma go!
W szalonym pędzie przebiegł i pozostał po nim... potężny wicher". Jedno ze zdjęć polskiego sklepu „bobo" podpisano: „Nareszcie zaczynają się ukazywać w Warszawie europejskie szyldy nowoczesne... wypukłe mosiężne litery i obramowanie wystawy sprawiają estetyczne wrażenie i przyciągają oko przechodnia"[56].

Z reguły zwracano uwagę, że coś ma być estetyczne, eleganckie, harmonijne, wykonane z umiarem. Sporadycznie odwoływano się do konkretnych nurtów w plastyce współczesnej. Na przykład w artykule *Fotomontaż reklamowy* Mieczysław Berman przybliża pokrótce historię awangardy radzieckiej, projekty Rodczenki i Lissitzky'ego oraz artystów niemieckich – George'a Grosza i Johna Hearthfielda oraz Jana Tschicholda. Pisze też o Bauhausie, który zmienił amerykański (naturalistyczny) styl reklamowy wprowadzając elementy abstrakcyjne, stosując płaskie graficzne, kolorowe powierzchnie (przeważnie czerwone, czarne i żółte) oraz wmontowane w nie czarnobiałe fotografie. Według niego, styl ten bardzo się spopularyzował i wykorzystywany był w sposób nieumiejętny. Berman wskazuje na twórców, takich jak Hebret Beyer, Laszlo Moholy Nagy, Herbert Matter, Peignot i Jean Carlu, którzy stworzyli nowy, „piękny typ grafiki" łączący fotomontaż z retuszem i barwieniami. Artykułowi towarzyszą reprodukcje, m.in. plakat dla firmy „Pelikan" Lissitzky'ego, okładka Beyera, plakat Mattera „Fliegt in die Schweiz" i plakat „Pocisk" samego Bermana[57]. Jest to jednak artykuł dość wyjątkowy, rzadko pojawiały się tego typu analizy stylistyczne. Stanowi to pewnego rodzaju potwierdzenie, że „Reklama" skierowana była przede wszystkim do sfer handlowych, do przedsiębiorców i miała za zadanie przekazać im konkretne, praktyczne wskazówki, w jaki sposób za pomocą „nowoczesnych" środków reklamowych odnieść sukces na rynku. Stąd na przykład artykuł-poradnik pod tytułem *Jak zestawiać harmonijnie barwy*[58] lub ilustracja gotowych wzorów układów graficznych blankietów firmowych z czasopisma „Vendre", zamieszczona w artykule *Szata zewnętrzna druku reklamą firmy*. Obok znalazł się komentarz czy też wskazówka, że żadna „szanująca się drukarnia" już więcej nie trzyma przestarzałych wzorów druków z archaicznymi napisami przybranymi wianuszkiem medali, z secesyjnymi

---

55 „Reklama", 4:1930, s. 26-28.

56 „Reklama", 5: 1930, s. 28.

57 „Reklama", 4:1936.

58 „Reklama", 4/5:1935.

ornamentami[59].

Sformułowanie „reklama nowoczesna" pojawia się w każdym niemal artykule, warto więc przeanalizować co kryje się pod tym hasłem. Jest ono szczególnie często przywoływane w serii artykułów dotyczących architektury sklepowej. W artykule *Nowoczesny sklep* P. M. Lubiński wyróżnia różne typy sklepów: sklep nienowoczesny – ciasny i zagracony, który może być jednak atrakcyjny i przyciągać licznych klientów, sklep nowy, ale o staroświeckim wystroju wnętrza, oraz sklep nowoczesny, rozpowszechniony na Zachodzie – wzorowany na paryskim salonie obuwniczym Bally z wąską, poziomą witryną (projektant Robert Mallet-Stevens). Autor podkreśla, że większość nowo powstałych sklepów europejskich jest wzorowanych na tym właśnie modelu[60]. S. Sienicki w artykule o sklepie detalicznym, w opozycji do sklepu nowoczesnego stawia sklep Mincla z „Lalki" Prusa. Architekt ma tworzyć przestrzeń będącą częścią ulicy oraz kierować się zasadami ekonomii w układzie przestrzennym[61]. W artykule *Wystawa artykułów markowych* Hugo Loewy pisze: „trudno określić co jest modernizmem, technika nowoczesna sama kształtuje formę, tak jak potrzeby życiowe i materiał". Ponadto to potrzeby i charakter danej branży powinny kształtować projekt. Autor krytykuje używanie złych, tandetnych materiałów, szczególnie imitacje marmurów. Postuluje, żeby witryny sklepowej nie traktować jako magazynu, składowiska towaru, lecz jako wystawę, na której rozmieszczony jest tylko towar konieczny, wyeksponowany na spokojnym tle[62]. Z kolei Jerzy Hryniewiecki, zafascynowany ciągnącymi się szklanymi taflami witryn sklepowych w Amsterdamie, pisze w artykule *Elewacja sklepu jako czynnik reklamy* o konieczności ujednolicenia, harmonizacji elewacji sklepowych[63]. Artykułom o wystawach sklepowych towarzyszy wiele zdjęć europejskiej architektury modernistycznej, między innymi sklepu z galanterią w Utrechcie Geritta Rietvelda, witryny sklepu obuwniczego we Frankfurcie, projektu Hermana Zweigenthala, czy pięknej modernistycznej piekarni wiedeńskiej Sander.

Analiza powyższych artykułów skłania do wniosku, że nowoczesność, poza utożsamianiem jej w tym przypadku z architekturą modernistyczną, oznacza przede wszystkim spójność używanych środków i dostosowanie ich do celu i charakteru reklamy. Zatem kryje się tu idea harmonii, potrzeby uporządkowania, racjonalizacji oraz brak jednego normatywnego wzorca, według którego powinno się projektować. Nowoczesna reklama to także stosowanie nowych technologii, podążanie z duchem czasu oraz dbałość o jakość techniczną, o dobór materiałów i o wykonanie. Nowoczesne może być także powracanie do pewnych starych, zapomnianych rozwiązań: Edmund John w artykule *Wskrzeszenie wywieszki ulicznej* postuluje przywrócenie w zmodernizowanej formie „staroświeckiej" formy szyldu – wywieszki, która jest bardziej dyskretna w porównaniu z rzeczowym szyldem literowym. Artykuł ilustruje m.in. wdzięczna wywieszka dla salonu fryzjerskiego autorstwa Leonetto Cappiello. Jako nowoczesne, postrzegane są także zjawiska ściśle związane z awangardą. W 1930 r. Tadeusz Galewski pisze artykuł o *Nowoczesnej czcionce reklamowej* – Futurze, wywodzącej się z geometrycznych i funkcjonalistycznych doświadczeń Bauhausu, jako o czcionce przyszłości[64]. We wcześniejszym numerze zakłady Arcta reklamują się jako pierwsze, które

---

[59] „Reklama", 6:1935, s. 18.

[60] „Reklama" 4/5:1935, s. 4–6.

[61] „Reklama", 4/5:1939, s. 2–4.

[62] „Reklama" 1:1936, s. 9–12.

[63] „Reklama", 4/5:1935, s. 7–9.

[64] „Reklama", 6:1931, s. 17.

sprowadziły Futurę z zagranicy[65]. Do nowoczesnych środków wywodzących się z awangardy zalicza się niewątpliwie fotografia reklamowa i fotomontaż, którym poświęcono bardzo dużo miejsca. W artykule *Fotografia reklamowa* anonimowy autor podkreśla, że fotograf reklamowy musi być prawdziwym artystą, by tworzyć „nie martwe przedmioty czy postacie, lecz artystyczne wizje, pełne harmonii obrazy"[66]. We wspomnianym już artykule Berman pisze z pozycji artysty nowoczesnego, że fotomontaż „w pojęciu konserwatywnych znawców sztuki <<mamutów>> jeszcze i teraz uważany jest za mechaniczne, kompilacyjne i nieartystyczne odtworzenie rzeczywistości". Użycie fotografii ze względu na jej realizm zalecane jest m.in. w tworzeniu ogłoszeń technicznych, w których można łączyć zdjęcie przedmiotu z rysunkiem oraz wykresami statystycznymi. Autor jednego z artykułów porównuje nowoczesną reklamę lampy fotograficznej. Braci Borkowskich ze starą rysunkową reklamą tej samej firmy. Zestawienie wypada na korzyść tej pierwszej – przejrzystej, lapidarnej i sugestywnej[67].

Aspekt dostosowania środków do charakteru reklamy, ale także do warunków polskiego rynku i polskiego odbiorcy został podjęty m.in. przez Edmunda Johna w artykule o różnych formach ogłoszeń prasowych, w którym autor zwrócił uwagę na to, że nurt grafiki naturalistycznej rozpowszechniony w Anglii i Ameryce zupełnie nie trafia do konsumenta w Polsce. O ile pod względem technicznym należy się wzorować na anglosaskich rysunkach, wyśmienitych, jeśli chodzi o efekty światłocieniowe, o tyle należy szukać własnej drogi w zakresie stylu[68]. Kwestia poszukiwania odrębności i oryginalności polskiej reklamy jest dość często podnoszona. Hipolit Lucjan Ostowski w artykule dotyczącym reklam firm farmaceutycznych pisze o niezdrowym objawie niewolniczego naśladowania obcych wzorów w tej branży[69]. Z drugiej strony, z okazji wystawy grafików ze Związku Słuchaczów Architektury pisano, że „grafika stosowana jako najmłodsza gałąź sztuki polskiej ma własne śmiałe oblicze wolne od wszelkich obcych naleciałości"[70].

Materiał ilustracyjny zamieszczony w czasopiśmie jest bardzo różnorodny, jednak przede wszystkim wyraźnie promowani są polscy graficy z KAGR-u. Przy okazji relacji z wystaw licznie prezentowane są ich plakaty: po sukcesie na wystawie paryskiej reprodukowano plakaty Gronowskiego, z okazji wystawy Związku Słuchaczów Architektury prace Mucharskiego, Polińskiego, Osieckiego i Skolimowskiego, Bolesława Przyłuskiego i Mariana Walentynowicza[71]. Zamieszczano także zdjęcia specjalnie projektowanych stoisk wystawowych czy aranżacji wystaw, np. Pawilonu Monopolu Spirytusowego na Targach Poznańskich projektu Henryka Czernego czy projekty stoiska Ruchu Jana Mucharskiego[72]. Artykułowi na temat przemysłu farmaceutycznego towarzyszą m.in. ulotki Levitta i Hima i Tadeusz Trepkowskiego. Konkurs na pudełka od zapałek ilustrują projekty Edmunda Bartłomiejczyka, Jadwigi Hładki i Edwarda Manteuffla[73]. Reprodukowane są plakaty francuskich plakacistów, Jeana Carlu i Cassandre'a. Często pojawiają się naturalistyczne

---

65 „Reklama",4: 1930, s. 22.
66 „Reklama", 4:1936.
67 „Reklama", 5:1936, s. 2-7.
68 „Reklama", 7/8:1935.
69 „Reklama", 2:1937, s. 4.
70 „Reklama", 7:1931, s. 27.
71 „Reklama", 7:1931, s. 22-24, 30.
72 „Reklama", 3:1935, s. 27.
73 „Reklama", 2: 1937.

rysunki z prasy amerykańskiej i angielskiej, np. obrazki malarza Clelanda Barclay'a dla General Motors. Silnie obecna w czasopiśmie jest fotografia z nurtu *Neue Sachlichkeit*, np. Edwarda Steichena czy polskiego zakładu fotograficznego „Ruan" fotografującego krawaty Opus czy kosmetyki Antiba. Stanowią one bardzo ciekawe elementy czasopisma, nadając mu pewien nowoczesny wyraz. Często pojawiają się prace Pierre'a Adama, francuskiego fotografa reklamowego, któremu poświęcono osobny artykuł.

Modernizm w wydaniu awangardy konstruktywistycznej nie jest silnie reprezentowany, choć pojawia się, np. we wspomnianym artykule Bermana, właściwie jedynego członka KAGR-u, wywodzącego się z lewicowego środowiska awangardy, publikującego w "Reklamie",. Inni członkowie koła – John czy Mucharski związani byli ze środowiskiem „tradycyjnym", wyszli z pracowni Edmunda Bartłomiejczyka, Zygmunta Kamińskiego. John związany był z Pruszkowiakami, uczestniczył w plenerach w Kazimierzu Dolnym. Ciekawe są subtelne różnice w ocenie konkretnych stylistyk, widoczne w zestawieniu fragmentów artykułów M. Bermana i P. M. Lubińskiego. Dla Bermana rysunki anglosaskie są sentymentalne, dla Lubińskiego – doskonale narysowane. Dla pierwszego plakat francuski jest „przerafinowany", dla drugiego – tylko wyrafinowany a zarazem dowcipny[74].

O ile awangarda konstruktywistyczna została w „Reklamie" uwzględniona, o tyle awangardowe eksperymenty typograficzne pozostały niezauważone, bądź specjalnie pominięte. Może o tym świadczyć poniższy cytat, choć niekoniecznie musi się on odnosić akurat do awangardowych eksperymentów typograficznych: „Nad reklamą panuje czcionka, a w reklamie najpiękniejsze nawet liternictwo musi ulec dynamice rysunku – musi być natychmiast przyjęty i przyswojony"[75]. Waldemar George, którego artykuł z „Art's et Metiers Graphiques" omawiany jest przez Jana Rozgórskiego, pisze o fotografii, świetnym środku reklamy realistycznej, że była nieuniknioną reakcją na styl geometryczny i okres triumfu typografii: „na szczęście magiczne hieroglify i znaki kabalistyczne szybko znużyły przechodnia"[76].

W „Reklamie" nie pojawia się żadna wzmianka o Henryku Berlewim i jego reklamie Mechano. Nie pada też ani razu nazwisko Władysława Strzemińskiego i pojęcie druku funkcjonalnego. Być może jest to spowodowane odrębnością środowisk. Bożena Lewandowska pisze, że w choć do katalogu wystawy w IPS-e, która odbyła się w Warszawie w maju 1936 r., dołączono wkładkę z tekstem „drukarstwo funkcjonalne"[77], a 1936 r. odbyła się w Łodzi wystawa „KAGR i druk funkcjonalny" (o której nie ma wzmianki w czasopiśmie), to jednak plakaty i reklamy odbiegały od tych zasad. Dodaje: „Wpływ teorii druku funkcjonalnego najbardziej widoczny jest w drukach akcydensowych, jak blankiety firmowe, druki biurowe, ulotki itd."[78] Zasady druku funkcjonalnego według Jana Tschicholda opierały się na asymetrii i kontraście – czcionek małych i dużych, cienkich i grubych, wąskich i szerokich; a także barw, szczególnie czerwonej i czarnej. W nowym drukarstwie czynną rolę odgrywała biała, niezadrukowana powierzchnia. Tschichold postulował też zastąpienie rysunku fotografią, drzeworytu kliszą, składu ręcznego maszynowym i odrzucenie wszelkiej

---

74 „Reklama", 4: 1936; 6:1931, s. 104.

75 „Reklama", 6: 1931, s. 23.

76 „Reklama", 4: 1930, s. 24.

77 B. Lewandowska, dz.cyt., s. 276, 277.

78 Tamże, s. 277.

dekoracyjności, zbędnych ozdobników na rzecz jak największej czytelności tekstu[79]. Pomimo, że druk funkcjonalny jako wymysł awangardy nie jest omawiany na łamach „Reklamy", to wydaje się, że wiele zamieszczonych tam reklam i ogłoszeń wykorzystuje jego zdobycze – nie w tak radykalnej wersji, często łącząc awangardowe układy z wybitnie niemaszynowym krojem. Także niektóre układy tekstów w czasopiśmie zdają się czerpać z rozwiązań „funkcjonalnych". Ciekawe czy Strzemiński te kompromisowe rozwiązania postrzegałby jako przejaw „pseudomodernizmu", o którym pisał w „Europie" w 1929 r.[80].

5. Szata graficzna czasopisma i współpracujący z nim graficy

Szata graficzna „Reklamy" nie była jednorodna na przestrzeni dziesięciu lat. Pismo nie miało jednolitego, stałego logo stosowano różne czcionki, różną stylistykę. Było bogato ilustrowane zdjęciami najczęściej czarno-białymi, choć sporadycznie ukazywały się numery z barwnymi reprodukcjami bądź specjalne wkładki. Sporo miejsca zajmowały kolorowe reklamy, szczególnie firm przemysłu graficznego, które umieszczały wzory swoich druków, przykłady czcionek, farb, papierów. W pierwszym okresie istnienia „Reklamy, w latach 1929-1931, daje się zauważyć pewien rozmach i szczególną dbałość o atrakcyjną i przyciągającą wzrok oprawę graficzną, iście reklamową. Okładki pierwszych siedmiu numerów zostały zaprojektowane przez znakomitych polskich grafików, których sygnatury zazwyczaj z łatwością daje się odczytać. Wszystkie cechuje podobna wyrazistość, dynamika kompozycji i intensywność kolorów, jednak każda oparta jest na indywidualnym pomyśle. Nie mają na przykład wspólnego mianownika typograficznego, logo „Reklamy" i Polskiego Związku Reklamowego jest potraktowane zupełnie swobodnie, dostosowane do danego projektu graficznego. Numer pierwszy jest dziełem Stefana Norblina: z czarnego tła wyłania się szara głowa Merkurego, boga handlu, z charakterystycznym kapeluszem ze skrzydłami (petasos), które zostały nowocześnie zgeometryzowane. Ten sam motyw występuje w logo Targów Poznańskich. Merkury z rozwartymi ustami zwrócony jest w lewą stronę, wyraźnie ma do spełnienia jakąś misję. Twarz przesłania łukiem czerwony napis „reklama", pod którym na żółtym tle, w graficznej formie czarnego znaku powtórzony jest atrybut boga handlu. Pod nim, diagonalnie niczym promień koła widnieje logo PZR. Wydźwięk kompozycji jest niewątpliwie „bojowy". W końcu „Reklama" ma do spełnienia bardzo ważne zadanie. Kolejna okładka z kompozycją Tadeusza Gronowskiego, złożona jest z abstrakcyjnych, geometrycznych elementów i utrzymana w jasnej, słonecznej pomarańczowo-żółto-zielonej kolorystyce. Kolejny projekt, Anatola Girsa to rodzaj konstruktywistycznej kompozycji, w której można doszukać się różnych mechanicznych i industrialnych elementów: zaworów, kominów fabrycznych, kół samochodowych. Na pierwszym planie wyróżnia się klucz i po raz kolejny motyw geometrycznych skrzydełek Merkurego. Czwarty numer zawiera reprodukcję opakowania od cukierków, projektu konkursowego zakładu graficznego Straszewiczów z panią w stylizowanej szerokiej sukni art déco z jodełkowym wzorem (il. 1). Kolejne trzy okładki Henryka Toma, Tadesza Gronowskiego i Jana Mucharskiego to lapidarne rysunki na czarnym tle: obrazek czarnoskórego chłopca siedzącego na żyrafie, który przybija do palmy ogłoszenie: „tu rosną najlepsze daktyle"; elegancka dama o zmysłowych czerwonych ustach, w których

79 J. Sowiński, *Typografia wytworna w Polsce 1919-1939*, Wrocław 1995, s. 180, 181.
80 W. Strzemiński, *Bilans modernizmu*, „Europa", 1:1929.

trzyma papierosa, z okrągłymi, turkusowymi koralami na szyi (il.7); linearny, biały, neonowy pan w kapeluszu i czerwony, pociągnięty nieprzerywaną, miękką linią napis „Reklama". W drugim numerze podano informację, że tekst składano tradycyjnymi czcionkami „Excelsior"[81]. Były one używane konsekwentnie we wszystkich numerach do 1931 r. Entuzjastyczne wstępy redaktora Zakrzewskiego często były pisane fantazyjną kursywą.

Po wznowieniu czasopisma w 1935 r. nastąpiły pewne zmiany. Pierwsze pięć numerów rocznika 1935 zaprojektował Leon Chejfec, a dwa ostatnie numery to dzieła Alojzego Raka i Wacława Siemiątkowskiego[82]. Są one zdecydowanie skromniejsze i spokojniejsze, niektóre w ogóle pozbawione okładkowych rysunków. Nową jakość można dostrzec wewnątrz:w numerze drugim zaczęto stosować nowoczesną, polską wersję jednoelementowej Futury, Paneuoropę (stworzoną przez warszawską odlewnię czcionek Idzikowski i spółka w 1931 r.)[83]. Drukowano na lepszym, bielszym papierze. Można zaobserwować nowocześniejsze, czystsze układy tekstów, ilustracje projektowane na spad kartki bądź ustawione pod kątem, zbalansowane z tekstem w asymetryczny sposób. Pojawiają się prostopadłe tytuły, proste znaki graficzne, na przykład kropki oddzielające akapity albo trzy ukośne kreski, a także eksperymenty z usuwaniem wersalików – pisaniem tylko małymi literami. Paneuropa królowała w kilku numerach, potem pojawiała się sporadycznie, wpleciona pomiędzy inne kroje, stosowana na przykład tylko w podpisach albo jako inicjał. W jednym z numerów z 1938 r. wstęp złożony został nowym krojem Militari (Gotyk Nadwiślański) Anatola Girsa i Bolesława Barcza[84]. Pod względem typografii, w latach 1935-38 czasopismo zdecydowanie nie było spójne. Za oprawę graficzną rocznika 1936 odpowiedzialny był J. M. Sokołowski, poza numerem pierwszym zaprojektowanym przez Kazimierza Manna. Atrakcyjny graficznie jest numer trzeci, w którym zamieszczono parę stron z całostronicowymi, kolorowymi reprodukcjami plakatów turystycznych oraz foldery, mapki, przewodniki. Zastosowano kolorowe czcionki na kolorowy tle. Jednym z ciekawszych, starannie dopracowanych i eleganckich projektów tego rocznika jest też numer czwarty poświęcony fotografii reklamowej. Na okładce, na delikatnym, błękitnym tle subtelny rysunek Merkurego trzymającego kaduceusz przenika się z fotomontażem oka i aparatu Kodaka. Wewnątrz znajdują się duże czarnobiałe fotografie, którym towarzyszy czerwony tekst. Za druk odpowiada firma J. Franaszek, która ogłasza na pierwszych stronach, że w numerze tym przedstawia „wyniki druku płaskiego z klisz siatkowych na papierze i kartonie kredowym ze swoich zakładów". Pierwszy numer rocznika 1937 zaprojektował Jan Mucharski, nadając okładce oszczędny wygląd: na białym tle umieścił granatowy, pionowy napis *reklama* zajmujący całą wysokość strony. Wyjątkowy był numer 3/4 wydany z okazji kongresu paryskiego, w całości w języku francuskim – drukowany na kredowym papierze, z barwnymi reprodukcjami polskich plakatów. Wystawna oprawa podwójnego numeru musiała nieść za sobą znaczne koszty, o czym możemy przeczytać w numerze kolejnym, który właśnie z powodu nadszarpniętego budżetu przedstawia się nader skromnie. Wydrukowany na szarym papierze z prostym, choć wysmakowanym typograficznie logiem „Reklamy" złożonym geometrycznym krojem (podobnym do Transito)[85], stanie się

---

81 „Reklama", 2:1929, s. 42.

82 „Reklama",6 i 7:1935 (odczytanie sygnatur!).

83 A. A. Szablowska, *Tadeusz Gronowski...,* s. 117

84 „Reklama", 6:1936.

85 M. F. Le Coultre, Alston W. Purvis, *Jan Tschichold, Posters of the Avangarde*, Basel, Boston, Berlin 2007, s. 28.

wzorcem dla prawie wszystkich następnych numerów do końca 1939 r. Pojawi się też kilka okładek wytłaczanych, reklamujących wyroby papiernicze firmy Puget[86].

Dużo miejsca zajmowały reklamy różnych firm, w szczególności zakładów drukarskich, producentów papierów czy farb, opakowań czy innych firm praktycznie wytwarzających reklamę. Wiele z nich cechowało się ciekawymi i efektownymi układami graficznymi, które korzystały często z rozwiązań awangardy, fotomontażu, geometrycznych układów tekstu zintegrowanego z ilustracją. Ciekawa jest na przykład utrzymana w czerwono-czarnej kolorystyce reklama Drukarni Polskiej (Wacław Siemiątkowski?), gdzie prostopadły napis w ciekawy sposób współgra z logo i dynamicznym, biegnącym pod kątem napisem ułożonym z klocków drukarskich na tle czarno-białych zdjęć. Warto też zwrócić uwagę na reklamę pierwszej polskiej wytwórni neonów Lumineon [il. 2], gdzie proste, wyraziste znaki graficzne – strzałki, kropki, linie (czerwono-czarne) – zaczerpnięte jakby z awangardowej, typograficznej plastyki czasopisma „Merz" zestawione zostały z fantazyjnym, giętkim odręcznym pismem. Do ciekawszych fotomontaży zamieszczonych w „Reklamie" zaliczyłabym też reklamę „Reklamę przez radio" (nieznanego autorstwa, być może K. Manna, ponieważ on odpowiedzialny był za szatę graficzną tego numeru; [il. 3] „Wieczoru Warszawskiego" Tadeusza Piotrowskiego, czy reklamę kuchenek gazowych Emes Wacława Siemiątkowskiego.

„Reklama" nie była pismem tak luksusowym jak miesięcznik „Arkady" (również wydawany przez PAT), za którego opracowanie graficzne odpowiadało Atelier Grafiki P.A.T, kierowane przez Henryka Munda. „Arkady" ukazywały się regularnie w niezmiennej, „umiarkowanie nowoczesnej" szacie graficznej i zawierały wiele barwnych reprodukcji na świetnym poziomie[87].

6. Porównanie z niemieckim miesięcznikiem „Gebrauchsgraphik"

Jak się miała szata graficzna „Reklamy" do wyglądu zachodnich czasopism branżowych? Ciekawe związki można zauważyć szczególnie z niemieckim „Gebrauchsgraphik", które wychodziło od 1924 r. W 1927 r. uzyskało podtytuł: „International Advertising Art" – artykuły pisane były w języku niemieckim i angielskim. Redaktorem naczelnym był profesor H. K. Frenzel, wykształcony w lipskiej Akademii Sztuk Graficznych, założyciel niemieckiego związku grafików reklamowych (BDG – Bund Deutscher Gebrauchsgraphiker) w 1920 r. Za szatę graficzną „Gebrauchsgraphik" odpowiedzialny był wydawca współpracujący z drukarnią (Phönix Illustrationsdruck und Verlag w Berlinie) – podobnie jak w przypadku „Reklamy" nie było jednego, stałego dyrektora artystycznego. W pierwszych latach okładki były bardzo różnorodne, czerpały zarówno z tradycyjnych, jak i awangardowych rozwiązań graficznych i typograficznych. Układ tekstu pozostawał tradycyjny, książkowy, oparty na zasadach symetrii, podporządkowany centralnemu punktowi i wyraźnie oddzielony od towarzyszących mu ilustracji. Wyraźnie nowoczesne podejście polegające na stosowaniu asymetrycznych układów i nowej typografii zaczęło pojawiać się w 1926 r. Od 1928 r. grafika została unowocześniona i ujednolicona, teksty zaczęto składać Futurą zaprojektowaną przez Paula Rennera, która była symbolem nowoczesnego projektowania. Stosowano geometryczne układy tekstu i zdjęć oparte na zrównoważonej kompozycji,

---

86 np. „Reklama", 9/10: 1938; 6:1939.

87 A. Ryszkiewicz, „Arkady", w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939,* red. Z. Dillenius, D. Pecold, I. Rząśnicka, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1974, s. 670.

nagłówki i główna treść składane były często tym samym krojem. Podobne zmiany zachodziły także w innych niemieckich czasopismach, jak np. „Die Form", organu Deutsche Werbung[88].

Podobnie jak polska „Reklama", niemieckie czasopismo zamieszczało reklamy drukarń, producentów papierów czy farb drukarskich, które mogły „pochwalić się" swoimi osiągnięciami technologicznymi, jakością kolorowych reprodukcji, zaprezentować różne rodzaje papierów. Stosunek ilości reklam i ogłoszeń do artykułów w niemieckim czasopiśmie był znacznie większy niż w polskim, przy czym polskie, często całostronicowe reklamy w zestawieniu z niemieckimi wydają się być bardziej kolorowe, dopracowane, mają także swoisty pogodny humor. Przeglądając „Reklamę" nie ma wrażenia przeładowania ogłoszeniami, stanowią one raczej ciekawy element dekoracyjny, w którym odbijają się tendencje modernistycznej sztuki. Unowocześnienie szaty graficznej „Reklamy", dokonane, jak się wydaje, przede wszystkim przez Leona Chejfeca, wpisuje się zatem w zachodnią tendencję projektowania graficznego, choć ze sporym opóźnieniem – przypada na 1935 rok, gdy czasopismo zostało wznowione po trzyletniej przerwie.

Uderzające jest stylistyczne podobieństwo niektórych projektów polskich i niemieckich. Podobną recepcję tendencji konstruktywistycznych można zauważyć w „mechanicznych" kompozycjach i Maxa Bittrofa z 1926 i Anatola Girsa z 1930 [il. 4,5]**.** Zestawić można dwie okładki z rysunkiem eleganckiej kobiety: okładkę „Gebrauchsgraphik" z 1930 i okładkę z 1931 roku Tadeusza Gronowskiego [il. 6,7]: ta sama linia, ta sama długa szyja, identyczny wykrój ust i linia brwi. Podobne pod względem technicznym są okładki wykorzystujące fotomontaż: M. Sokołowskiego i Jeana Carlu, gdzie w obu przypadkach delikatny rysunek postaci zestawiony jest ze zdjęciem oka. Można też porównać czerwono-czarne zestawienia kolorystyczne wspomnianej już Drukarni Polskiej z niektórymi okładkami „Gebrauchsgraphik"[89]. Graficy współpracujący z niemieckim czasopismem, podobnie jak u nas, chętnie wykorzystywali symbolikę Merkurego, patrona handlu[90]. Wydaje się, że polscy graficy musieli wzorować się na niemieckich projektach. Maria Łącka podkreślała, że artystów polskich inspirowały czasopisma „Gebrauchsgraphik" i „Arts et metiers graphiques" i wskazywała na podobieństwa konkretnych prac[91]. Zatem zbieżność i podobieństwa stylistyczne okładek czasopism nie powinny dziwić, szczególnie biorąc pod uwagę fakt, że redaktor naczelny „Reklamy", Stanisław Zakrzewski miał osobiste kontakty z profesorem Frenzlem[92]. Anna Szablowska także pisała o unifikacji stylistycznej, która dokonała się w latach 30. ubiegłego wieku dzięki periodykom graficznym ukazującym się w różnych krajach[93]. Niemieckie czasopismo prowadziło podobną politykę redakcyjną do polskiej „Reklamy", jeśli chodzi o różnorodność treści i materiałów. Jego redaktor pisał, że chce w swoim czasopiśmie prezentować wszystkie przejawy „dobrej współczesnej grafiki użytkowej", niekoniecznie w pełni zgodne z jego własnym gustem[94]. „With me you can have jazz and you can have waltz.

---

88 J. Aynsley, *„Gebrauchsgraphik" as an Early Graphic Design Journal, 1924-38*, „Journal of Design History", 5 (1:1992), s. 27.

89 „Gebrauchsgraphik", September 1930; March 1934.

90 „Gebrauchsgraphik", Juli 1935; March 1939.

91 M. Łącka, *Koło Artystów Grafików…* s. 321-322.

92 Tamże, s. 321.

93 A. A. Szablowska, *Pałac Reklamy*… , s. 242.

94 J. Aynsley, *„Gebrauchsgraphik"…*, s. 55.

The point is, the playing has to be good”[95]. Jeremy Aynsley pisze, że w „Gebrauchsgraphik” było miejsce zarówno dla modernistycznych, jak i tradycyjnych tendencji. Tak samo używanie nowoczesnych technologii druku niekoniecznie szło w parze z opowiadaniem się za stylistycznym modernizmem[96]. Autorzy książki o Janie Tschicholdzie piszą z kolei, że o ile w czasopiśmie można znaleźć pojedyncze artykuły o Bayerze, Rennerze, Trumpie, Lissitzky’m, o tyle Tschichold jest właściwie „nieobecny”[97]. Podobnie jak w polskim czasopiśmie, zbyt radykalna sztuka typograficzna nie została doceniona. Wygrała z nią siła realistycznej fotografii i ilustracja.

Między „Reklamą” a „Gebrauchsgraphik” można wskazać wiele analogii, choć to ostatnie było wydawnictwem niewątpliwie o wiele lepiej „dofinansowanym”. Miało ugruntowaną pozycję na rynku, ukazywało się regularnie, podczas gdy „Reklama” była przedsięwzięciem nieco chaotycznym i w gruncie rzeczy traktowanym w pewnym sensie jako „czyn społeczny”[98]. Można też wskazać na różnice w osobach redaktorów – prof. Frenzel posiadał wykształcenie artystyczne, natomiast Stanisław Zakrzewski, pomimo pewnego obycia w świecie sztuki, był jednak przede wszystkim ekonomistą i skądinąd świetnym organizatorem.

Mimo otwartości na różne prądy artystyczne, „Reklama” miała charakter raczej tradycyjny, czy „umiarkowanie nowoczesny”, niż awangardowy. Powierzając opracowanie graficzne grafikom z KAGR-u, czasopismo otrzymało wyjątkową oprawę graficzną, a niektóre numery same w sobie stanowią swego rodzaju małe dzieła sztuki graficznej. Wydaje się, że graficy odnaleźli się w roli reklamowców i szybko przestawili na hasło sztuki w służbie reklamy, która z jednej strony była świetnym źródłem zarobku, a równocześnie nowym i ciekawym wyzwaniem. Tadeusz Gronowski swój pozytywny stosunek do reklamy wyraził w liście do Henryka Munda: „Jakiż rezultat daje współpraca malarza – ściślej mówiąc grafika, i literata – dla rozwoju reklamy? [...] Daje niespotykany dotychczas rozwój afisza z całą dynamiką jego formy i treści, stworzyła nowe formy reklamy artystycznej, która w tej chwili panuje niepodzielnie, np. w ulotce i plakacie [...] Nie będę tu wspominał, jak wielką przyjemność sprawia nam, grafikom, opracowywanie takich druków i jak bardzo cenimy naszych Mecenasów. Kończę życzeniem [...] abyśmy mieli jak najwięcej inteligentnych Mecenasów Sztuki Reklamowej”[99].

Wydaje się, że czasopismo „Reklama” spełniło ogromną rolę w artystycznym „uświadamianiu” sfer handlowych. Maria Łącka zauważyła zmianę kryteriów oceny prac reklamowych, jaka dokonała się w czasie wydawania pisma: porównywała konkurs Elidy na malarską główkę z konkursami z drugiej połowy lat 30., gdzie tematy ujmowane były już prawie zawsze skrótem graficznym[100]. Niewątpliwie pismo tworzyło płaszczyznę porozumienia, dawało możliwość kontaktu między reklamodawcami a środowiskiem

---

95 M. F. Le Coultre, Alston W. Purvis, *Jan Tschichold…*, s. 171.

96 J. Aynsley, *„Gebrauchsgraphik”…*, s. 56

97 M. F. Le Coultre, Alston W. Purvis, *Jan Tschichold…*, s. 171.

98 „Pismo nasze nie jest imprezą dochodową ani subwencjonowaną. Jest ono niezależnym organem związku, redagowane przez wybitne jednostki w reklamie, pracujące dla wydawnictwa całkiem bezinteresownie, traktując tę pracę jako obowiązek społeczny, a nawet poniekąd państwowy, gdyż pismo nasze jest na zewnątrz, w stosunku do zagranicy, dowodem żywotności reklamy w Polsce i sprawdzianem jej poziomu”, „Reklama” 1931, nr 6, s. 3.

99 T. Lachowski, *Nie tylko plakat. Polska grafika Dwudziestolecia*, Warszawa 2003, s. 7.

100 M. Łącka, *Koło Artystów Grafików…,* s. 332, 333.

artystycznym. Obecność takiego czasopisma jak „Reklama” oraz silne oparcie w Polskim Związku Reklamowym pozwoliło artystom z KAGR-u ugruntować swoją pozycję.

Bibliografia

Literatura przedmiotu

J. Aynsley, *„Gebrauchsgraphik" as an Early Graphic Design Journal, 1924-38*, „Journal of Design History", 5 (1:1992), s. 53-72**.**

J. Białostocki, *Polska grafika użytkowa 1900-1939*, w: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918-1939*, Wrocław 1963, s. 171-206.

P.Cramsie, *The story of Graphic design*, London 2010.

F. Jabłkowski Feliks, *Dom Towarowy Bracia Jabłkowscy. Romans ekonomiczny*, Warszawa 2005.

A. Kłossowski, T. Odrowąż-Pieniążek, *Anatol Girs, Bolesław Barcz, Artyści książki,* Warszawa-Wrocław 1989.

T. Lachowski, *Nie tylko plakat. Polska grafika Dwudziestolecia*, Warszawa 2003.

M. Le Coultre, A. W. Purvis, *Jan Tschichold, Posters of the Avangarde*, Basel, Boston, Berlin 2007.

B. Lewandowska, *U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce*, w: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. J. Starzyński, Wrocław 1966, s. 192-316.

M. Łącka*, Koło Artystów Grafików reklamowych,* w: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*. *Studia z Historii Sztuki*, red. J. Starzyński, T.X, Wrocław 1966, s. 317-396.

D. Parszewska, *Architektura Plakatu. Graficy-architekci z kręgu Politechniki Warszawskiej w latach 1915-39*, Warszawa 2005.

Polski słownik biograficzny, red. Władysław Konopczyński, t. 8.

Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939, red. Z. Dillenius, D. Pecold, I. Rząśnicka, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1974.

C. Ross, *La professionnalisation de la publicité et de la propagande dans l'Allemagne de Weimar*, „Vingtième Siècle. Revue d'histoire", 101 (Jan-Mar. 2009), s. 9-26.

A. Szablowska*, „L'art de la rue" – dział reklamy na wystawie paryskiej 1925 roku*, w: *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN*, *Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku,* red. Joanna M. Sosnowska, Warszawa 2007, s. 186-206.

A. Szablowska, *Tadeusz Gronowski. Sztuka plakatu i reklamy*, Warszawa 2007.

A. Szablowska, *Pałac Reklamy na Wystawie „Sztuka i Technika w Życiu Współczesnym" w 1937 roku*, w: *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN*, *Warszawa, 22-23 października 2007,* red. Joanna M. Sosnowska, Warszawa 2009, s. 233 - 246.

J. Sowiński, *Typografia wytworna w Polsce 1919-1939*, Wrocław 1995.

A. Turowski, *Budowniczowie świata,* Kraków 2000.

S. Zakrzewski, *Na wozie i pod wozem. Biografia oficera wywiadowczego „Dwójki"*, Warszawa 2010.

Literatura podmiotu

„Dekorator", red. J. Kaźmierczak, E. Skiba, Poznań, 1936.

„Gebrauchsgraphik", red. H. K. Frenzel.

*Jak należy się reklamować? Praktyczne wskazówki do osiągnięcia najlepszych rezultatów reklamy***,** Warszawa 1907.

O dobrej współpracy kupca i artysty, „Arkady" 1936, II, s.168–171.

P. Smolik, *Pracownika graficzno-dekoracyjna „Mewa”*, „Arkady” 1935, IV, s. 243–249.
H. Stażewski, *Nieudany plebiscyt,* „Grafika” 1939, nr 2, s. 45, 46.
W. Strzemiński, *Druk funkcjonalny*, „Grafika” 1933, nr 2, s. 37–45.
„Reklama”, red. F. Głowiński, A. Kozłowski, Lublin 1921.
„Reklama”, organ Polskiego Związku Reklamowego, red. S. Z. Zakrzewski, E. Rafalski.
„Rocznik polskiej grafiki reklamowej”, red. E. Barłomiejczyk, PAT, 1935 i 1938.
J. Wdowiszewski, *Sztuka w plakatach*, 1898.
S. Z. Zakrzewski, *Poradnik stosowania reklamy*, 1938.
S. Z. Zakrzewski, *Drogi i manowce reklamy*, Warszawa 1929.

Spis ilustracji



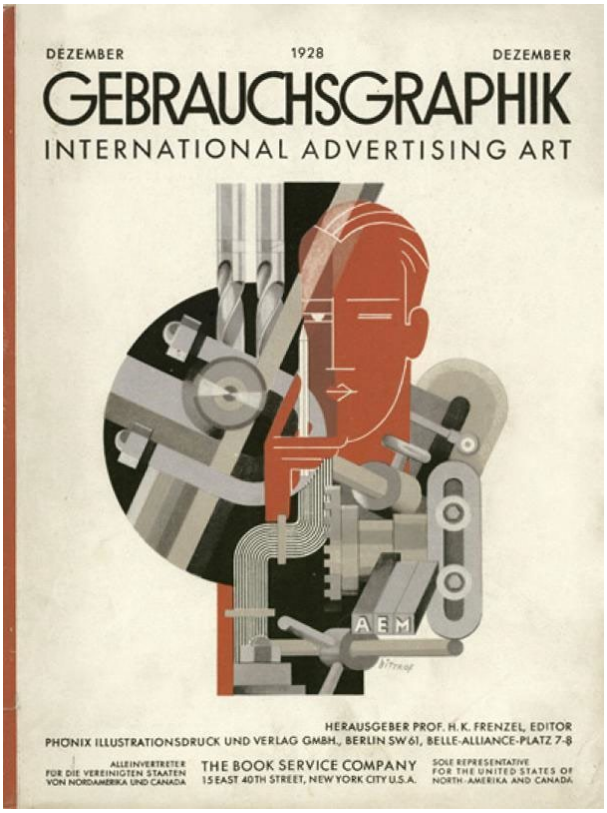
1. Projekt konkursowy zakładu graficznego Straszewiczów na opakowanie od cukierków, „Reklama” 1930, nr 4.



2. Reklama firmy Lumineon, „Reklama” 1936, nr 3.



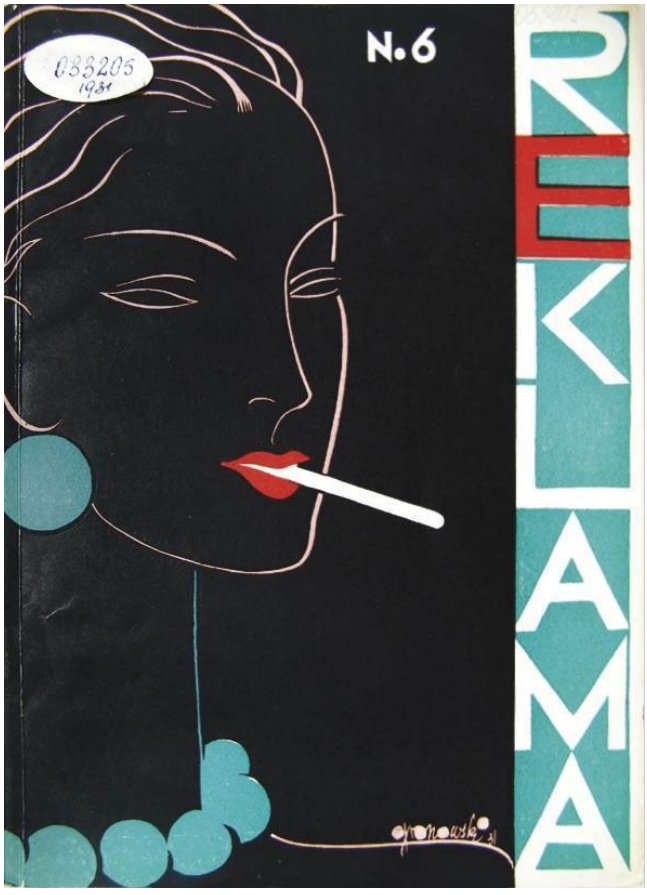
3. Reklama przez radio (fotomontaż), „Reklama” 1936, nr 1.



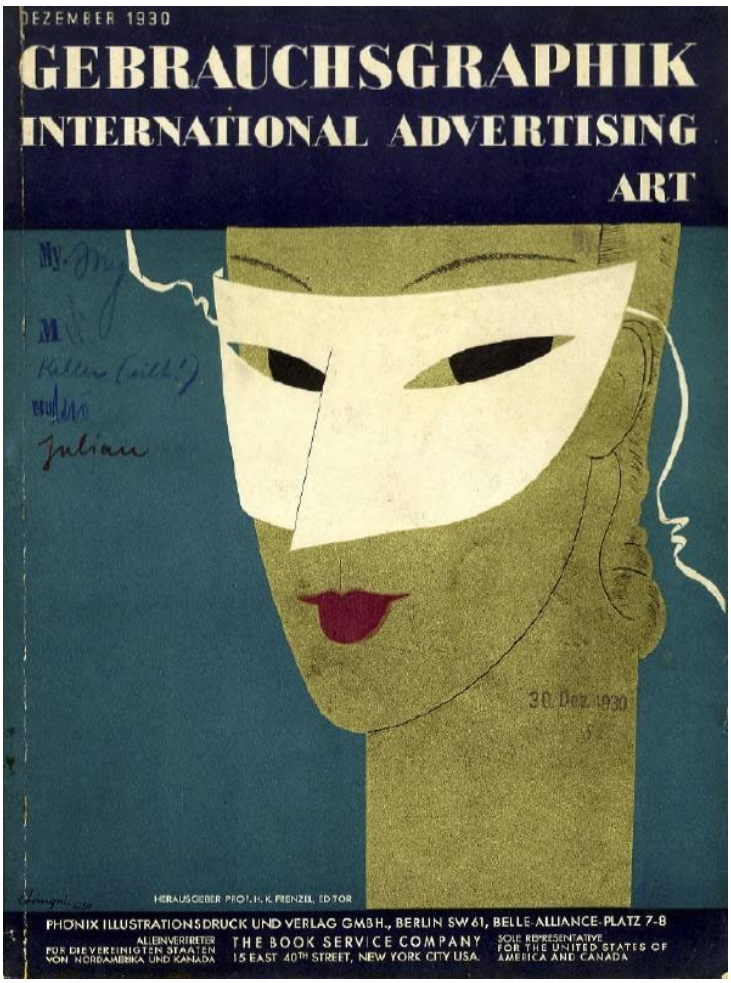
4. Max Bitroff, 1928.



5. Anatol Girs, 1930.



6. Tadeusz Gronowski, 1931.


DEZEMBER 1930
GEBRAUCHSGRAPHIK
INTERNATIONAL ADVERTISING
ART
30. Dez. 1930
HERAUSGEBER PROF. H. K. FRENZEL, EDITOR
PHONIX ILLUSTRATIONSDRUCK UND VERLAG GMBH., BERLIN SW 61, BELLE-ALLIANCE-PLATZ 7-8
ALLEINVERTRETER FÜR DIE VEREINIGTEN STAATEN VON NORDAMERIKA UND KANADA
THE BOOK SERVICE COMPANY
15 EAST 40TH STREET, NEW YORK CITY USA.
SOLE REPRESENTATIVE FOR THE UNITED STATES OF AMERICA AND CANADA

7. nn, 1930.

Piotr Cyniak

W krainę baśni: wizja Słowiańszczyzny w twórczości graficznej Stanisława Jakubowskiego (1885–1964)

> „Przez zwykłą *bramkę*, jakich najrozmaitsze odmiany rozsiane są po wszystkich zagrodach dzisiejszej słowiańszczyzny, przez taką prymitywnie ryzowaną w najrozmaitsze zdobiny furtę z przełazem, wejść i dziś jeszcze można w ów prastary świat budownictwa prasłowiańskiego, skrytego w zamierzchłych czasach Lecha, Czecha i Rusa w mrocznych głębinach borów i puszcz bezbrzeżnych”[1].

Ukryta w mrokach dziejów, przedhistoryczna Słowiańszczyzna rozpala umysły co najmniej od czasu opublikowania prac Johanna Gottfrieda Herdera[2]. W Polsce próbę rewizji średniowiecznych źródeł i napisania od nowa przedpiastowskiej historii kraju podjął już Adam Naruszewicz[3]. Jednak dopiero XIX stulecie przyniosło eksplozję tekstów teoretycznych i poetyckich dotyczących Słowian. Słowiańszczyzna stanowiła istotne źródło inspiracji dla polskich poetów i pisarzy doby romantyzmu, takich jak Adam Mickiewicz i Zygmunt Krasiński. Wydana w 1876 roku *Stara baśń* Józefa Ignacego Kraszewskiego na wiele dekad zdominowała popularny odbiór czasów przedpiastowskich. Równolegle z działalnością literacką podejmowano także próby naukowego opisania omawianych „ciemnych wieków”. Szeroki oddźwięk uzyskały m.in. prace Joachima Lelewela[4]. Przełom w badaniach nad Słowiańszczyzną wiązał się z rozwojem slawistyki oraz zaaplikowaniem do badań nad słowiańską mitologią metod lingwistycznych. Pomimo wielu prób unaukowienia dyskursu dotyczącego Słowiańszczyzny, dziedzina ta pozostaje do dziś sferą domniemań i arbitralnych rozstrzygnięć. Tego stanu rzeczy nie odmieniły nawet skrupulatne badania Aleksandra Brücknera, twórcy publikacji takich jak *Mitologia słowiańska* (1918) i *Mitologia polska* (1924) oraz liczne książki wydane po II wojnie światowej. Niewiele wiemy o życiu, religii i mitologii Słowian. Analiza nielicznych zachowanych artefaktów oraz średniowiecznych źródeł prowadziła i będzie prowadzić do formułowania sprzecznych wniosków. Opisany stan rzeczy powoduje, że Słowiańszczyzna stanowi jedynie krainę wyobrażoną. Próba jej opisania skutkuje najczęściej wyzwoleniem nieskrępowanych sił fantazji bądź silną ideologizacją tworzonego

[1] S. Jakubowski, *Teka prasłowiańskich motywów architektonicznych*, Kraków 1923, s. 5.

[2] J. G. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, vierter Teil*, Riga 1791.

[3] A. Naruszewicz, *Historya narodu polskiego, t. 1, przez Adama Naruszewicza, z rękopisma Biblioteki Puławskiey,* Warszawa 1824.

[4] J. Lelewel, *Bałwochwalstwo Sławiańskie*, Poznań 1853, tegoż, *Cześć bałwochwalcza Sławian i Polski*, Poznań 1857.

konstruktu[5]. Jak nietrudno się domyślić, Słowiańszczyzna inspirowała zatem nie tylko naukowców i poetów, ale także malarzy, rzeźbiarzy i grafików.

Legendy i baśnie słowiańskie ilustrowano już w 2. poł. XIX w. Popularnością cieszyły się w szczególności motywy ikonograficzne zaczerpnięte z kronik Galla Anonima i Wincentego Kadłubka, na przykład historia Wandy. U progu XX stulecia zainteresowanie polskich artystów tematyką słowiańską nabrało jednak odmiennego charakteru. Powstawały bardziej kompleksowe wizje Słowiańszczyzny, których charakter determinowała fascynacja ludowością. Moment przełomowy wyznacza twórczość Stanisława Wyspiańskiego, w szczególności zaś jego działalność teatralna. W mniej znanych dramatach, takich jak *Bolesław Śmiały* i *Legenda II* wykreował Wyspiański autorską wizję czasów słowiańskich i wczesnopiastowskich. Prapremiera *Bolesława Śmiałego* wystawionego po raz pierwszy w krakowskim Teatrze Miejskim miała miejsce 7 maja 1903 r.[6] Reżyserowaną przez Ludwika Solskiego *Legendę II* po raz pierwszy wystawiono natomiast na deskach lwowskiego Teatru Miejskiego 26 stycznia 1905 r.[7] W obu wyżej wymienionych inscenizacjach Wyspiański wykorzystał wzory polskiej sztuki ludowej do stworzenia wizji odległych, częściowo przedhistorycznych czasów. W zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa zachowały się plansze wykorzystywane przez artystę podczas projektowania strojów i rekwizytów do *Bolesława Śmiałego*. Pochodzą one z publikacji dotyczących polskiej sztuki ludowej autorstwa Ludwika Wierzbickiego[8] i Władysława Matlakowskiego[9]. Tworząc oprawę plastyczną do *Legendy II*, Wyspiański inspirował się przede wszystkim *Sztuką ludową w Polsce* Kazimierza Mokłowskiego wydaną w 1903 roku we Lwowie. Inspirację książką Mokłowskiego zdradza zwłaszcza projekt zabudowy wzgórza wawelskiego zamieszczony w wydaniu autorskim *Legendy II*[10]. Wyspiański, wzorując się na hipotetycznej rekonstrukcji dawnego zameczku polskiego zamieszczonej w pracy Mokłowskiego[11], stworzył wyobrażenie drewnianego kasztelu zaopatrzonego w wieże z izbicowymi gankami strzelniczymi.

Wyspiański przedkładał „immanentną" prawdę tkwiącą, jego zdaniem, w nie podlegających zmianom formach sztuki ludowej nad tradycyjną analizę historyczno-archiwalną. Wystawienie jego dramatów miało decydujący wpływ na przyspieszenie procesu zmierzającego do postawienia znaku równości między polskim budownictwem ludowym a tajemniczą architekturą słowiańską. Autor *Bolesława Śmiałego* wykreował sugestywny, pseudonaukowy fantazmat, który okazał się trwały i atrakcyjny pod względem ideowym. Za Wyspiańskim podążyli w kolejnych dekadach także inni artyści, tacy jak Zofia Stryjeńska, Władysław Skoczylas, Marian Wawrzeniecki oraz Stanisław Szukalski. Do grona twórców, którzy w Dwudziestoleciu międzywojennym podjęli próbę rekonstrukcji słowiańskiego świata, należał także działający w Krakowie grafik i miłośnik sztuki ludowej: Stanisław Jakubowski. Jego twórczość jest dziś prawie zupełnie zapomniana. Działalność artysty nie zdobyła w epoce uznania na miarę sukcesu Stryjeńskiej. W przeciwieństwie do twórczości Wawrzenieckiego

[5] Zob.: M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna: fantazmaty literatury*, Kraków 2007.
[6] M. Palka, A. Kowalska, *Teatralia Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2011, s. 8.
[7] Tamże, s. 8.
[8] L. Wierzbicki, *Wzory przemysłu domowego. Wyroby snycerskie włościan na Rusi*, seria VII, Lwów 1882.
[9] W. Matlakowski, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarysy życia ludowego*, Warszawa 1901.
[10] S. Wyspiański, *Legenda*, wyd. 2, Kraków 1904.
[11] K. Mokłowski, *Sztuka ludowa w Polsce*, Lwów 1903, s. 363.

czy Szukalskiego, nie budziła także większych kontrowersji. Słowiańszczyzna wykreowana przez Jakubowskiego była odmienna zarówno od wymyślonej przez Wawrzenieckiego mizoginistycznej krainy wiedźm[12], jak i wyartykułowanej przez Szukalskiego koncepcji Europy Środkowej widzianej jako kraina nadludzi i miejsce narodzin języka[13]. Można powiedzieć, że w porównaniu z koncepcją Szukalskiego należała jeszcze do poprzedniej epoki, posiadając swoje źródła w artystycznym klimacie Młodej Polski. Pomimo znaczących różnic w sposobie wyobrażania przedhistorycznej Słowiańszczyzny, zarówno Wawrzeniecki, Szukalski, jak i Jakubowski wierzyli w rychłe zjednoczenie wszystkich narodów słowiańskich. Dorobek takich twórców Dwudziestolecia międzywojennego jak Stryjeńska, Wawrzeniecki czy Szukalski doczekał się już przynajmniej częściowej analizy i interpretacji[14]. Jakubowski pozostaje wciąż artystą enigmatycznym. W niniejszej pracy podjęta zostanie próba analizy wizji Słowiańszczyzny wykreowanej przez Jakubowskiego. Interpretując twórczość artysty, warto umieścić ją w szerszym kontekście fascynacji ludowością oraz architekturą wernakularną w pierwszych dekadach XX w.

1. Biografia Stanisława Jakubowskiego i krótka charakterystyka jego działalności

Stanisław Jakubowski urodził się w 1885 roku. W latach 1903–1906 uczęszczał do Szkoły Przemysłu Drzewnego w Stanisławowie[15]. Od 1907 do 1911 roku studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie uzyskał dyplom nauczyciela rysunku w szkołach średnich[16]. Pracę pedagogiczną rozpoczął w 1912 roku. Po II wojnie światowej został mianowany profesorem swojej macierzystej uczelni, pełniąc przez kilka lat funkcję kierownika Katedry Konserwacji Grafiki i Książki[17]. Opublikował szereg interesujących autorskich tek graficznych, takich jak *Bogowie Słowian* (Przemyśl 1919), *Teka prasłowiańskich motywów architektonicznych* (Kraków 1923), *Kraina słowiańskich baśni* (Kraków 1929), *Bogowie Słowian* (Kraków 1933) oraz *Kraków w 20 kwasorytach* (Kraków 1934). Prace graficzne opatrywał zazwyczaj autorskim, niejednokrotnie poetyzowanym komentarzem. W 1927 roku, z okazji przywiezienia serca Juliusza Słowackiego do Polski, wydał *Testament mój* Słowackiego, wycinając własnoręcznie w klockach drzeworytniczych tekst utworu oraz uzupełniając go własnymi ilustracjami. Jakubowski należał również do najciekawszych twórców ekslibrisu, prezentując swoje prace na wielu wystawach poświęconych temu gatunkowi twórczości graficznej[18]. Był autorem oprawy graficznej wielu książek, w tym publikacji teoretycznych oraz tomików poezji. Oprócz działalności artystycznej i

[12] Zob.: H. Grzeszczuk-Brendel, *Marian Wawrzeniecki: baśń i historia, kat. wyst.*, Łódź 1982.

[13] Na temat twórczości Stanisława Szukalskiego oraz jego koncepcji Macimowy sformułowanej dopiero w latach 40. zob.: L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007.

[14] Zob.: wyżej wymienione publikacje, dotyczące twórczości omawianych autorów. Literatura dotycząca Zofii Stryjeńskiej jest zdecydowanie bogatsza, w tym miejscu warto wymienić jeszcze książki: J. Warchałowski, *Zofja Stryjeńska*, Warszawa 1929, M. Grońska, *Zofia Stryjeńska*, Wrocław 1991, *Zofia Stryjeńska: 1891–1976: wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, październik 2008 – styczeń 2009*, red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008.

[15] M. Grońska, *Grafika w książce, tece i albumie: polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899–1945*, Wrocław 1994, s. 415.

[16] Tamże.

[17] Tamże.

[18] Tamże, s. 415–416.

pedagogicznej prowadził własne badania naukowe, które zaowocowały szeregiem zachowanych w rękopisie prac teoretycznych poświęconych Słowiańszczyźnie, historii ornamentu oraz pisma[19]. Opublikowano natomiast kilka podręczników Jakubowskiego dotyczących technik graficznych oraz konserwacji papieru, m. in. książkę *Odnawianie zniszczonych druków* (Kraków 1947). Jakubowski zmarł w 1964 roku, pozostawiając po sobie zróżnicowany dorobek zasługujący na większe niż dotychczas zainteresowanie historyków sztuki.

Najwięcej uwagi poświęcał artysta Słowiańszczyźnie, łącząc fascynację naturą z badawczym zainteresowaniem sztuką ludową. Jak zauważyła Maria Grońska, prace Jakubowskiego noszą znamiona głębokiego umiłowania przyrody[20]. Jest ono dostrzegalne nie tylko w pracach graficznych, ale także w poetyzowanych opisach dołączonych do poszczególnych tek. W pracach graficznych ulubione motywy roślinne traktował ornamentalnie, podkreślając ich dekoracyjne walory. Operował spokojnie biegnącą, falistą linią, czasami kontrastując ją z ostrzejszymi, równolegle biegnącymi kreskami. Grafiki wydawane w tekach opracowywał zazwyczaj w technice drzeworytu, stosując niejednokrotnie drzeworyt barwny. Jednym z najciekawszych przykładów zastosowania tej techniki jest rycina zatytułowana *W krainę baśni* zamieszczona w tece *Kraina słowiańskich baśni*. Przedstawia ona wojownika płynącego przez akwen w bogato zdobionej łodzi. Linie nacięć klocka drzeworytniczego są tutaj niezwykle zróżnicowane. Dynamiczny, wirowy bieg linii w partii wody jest skontrastowany z dostojną sylwetką łodzi o ostro zarysowanych krawędziach. Przestrzenności dodaje omawianej scenie nie tylko niespokojna, dynamicznie opracowana partia wody, ale także znaczona lekko falującymi liniami strefa nieba. Omawiany drzeworyt otwiera całą tekę, zapraszając widza do poddania się sile mirażu, zatracenia się w wędrówce przez krainę słowiańskich baśni. Taki sposób odbioru był sugerowany przez samego Jakubowskiego w odautorskim, poetyzowanym wstępie:

„Snuła się nić baśni wiosną po łąkach barwionych w kwiaty i tu oplotła smutną, płaczącą wierzbę u ruczaju; po ogródkach przy chatach przylgnęła do płatków ruty, kwiatów barwinka i jagód kaliny. […] płynęła na falach morza, marzła na mrozie, drżała na słocie i wichrze, grzała się przy ognisku pasterzy na halach, aż zamieszkała na wieki w tajnikach duszy ludów słowiańskich”[21].

Płynność narracji odautorskiego komentarza znajduje odzwierciedlenie także w stylistyce poszczególnych drzeworytów. Artysta, kreśląc przedstawienia smoka oraz węża, posługiwał się przede wszystkim płynną, falistą linią wywodzącą się ze sztuki secesyjnej. W drzeworytach takich jak *Żywa woda* oraz *Kraina podziemia* wzmagał natomiast nastrój tajemniczości. Jakubowski podjął próbę stworzenia wizualnego ekwiwalentu motywów zawartych w polskich baśniach. Unikał jednak tworzenia jakiejkolwiek wewnątrzobrazowej narracji. Nie zilustrował konkretnych scen z baśni i legend ludowych, prezentując jedynie serię motywów z nich zaczerpniętych.

[19] M. Grońska, *Nowoczesny drzeworyt polski (do 1945 roku)*, Wrocław 1971, s. 235.
[20] Tamże, s. 234.

[21] S. Jakubowski, *Kraina słowiańskich baśni*, Kraków 1929, s. 5.

2. Wizja architektury słowiańskiej wykreowana w *Tece prasłowiańskich motywów architektonicznych*

W *Bogach Słowian* i *Krainie słowiańskich baśni* Jakubowski wykreował swoją wizję świata słowiańskich wierzeń i baśniowych wyobrażeń. Niezwykle interesującą pracę, w której podjął próbę opisania odmiennego aspektu kultury Słowian – ich architektury – stanowi *Teka prasłowiańskich motywów architektonicznych* wydana w 1929 roku. Składa się z 27 drzeworytów opatrzonych autorskim wstępem, w którym artysta podjął próbę kompleksowego opisu architektury słowiańskiej. We wstępie określił architekturę prasłowiańską mianem sztuki ludowej[22]. Tworząc subiektywną wizję architektury słowiańskiej, inspirował się zatem zabytkami wiejskiej architektury wernakularnej. Stworzone przez Jakubowskiego przedstawienia słowiańskich wsi, młynów, spichrzy i chat do złudzenia przypominają współczesne artyście obrazy polskiej wsi. Dążenie do archaizacji form dostrzegalne jest jedynie w uproszczeniu detali oraz umieszczeniu na ścianach niektórych budynków abstrakcyjnych, archaicznych ornamentów. Jakubowski był przekonany, że polski lud przez wieki kultywował podstawowe typy budownictwa słowiańskiego, dzięki czemu przetrwały one w niemal niezmienionej formie. Jego słowiańska wieża strażnicza do złudzenia przypomina dzwonnice małopolskich kościołów drewnianych. Tworząc przedstawienie słowiańskiego grodziska, inspirował się natomiast wiejskimi chatami i typową, drewnianą zabudową polskich, prowincjonalnych miasteczek. Stworzona przez Jakubowskiego wizja słowiańskiej architektury była budowana w oparciu o przekonanie, że:

„W ów prastary, zaczarowany świat prasłowiańskiej kultury i dziś jeszcze wejść można nie tylko ścieżką bujnej fantazji artysty, lecz także przez zagrodę wieśniaka, którego *chata*, zbudowana nad brzegiem jeziora, niczem się nie różni od chat osad palowych. Zbudowana ona według tych samych zasad i zastosowana do miejsca, na którem wzniesioną została, przenosi myśl naszą w tysiące lat wstecz, w epokę, gdy przodkowie nasi zamiast stali używali kamiennych toporów nie tylko do budowy swych chat i chyż, ale i do walki z wrogiem – najezdcą”[23].

Aby przenieść się w czasy przedhistorycznych Słowian, wystarczyło zatem uchylić drewnianą bramkę chłopskiej zagrody. Tradycyjna, wiejska architektura wernakularna istniała dla niego niejako „poza historią”, będąc ostoją trwałych, słowiańskich wartości. Wnioski zawarte w przytoczonym wyżej fragmencie dotyczącym chaty palowej do złudzenia przypominają wyniki badań Kazimierza Mokłowskiego. W *Sztuce ludowej w Polsce* opisał Mokłowski swoją koncepcję genezy form architektury drewnianej, u początków jej rozwoju umieszczając konstrukcje chat oparte na systemie palowym[24]. System ten rozwinął się jego zdaniem na terenach podmokłych, znajdując swoją kontynuację w systemie budownictwa ryglowego[25]. Na terenie Słowiańszczyzny obok budowanych na palach grodów miał rozwijać się także system wieńcowy, koegzystując przez pewien czas ze starszym od niego systemem palowym[26].

[22] Jakubowski tak opisywał cele, które przyświecały mu przy tworzeniu omawianej teki: „[…] pragnąłem odtworzyć tylko ogólny zarys architektury prasłowiańskiej, najszlachetniejsze i ogólne motywa tej sztuki ludowej.”, zob.: S. Jakubowski, *Teka prasłowiańskich…*, s. 5.

[23] Tamże.

[24] K. Mokłowski, dz. cyt., s. 113–133.

[25] Tamże, s. 116.

[26] Tamże, s. 216–218.

Konstrukcję wieńcową uznawał Mokłowski za typową dla terenów Słowiańszczyzny oraz starożytnej Grecji, przeciwstawiając ją ryglowej technice charakterystycznej dla terenów niemieckojęzycznych[27]. Podkreślał, że słupowe konstrukcje polskich, drewnianych dzwonnic stanowią echo średniowiecznych wież strażniczych wzorowanych na zachodnim budownictwie obronnym[28]. W tym kontekście nie może dziwić łatwość, z jaką Jakubowski, rysując drewnianą, małopolską dzwonnicę, opatrywał ją tytułem słowiańskiej wieży strażniczej. Jakubowski przejął opisaną przez Mokłowskiego koncepcję genezy architektury drewnianej w systemie palowym, adaptując ją do opisu pochodzenia form słowiańskich figur kultowych i pomników nagrobnych:

„Pale i słupy tak silnie przyjęły się w budownictwie słowiańskim, że każdy tyn, otaczający zagrodę i zamieniający ją w obronną, choć prymitywną twierdzę, miał u bramy ozdobne słupy, a nad daszkiem symbole słońca. Każda chata, na której szczycie wznosiły się ku niebu pazdury, miała podcienia, wsparte na rzezanych podporach. Słoneczka i pazdury – te widome do dziś dnia symbole wiary praojców – zakuwał artysta pierwotny w drewniany słup i stawiał go jako grobowe pomniki na mogiłach żalników, by i po śmierci jeszcze miał zmarły Słowianin nad grobem symbole swej wiary, symbole wiecznego życia. I boga swego Peruna czy Światowita przedstawiał Słowianin jako słup drewniany lub kamienny, na którym wykuwał odznaki danego Boga”[29].

W tekście Jakubowskiego ogniskują się jak w soczewce młodopolskie poglądy na genezę form architektury ludowej. Na przełomie XIX i XX stulecia twórczość ludowa była powszechnie przeciwstawiana tzw. „sztuce wysokiej”. Te dwa nurty uznawano za dwie odseparowane, istotowo odmienne gałęzie działalności artystycznej. Twórczość artystów ludowych uznawano za ostoję rodzimych, narodowych wartości. Kosmopolityczna „sztuka wysoka” traktowana była natomiast jako efekt naśladownictwa zachodnich, obcych polskiemu duchowi wzorców[30]. Maria Janion przytacza w *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* fragment listu Lucjana Rydla:

[27] Tamże, s. 220–223.

[28] Tamże, s. 219–220.

[29] S. Jakubowski, *Teka prasłowiańskich…*, s. 6.

[30] Postulaty tworzenia sztuki narodowej przeciwstawionej kosmopolitycznym, współczesnym kierunkom w sztuce nie straciły na aktualności także po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Spór dotyczący polskiej, współczesnej sztuki narodowej rozgorzał na dobre w latach 30. Powstały wówczas dwa konkurencyjne związki zawodowe grupujące polskich artystów: Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków (ZZPAP) oraz Blok Zawodowych Artystów Plastyków (Blok ZAP). Pierwszemu stowarzyszeniu przewodzili kapiści, grupowało ono jednak również niektórych przedstawicieli polskiej awangardy. Drugi z wymienionych związków skupiał „artystów państwowotwórczych” związanych ze środowiskiem warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Na temat omawianego sporu zob.: A. Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu: "państwowotwórczy" artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006, I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja: sztuka oficjalna Drugiej Rzeczpospolitej*, Warszawa 2012, J. Sosnowska, *Kapiści na tle dyskusji o sztuce narodowej*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 211–225.

„W Polsce różnica między chłopem a inteligencją nie jest w stopniu czy ilości kultury. To dwie kultury odrębne: jedna, u inteligencji, zachodnio-europejska, druga, u ludu, piastowsko-słowiańska […]”[31].

Przytoczona opinia Rydla odzwierciedla młodopolską skłonność do poszukiwania w sztuce ludowej źródłowego doświadczenia Słowiańszczyzny. W architekturze ludowej chciano widzieć pierwotną sztukę słowiańską, nieskażoną piętnem zachodnich wpływów i modyfikacji. Zdaniem Anny Pochłódki i Czesława Rybotyckiego, dążąc do rekonstrukcji przeszłości, w środowisku wiejskim doszukiwano się archaicznych pokładów kultury, co wyraża „skłonność do historyczno-genetycznego traktowania kultury, typowego dla ewolucjonizmu”[32].

Aby zrozumieć wykreowaną przez Jakubowskiego wizję architektury słowiańskiej, warto nakreślić skrótowo dzieje koncepcji rodzimości polskiej architektury drewnianej. Najdalszej genezy powyższej koncepcji można poszukiwać już w propozycji stylu zakopiańskiego stworzonej przez Stanisława Ignacego Witkiewicza[33]. Wydaje się jednak, że poglądy Jakubowskiego wykształciły się w oparciu o późniejsze publikacje polskich etnografów oraz architektów. Przełom XIX i XX wieku przyniósł niezwykłą erupcję publikacji poświęconych polskiej sztuce ludowej. Do najpoczytniejszych prac o charakterze etnograficznym należały m.in.: wydane w 1901 roku *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarysy życia ludowego* Władysława Matlakowskiego, dwutomowa publikacja *Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce* Zygmunta Glogera z lat 1907-1909 oraz wspomniana wyżej *Sztuka ludowa w Polsce* Kazimierza Mokłowskiego. Szczególne badawcze zainteresowanie omawianym zagadnieniem przejawiali także polscy architekci, m.in. Kazimierz Skórewicz, Jan Sas-Zubrzycki oraz Stefan Szyller.

Poglądy Kazimierza Skórewicza na genezę form architektury ludowej były w dużej mierze zbieżne z koncepcjami Jakubowskiego. Architekt w 1906 roku wydał rozprawę zatytułowaną *Budownictwo Słowian zachodnich oraz wpływ na nie architektury romańskiej*. Napisana w języku rosyjskim, była dedykowana Polakom studiującym w rosyjskich uczelniach technicznych. Zdaniem Skórewicza ekspansja budownictwa zachodnioeuropejskiego rozbiła jedność słowiańskiej wspólnoty kulturowej:

„Słowianie podpadając pod ten czy inny przynoszony z zewnątrz wpływ, i asymilując te nowe elementy, ostatecznie się rozeszli w różnych kierunkach jak w życiu i religii tak też w sztuce. […] Styl polski zachował się, ale tylko w budownictwie ludowym, w budynkach i ozdobach chat i w kościołach wiejskich”[34].

---

[31] M. Janion, dz. cyt., s. 59.

[32] A. Pochłódka, C. Rybotycki, *Kultura ludowa w dramatach Wyspiańskiego w kontekście współczesnej wiedzy antropologicznej*, w: *Stanisław Wyspiański: w labiryncie świata, myśli i sztuki, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel*, Kraków 2009, s. 104.

[33] Na temat działalności Stanisława Ignacego Witkiewicza zob.: S. E. Radzikowski, *Styl zakopiański*, Kraków 1990, B. Tondos, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*, Wrocław 2004.

[34] Cytat za: W. Baraniewski, *Kazimierz Skórewicz: architekt, konserwator, historyk architektury: 1866–1950*, Warszawa 2000, s. 156–157.

Skórewicz postulował nawiązanie do przerwanej tradycji polskiego, słowiańskiego stylu na drodze wnikliwej analizy zachowanych zabytków sztuki ludowej[35]. Wierzył, że uda się odrzucić obce wzorce architektoniczne i stworzyć polski styl w oparciu o studia rodzimych motywów zdobniczych i architektury drewnianej[36].

W drugiej dekadzie XX stulecia pojawiło się wiele publikacji polskich architektów, w których rozwijali oni koncepcję rodzimości środkowoeuropejskiej architektury drewnianej. Publikacje te powstawały w obliczu zniszczenia wielu miast i miasteczek podczas I wojny światowej. Skala zniszczeń silnie oddziaływała na wyobraźnię architektów, skłaniając ich do zintensyfikowania badań nad architekturą wernakularną[37], systematycznie znikającą z polskiego pejzażu kulturowego[38]. Architekturze wsi i miasteczek poświęcony był pomnikowy album *Wieś i miasteczko* wydany w 1916 roku przez warszawskie Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości[39]. W tym samym roku wydano także dwie niezwykle istotne dla analizowanego zagadnienia publikacje: *Czy mamy Polską architekturę?* Stefana Szyllera oraz *Polskie budownictwo drewniane jako pierwowzór dla stylu nadwiślańskiego i stylu zygmuntowskiego* Jana Sasa-Zubrzyckiego. Rok później ukazała się dużo bardziej wartościowa od prac Zubrzyckiego książka Stefana Szyllera: *Tradycya budownictwa ludowego w architekturze polskiej*.

Jan Sas-Zubrzycki, profesor politechniki lwowskiej i wzięty architekt był również zapamiętałym słowianofilem. Jego kontrowersyjne, panslawistyczne poglądy mogą budzić konsternację bądź zażenowanie. Zdaniem Zubrzyckiego kraje słowiańskie słynęły z wyrafinowanej architektury drewnianej, która osiągnęła wysoki stopień rozwoju na długo przed przyjęciem przez Słowian chrześcijaństwa[40]. Uważał, że w drewnianej architekturze norweskiej dostrzegalny jest wpływ ciesiołki polskiej, wynikający z wizyt Wikingów na terenach środkowej Słowiańszczyzny[41]. Był zdania, że to Słowianie nauczyli Greków budowy drewnianych świątyń z portykami, które miejscowi udoskonalili później w kamieniu[42]. Odrzucał powszechnie przyjmowane przekonanie o znaczącym wpływie architektury murowanej na nowożytne budownictwo drewniane. Twierdził, że motywy falujących szczytów i esownic stosowane w budynkach drewnianych w czasach nowożytnych stanowią nawiązanie

---

[35] Tamże, s. 159.

[36] Tamże, s. 160–163.

[37] Na temat badań nad architekturą wernakularną prowadzonych około 1900 roku w Europie Środkowej zob.: *Vernacular Art in Central Europe: International Conference 1–5 October 1997*, ed. by J. Purchla, Cracow 2001.

[38] Na temat wojennych zniszczeń zob.: T. Szydłowski*, Ruiny Polski: opis szkód wyrządzonych przez wojnę w dziedzinie zabytków sztuki na ziemiach Małopolski i Rusi Czerwonej*, Kraków 1919.

[39] Wydanie albumu poprzedziła wystawa fotografii zabytków polskiej architektury wernakularnej zorganizowana przez TONZP w 1915 roku. We wstępie do publikacji jasno określono cel, który przyświecał wydawcom tomu: „To też przy zbliżającej się odbudowie zmartwychwstającego z popiołów kraju, wydawnictwo niniejsze pragnie być tym doradcą i przewodnikiem, który przez szlaki wielkiej przeszłości ku przyszłości jasnej wiedzie […]", „[…] uświadamiając ciągle i wszędzie, z czego powstała i do czego dąży architektura polska". We wstępie Juliusz Kłos postulował wykorzystanie wzorców sztuki ludowej do stworzenia przyszłego, narodowego stylu w architekturze; przestrzegając jednocześnie przed mechanicznym kopiowaniem form architektury wernakularnej *Wieś i miasteczko,* Warszawa 1916, s. 12–13.

[40] J. Sas-Zubrzycki, *Polskie budownictwo drewniane jako pierwowzór dla stylu nadwiślańskiego i stylu zygmuntowskiego*, Kraków, 1916, s. 24–40.

[41] Tamże, s. 84–85.

[42] Tamże, s. 85–86.

do prehistorycznych ornamentów, m.in. spiral[43]. Za podstawowe cechy polskiej architektury drewnianej stanowiące jej główne, niezmienione od czasów przedhistorycznych pryncypia uważał m.in.: konstrukcję wieńcową z zamkiem w tzw. „jaskółczy ogon", zasadę dwudziału przestrzeni, częste stosowanie wolnostojącego, wielobocznego słupa oraz skłonność do bogatego zdobienia szczytu budynku[44]. Zasady te były, jego zdaniem, charakterystyczne jedynie dla architektury polskiej i nie stosował ich żaden inny naród. Co ciekawe, analizy Zubrzyckiego posiadały podbudowę religioznawczą. Powołując się na autorytet Adama Mickiewicza pisał, że dwoistość jest cechą myślenia Słowian, znajdując odzwierciedlenie w rozplanowaniu budynków, ale także w podziale na dwa bóstwa, tzw. Boga Białego i Boga Czarnego[45].

Stefan Szyller w *Tradycyi budownictwa ludowego w architekturze polskiej* zaproponował odmienną koncepcję rodzimości architektury polskiej. Uważał, że „każdy naród, który w historyi, cywilizacji byt swój zaznaczył, a rozwijał się wszechstronnie, ma swoją architekturę narodową, zaś ta zawsze jest dalszem udoskonaleniem pierwiastków jego budownictwa ludowego"[46]. Uważał, że podstawowej zasady konstrukcyjnej stanowiącej o odrębności architektury polskiej należy poszukiwać w specyficznym sposobie ukształtowania konstrukcji dachu chłopskiej chałupy[47]. Był zdania, że typowo polskim rozwiązaniem jest okapowy dach półszczytowy, przyzbowy, ze szczytem lekko cofniętym w stosunku do ściany budynku. Najważniejszy, rdzennie polski element, z którego rozwinęły się wszystkie szczegółowe, rodzime rozwiązania architektoniczne, stanowić miał daszek przyzbowy z okapem. Był on stosowany nie tylko w architekturze drewnianej, ale występował także w formie daszku stanowiącego podstawę szczytów i attyk budynków murowanych[48]. Zasady konstrukcyjne charakterystyczne dla budownictwa drewnianego miały zatem, zdaniem Szyllera, przeniknąć w sposób naturalny także do architektury murowanej. Doprowadziło to do nieznacznego, piramidalnego zwężania się murowanych budynków ku górze, obserwowanego na przykład w kamienicach lubelskiego Starego Miasta[49]. Szyller uważał, że ta zasada konstrukcyjna stanowiła odzwierciedlenie pokojowego charakteru duszy polskiej przeciwstawionego zachodniej zaborczości[50]. Omawiana publikacja oparta została na ewolucjonistycznym schemacie ciągłego przenikania wzorców z budownictwa drewnianego do architektury murowanej dostrzegalnego na każdym etapie rozwoju sztuki polskiej.

Ryciny Jakubowskiego zawarte w *Tece prasłowiańskich motywów architektonicznych* przywodzą na myśl drzeworyty Władysława Skoczylasa o zbliżonej tematyce, w szczególności kompozycje *Światowid* i *Oblężenie* z 1913 roku. Pokrewna wizja architektury słowiańskiej wyłania się także z późniejszego dzieła twórcy *Teki zbójnickiej*: drzeworytniczego *Dworzyszcza* z 1929 roku. Z tym jednak zastrzeżeniem, że budowle ukazane w

[43] Tamże, s. 149–150.
[44] Tamże, s. 132–158.

[45] J. Sas-Zubrzycki, *Sklepienia polskie z doby średniowiecza i odrodzenia*, Miejsce Piastowe 1926, s. 16–17.
[46] S. Szyller, *Tradycya budownictwa ludowego w architekturze polskiej*, Warszawa 1917, s. 2.
[47] Tamże, s. 9–14.
[48] Tamże, s. 22–40.
[49] Tamże, s. 22.
[50] Tamże, s. 55–57.

architektonicznych kolażach autorstwa warszawskiego profesora posiadają łatwo uchwytne pierwowzory w architekturze podhalańskiej[51]. Trudno natomiast wskazać takie bezpośrednie wzorce w odniesieniu do rycin Jakubowskiego. Świadczy to niewątpliwie o oryginalności jego koncepcji w zakresie stylizacji form architektonicznych, w sferze ideowej wywiedzionych jak wiemy ze współczesnych autorowi koncepcji naukowych. Warto dodać, że zarówno w grafikach Skoczylasa, jak i w pracach Jakubowskiego można dostrzec ponadto przejawy żywego zainteresowania naturą, skłonność do ornamentalnego traktowania motywów roślinnych oraz postsecesyjną stylizację kształtów chmur. Jakubowski, choć niewątpliwie był zapatrzony w dzieło naczelnego polskiego piewcy Podhala, nie stał się jednak biernym epigonem promowanej przezeń góralszczyzny, rozwijając własną koncepcję architektury słowiańskiej.

3. *Bogowie Słowian* (1933)

Dwie wersje *Bogów Słowian*, wydane odpowiednio w 1919 i 1933 roku, należy zaliczyć do najważniejszych publikacji Jakubowskiego poświęconych przedhistorycznej Słowiańszczyźnie. W *Bogach Słowian* z 1933 roku poszczególne grafiki ilustrują opisy odpowiednich bóstw. Komentarz odautorski Jakubowskiego został wydany w trzech językach: polskim, angielskim i francuskim. Omawiana teka stanowi przykład zbalansowania pierwiastka teoretycznego i wizualnego. We wstępie Jakubowski nawiązał do stereotypowego zasobu cech przypisywanych Słowianom: pracowitości, gościnności i pokojowego usposobienia. Wyraźnie zaznaczył się także wątek antygermański. Jakubowski, pisząc w czasach ponownego rozwoju niemieckiej koncepcji *Drang nach Osten*, był przekonany o etycznej i kulturowej wyższości Słowian nad niemieckim najeźdźcą[52].

Stanisław Jakubowski, tworząc i opisując panteon słowiańskich bogów, korzystał z wielu źródeł. Czytał klasyczne publikacje slawistów posługujących się metodami lingwistyki porównawczej, śledził także wyniki badań archeologicznych. Wykorzystywał również źródła średniowieczne, cytując je zapewne na podstawie współczesnych publikacji z początku XX w. Jego komentarz teoretyczny nosi wszelkie znamiona kompilacji. Nie zajmował jednoznacznego stanowiska, podejmując próbę przytoczenia różnorodnych źródeł i współczesnych koncepcji badawczych. Zaprezentował bardzo szeroki wybór potencjalnych bóstw słowiańskich, uwzględniając bóstwa występujące zarówno w *Kronice* Jana Długosza, jak i w średniowiecznych źródłach niemieckich oraz ruskich. Nie podążył drogą wytyczoną przez Aleksandra Brücknera, który zaproponował własną, okrojoną wersję słowiańskiego Olimpu[53].

Bogów Słowian z 1933 roku zilustrował dwudziestoma silnie zróżnicowanymi antropomorficznymi przedstawieniami słowiańskich bożków. Większość spośród męskich bóstw nosi chłopskie rysy. W niektórych przypadkach trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy artysta pragnął nawiązać do typu ludowego, czy też sarmackiego. Wizerunki słowiańskich bogów występują w kilku wariantach. Swarożyc oraz Dażboh, jako bogowie personifikujący siły przyrody, zostali ukazani w sposób najbardziej abstrakcyjny. Groźnie wyglądające twarze

[51] Wykonane przez Skoczylasa rysunki dokumentacyjne architektury podhalańskiej i stworzone według nich akwarele oraz ryciny zostały opublikowane w monumentalnym katalogu dzieł wszystkich artysty autorstwa Maryli Sitkowskiej, zob. M. Sitkowska, *Władysław Skoczylas (1883–1934)*, Warszawa 2015, s. 179–413.

[52] S. Jakubowski, *Bogowie Słowian*, Kraków 1933, s. 8.

[53] A. Brückner, *Mitologia polska*, Warszawa 1924, s. 9–49.

brodatych bóstw umieszczone zostały w pierścieniu stanowiącym symbol Słońca. Światowid i Radgost trzymają natomiast w dłoniach atrybuty swojej władzy, które, jeśli wierzyć średniowiecznym przekazom, były umieszczane także na posągach omawianych bogów. Żywia oraz Jarowit, wiązani z procesem cyklicznego odradzania się natury, zostali ukazani w otoczeniu bujnej roślinności. Do najbardziej zaskakujących przedstawień należy wizerunek Simargła, bóstwa opiekuńczego słowiańskich domostw, którego artysta ukazał pod postacią wieśniaka siedzącego w skromnej chacie.

W *Bogach Słowian* dostrzegalne jest szczególne zainteresowanie ornamentem utrzymanym zarówno w formach abstrakcyjnych, jak i organicznych. Niektóre przedstawienia nasycone są pierwiastkiem magicznym. Często pojawiają się również archaiczne, abstrakcyjne motywy ornamentalne takie jak spirala, trójkąt czy swastyka. Omawiane znaki funkcjonują jako magiczne symbole poszczególnych sił przyrody, stanowiąc niejednokrotnie atrybuty poszczególnych bogów. Jakubowski, opatrując przedstawienia niektórych bóstw archaicznymi ornamentami, miał zapewne w pamięci praktyki stosowane przez ludy pierwotne umieszczające tego rodzaju znaki na przedmiotach o znaczeniu kultowym. Większość motywów roślinnych wzorowana jest na ornamentyce ludowej. Artysta dowolnie przekształcał motywy zaczerpnięte ze sztuki ludowej, tworząc własny zasób dekoracyjnych ornamentów roślinnych. Stosowane przez artystę motywy są zbliżone do niektórych typów ornamentów huculskich[54].

Wyraźne znamiona fascynacji ludowością łączą obydwa wydania *Bogów Słowian* Jakubowskiego z wydaną w 1918 roku pierwszą wersją *Bożków Słowiańskich* Stryjeńskiej. W przypadku Jakubowskiego stroje bóstw takich jak Jarowit czy Żywia są inspirowane ubiorami ludowymi. Silną fascynacją ludowością możemy także tłumaczyć umieszczenie postaci Simargła czy Mokoszy we wnętrzu chłopskiej chaty. Mimo to przedstawienia bóstw słowiańskich Jakubowskiego znacząco różnią się od ich odpowiedników w twórczości Zofii Stryjeńskiej. Krakowski artysta, w przeciwieństwie do „księżniczki malarstwa polskiego", nie poprzestawał na eksponowaniu malowniczych detali strojów ludowych. Ornamentalnie potraktowane detale strojów były dla niego równie istotne, jak dekoracyjne motywy kwiatów i liści, umieszczane w otoczeniu niektórych bogów. Ogromne znaczenie miała dla niego także sceneria, w której umieszczał poszczególne przedstawienia bóstw. W przypadku Stryjeńskiej poszczególne wizerunki bożków zostały ukazane na neutralnym tle, niczym przedstawienia z katalogu modnych ubiorów bądź wyimki z publikacji traktującej o strojach regionalnych. Są wyabstrahowane, wyjęte ze „swojego świata" i wyeksponowane na teatralnej scenie wyobraźni. W *Bogach Słowian* z 1933 roku Jakubowski operował ponadto jedynie zestawieniami czerni i bieli, podczas gdy Stryjeńska stworzyła wielobarwne, zdecydowanie bardziej fantazyjne grafiki.

4. Zakończenie

Stanisław Jakubowski postrzegał Słowiańszczyznę jako idylliczną krainę dobra, piękna i prawdy. W wykreowanym przez niego świecie nie było miejsca na prawdziwą grozę i egzystencjalny niepokój. Jedynie najbardziej tajemnicze bóstwa słowiańskie spoglądają na widza z mrocznej, nieodgadnionej sfery tego świata. Słowiańszczyzna Jakubowskiego była

[54] Włodzimierz Szuchiewicz dokonał szerokiego przeglądu ornamentyki huculskiej w swojej czterotomowej pracy zatytułowanej *Huculszczyzna* wydawanej we Lwowie między 1902 a 1908 rokiem.

oazą pokoju i zgody. Tworząc własną wizję Słowiańszczyzny, artysta zatapiał się w wyśnionym, magicznym świecie. Kreował jedną z wielu utopijnych koncepcji raju utraconego. Być może potrzeba zamknięcia się w kręgu własnych wyobrażeń o Słowiańszczyźnie sprawiła, że wizja Jakubowskiego jest bliższa naukowym teoriom i dziełom sztuki Młodej Polski niż równoległym poszukiwaniom Wawrzenieckiego czy też Szukalskiego. Wykreowana przez artystę wizja Słowiańszczyzny nie była jednak obca wielu słowianofilom Dwudziestolecia międzywojennego. Świadczy o tym chociażby umieszczenie reprodukcji słowiańskich bogów autorstwa Jakubowskiego w głośnej publikacji Józefa Kisielewskiego *Ziemia gromadzi prochy* wydanej w 1939 roku[55].

Jakubowski śledził najnowsze publikacje dotyczące Słowiańszczyzny, ale nie chciał najwyraźniej podążać drogą współczesnych poszukiwań formalnych. W pracach takich jak *Kraina słowiańskich baśni* i *Bogowie Słowian* z 1933 roku eksponował pierwiastki baśniowe i magiczne. W *Tece prasłowiańskich motywów architektonicznych* unikał motywów baśniowych, dążąc do stworzenia naukowej publikacji o architekturze Słowian. Nie zrekonstruował pogrążonej w niepamięci Słowiańszczyzny, stworzył jednak własną, interesującą wizję świata, który bezpowrotnie przeminął.

[55] I. Luba, dz. cyt., s. 100.

Bibliografia

W. Baraniewski, *Kazimierz Skórewicz: architekt, konserwator, historyk architektury: 1866–1950*, Warszawa 2000
A. Brückner, *Mitologia polska*, Warszawa 1924
M. Grońska, *Grafika w książce, tece i albumie: polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899–1945*, Wrocław 1994.
Tejże, *Nowoczesny drzeworyt polski (do 1945 roku)*, Wrocław 1971.
H. Grzeszczuk-Brendel, *Marian Wawrzeniecki: baśń i historia, kat. wyst.*, Łódź 1982.
S. Jakubowski, *Bogowie Słowian*, Kraków 1933.
Tenże, *Kraina słowiańskich baśni*, Kraków 1929.
Tenże, *Teka prasłowiańskich motywów architektonicznych*, Kraków 1923.
M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna: fantazmaty literatury*, Kraków 2007.
L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007.
W. Matlakowski, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarysy życia ludowego*, Warszawa 1901.
K. Mokłowski, *Sztuka ludowa w Polsce*, Lwów 1903.
M. Palka, A. Kowalska, *Teatralia Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2011.
B. Tondos, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*, Wrocław 2004.
J. Sas-Zubrzycki, *Polskie budownictwo drewniane jako pierwowzór dla stylu nadwiślańskiego i stylu zygmuntowskiego*, Kraków, 1916.
Tenże, *Sklepienia polskie z doby średniowiecza i odrodzenia*, Miejsce Piastowe 1926.
M. Sitkowska, *Władysław Skoczylas (1883–1934)*, Warszawa 2015
Stanisław Wyspiański: w labiryncie świata, myśli i sztuki, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, Kraków 2009.
S. Szyller, *Tradycya budownictwa ludowego w architekturze polskiej*, Warszawa 1917.
Vernacular Art in Central Europe: International Conference 1–5 October 1997, ed. by J. Purchla, Cracow 2001.
L. Wierzbicki, *Wzory przemysłu domowego. Wyroby snycerskie włościan na Rusi*, seria VII, Lwów 1882.
Wieś i miasteczko, Warszawa 1916.

.

Anna Czarnecka

Wnętrza dworca Warszawa-Śródmieście. Koncepcja integracji sztuk[1]

„Jeśli przyzna się jakiekolwiek znaczenie mojej pracy jako architekta, w tych to ukrytych trudach należy szukać jej istotnego znaczenia”[2] te słowa Le Corbusiera przytaczał jego współpracownik, przyjaciel, wybitny polski architekt – Jerzy Sołtan. „Ukrytymi trudami” nazywał Le Corbusier swoje codzienne zmagania ze sztukami plastycznymi. Zasłynął głównie jako architekt, ale parał się także malarstwem i rzeźbą, poświęcając czas na ćwiczenia wizualne wzbogacające jego twórczość architektoniczną.

Zawód architekta, być może jak żaden inny, wymaga wszechstronnych zdolności. Rewolucja przemysłowa XIX i XX wieku, gwałtowny rozwój wielu dziedzin nauki i techniki a co za tym idzie głęboka ich specjalizacja spowodowała, że także architekci, dbając o jak najlepsze spełnienie wielorakich funkcji tworzonych przez siebie dzieł, odczuli potrzebę współdziałania. Do współpracy zaczęto zapraszać twórców reprezentujących wiele dziedzin nauki, sztuki i techniki. Druga połowa XX wieku to czas wzmożonej aktywności architektonicznej – Europa odradzała się po zniszczeniach wojennych. Odradzała się formalnie poprzez odbudowę wielu zniszczonych obiektów, ale także moralnie. Zakończenie działań wojennych napawało optymizmem i pozwalało patrzeć z radością na plany odbudowy i rozwoju. Szczególne emocje związane oczywiście były z obiektami użyteczności publicznej, mającymi widoczny powszechnie wpływ na kształtowaną przestrzeń.

Na odbudowę Warszawy, praktycznie zrównanej w wyniku działań wojennych z ziemią, zwrócone były oczy nie tylko całego kraju, ale także z wielu stron świata. Praca architektów nabrała więc wymiaru kreowania nowych wartości w przywracanym społeczeństwu mieście. Zrujnowana stolica stała się polem działania dla twórców wybitnych. Taką osobowością był Jerzy Sołtan – architekt, malarz, rzeźbiarz, ale także twórca widzący swą rolę w łączeniu wysiłków artystów różnych dyscyplin w powstawaniu skończonego dzieła.

Na przykładzie Dworca Warszawa-Śródmieście, jednego z najwybitniejszych dzieł Jerzego Sołtana, zilustruję w niniejszej pracy ideę przyświecającą twórczości tego architekta - ideę integracji sztuk, której był gorącym propagatorem.

Kształt architektoniczny Dworca Warszawa-Śródmieście opracował, podobnie jak wszystkich obiektów wzdłuż linii średnicowej, zespół kierowany przez Arseniusza Romanowicza i Piotra Szymaniaka. Do opracowania wnętrz zaproszeni zostali wybitni twórcy Zakładów Artystyczno-Badawczych warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Główną postacią Zakładów był Jerzy Sołtan - architekt, malarz i rzeźbiarz. Zgromadził wokół siebie artystów z różnych dziedzin: malarzy, rzeźbiarzy, architektów oraz grafików. Propagował i wdrażał w praktyce wymienioną koncepcję integracji sztuk. Koncepcja ta, sama w sobie nie była nowatorska, lecz

[1] Artykuł jest fragmentem pracy magisterskiej “Wnętrza dworca Warszawa-Śródmieście.Koncepcja integracji sztuk”napisanej pod kierunkiem prof. Waldemara Baraniewskiego, Uniwersytet Warszawski, 2013 r.

[2] J. Sołtan, *Rozmowy o architekturze*, red. A. Bulanda, Warszawa 1996, s. 78.

znana od wielu wieków. Rozumiana była rozmaicie, chociażby w postaci dzieła totalnego - gotyckiej katedry, jako wagnerowskie *gesamtkuntswerk*. Później koncepcja odnajdywana jest także między innymi w ruchu Arts and Crafts. Jerzy Sołtan i jego współpracownicy wykorzystali ją w oryginalny sposób, w unikalnej metodzie integracyjnej. W swoich pracach, realizowanych także we współpracy ze studentami, Sołtan tworzył awangardowe projekty architektoniczne, wnętrzarskie i wzornictwa przemysłowego. Istotny wpływ na projekty Jerzego Sołtana miała współpraca z Le Corbusierem, m.in. przy systemie *Modulor*, teoria Formy Otwartej Oskara Hansena a także metoda zespołowej pracy Waltera Gropiusa.
Praca poświęcona jest prezentacji idei integracji sztuk na reprezentatywnym przykładzie jednej z bardziej znanych realizacji obiektu publicznego - oryginalnej koncepcji kolejowego dworca pasażerskiego Warszawa-Śródmieście, usytuowanego pod powierzchnią ziemi, z jedynymi w swoim rodzaju rozwiązaniami funkcjonalnymi. W trakcie projektowania i budowy obiektu jego twórcy zintegrowali przestrzeń, technikę i wystrój wnętrz tak, aby zapewnić jedność a tym samym maksymalne walory użytkowe i artystyczne obiektu.

1. Projekt wnętrz dworca Warszawa-Śródmieście

Wygląd wnętrz dworca Warszawa-Śródmieście rekonstruuję na podstawie zachowanych materiałów fotograficznych, prasowych, dokumentów pochodzących z Muzeum ASP w Warszawie, materiałów filmowych z Polskiej Kroniki Filmowej, fragmentów filmu „Beata", w którym znalazły się sceny rozgrywające się w tym wnętrzu a także na podstawie materiału zawartego w filmie „Jerzy Sołtan. Człowiek, który Polski nie zbudował"[3]. Niektóre elementy wystroju zachowały się do dziś, mimo przeprowadzonej w latach 2006-2007 renowacji, podczas której w znacznym stopniu zatarto oryginalne rozwiązania autorów.
Część naziemna dworca, składająca się z dwóch pawilonów wejściowych, została zaprojektowana przez zespół, którym kierowali Arseniusz Romanowicz i Piotr Szymaniak. Pawilony wejściowe dworca zostały osadzone na osi budowanego w tym samym czasie Pałacu Kultury i Nauki, prostopadle do Alej Jerozolimskich i równolegle do ulicy Marszałkowskiej[4]. Pawilony są rozlokowane w niezbyt dużej wzajemnej odległości, centralnie nad znajdującymi się pod nimi (pod ziemią) torowiskami oraz peronami. Pawilony, co warto zauważyć, ustawiono prostopadle względem znajdujących się w podziemiach osi torów linii średnicowej. Bliźniacze pawilony kryją w swoim wnętrzu dwie pary schodów prowadzące na perony 1 i 3, w kierunkach wschodnim i zachodnim. Wybrawszy odpowiedni kierunek pasażer kierował się schodami w dół, na właściwy peron. Równolegle względem peronów zorientowane są halle kasowe, podłużne pomieszczenia, do których prowadzą dość szerokie, przedzielone pośrodku barierką schody, z każdej strony mogące pomieścić po dwie osoby.
W ścianach oddzielających halle kasowe od peronów znajdują się spore przejścia. Na ich osiach ustawiono barierki z czernionej stali z plastikowymi uchwytami. Przejścia położone na końcach

[3] *Polska Kronika Filmowa*, Polska 1970 (PFK 70/03B); *Polska Kronika Filmowa*, Polska 1977(PKF 77/52B); *Centralny*, reż. J. Jaraczewski, Polska 1976; *Beata*, reż. A.Sokołowska, Polska 1964; *Jerzy Sołtan. Człowiek, który Polski nie zbudował*, reż. M. Giżycki, S. Grünberg, Polska 1995.
[4] W 1955 pawilony wejściowe dworca Warszawa-Śródmieście były już gotowe, samo zaś wnętrze dworca było w stanie surowym. Nastąpiła długa przerwa w pracach nad dworcem. Do projektu powrócono dopiero w 1960 roku, zob. A. Romanowicz, *Projekt dworca podmiejskiego „Śródmieście" w Warszawie*, „Przegląd Kolejowy" 11:1961, s. 416.

hallów kasowych oddzielono od peronów przeszkleniami, przypominających te użyte w pawilonach naziemnych. Przeszklenia te podzielone zostały również na mniejsze fragmenty za pomocą ciemnych metalowych listewek, do tego dodano jasną w partii środkowej, ciemną po bokach, poziomą barierkę na takiej wysokości, by swobodnie można było się jej przytrzymać.
Przestrzeń hali dworca mieści dwa torowiska i trzy perony o oryginalnym, nowatorskim układzie, niespotykanym dotychczas w Polsce. Zewnętrzne perony służą podróżnym wsiadającym do pociągu. Peron od strony północnej służy do obsługi pasażerów jadących w kierunku zachodnim, zaś ten od strony południowej – pasażerów jadących na wschód. Środkowy, najszerszy peron (15 metrów szerokości) przeznaczono dla wysiadających.
Hala peronowa ma długość 200 metrów, szerokość 42, zaś wysokość 5,5 metra[5]. Sklepienie hali dworcowej jest podtrzymywane przez potężne słupy o przekroju prostokątnym. Słupy te, w środkowym peronie zostały ustawione w dwóch rzędach, na peronach bocznych pojedynczo. Wyjątkowy układ trzech peronów został pomyślany w taki sposób, aby w pociągu wjeżdżającym na stację najpierw otwierały się drzwi od strony środkowego peronu, wypuszczając pasażerów wychodzących, Drzwi dla pasażerów wsiadających – znajdujące się od strony peronu zewnętrznego - otwierają się dopiero wtedy, gdy wagon opuszczą już wszyscy ci, dla których Dworzec Warszawa-Śródmieście jest stacją docelową. Wysiadający w Warszawie kierują się następnie do utworzonych na obu końcach peronu bezpośrednich wyjść na powierzchnię – od strony ul. Marszałkowskiej i od strony ul. Emilii Plater. Wyjścia te nie zostały przykryte w żaden sposób, przez co nie wyróżniają się z poziomu ulicy. Opisane wyżej rozwiązanie sprzyja rozdzieleniu ruchu podróżnych. W tym celu planowano również połączyć tę stację, za pomocą przejść pod Alejami Jerozolimskimi, z metrem, Dworcem Centralnym, przejścia nie zostały jednak zrealizowane[6].
Po obu stronach zewnętrznych peronów (między murami oporowymi na południu i granicznymi na północy a właściwymi peronami) znalazły się miejsca, które przeznaczono na pomieszczenia pomocnicze takie jak poczekalnie, kioski i toalety. Na końcach peronów pozostała wolna przestrzeń, którą przeznaczono na pomieszczenia gospodarcze i techniczne. Poczekalnie, niestosowane zwykle w kolei podmiejskiej, zostały początkowo pomyślane jako miejsca, w których ludzie mogliby się gromadzić, gdyby nastąpiły zakłócenia ruchu i zbyt wiele osób na raz znajdowało się na terenie dworca.
W programie „maksymalnym" projektowano przy peronach odjazdowych bary oraz trzy rodzaje poczekalni: ogólne, przeznaczone dla matek z dziećmi oraz dla uczniów i studentów. Po głębszych studiach zrezygnowano jednak z barów na rzecz kiosków z „suchym prowiantem". Zmianę tę tłumaczono centralnym położeniem dworca w mieście, gdzie nie brakuje różnego rodzaju punktów gastronomicznych oraz specyficznym rodzajem podróżnych (podróżujących na krótkich odcinkach, niespędzających zbyt wiele czasu na dworcu)[7]. Zrezygnowano także ze specjalnej poczekalni dla uczącej się młodzieży – ze względu na obecność w szkołach świetlic. Ostatecznie zrealizowano poczekalnie ogólne. Wkrótce po

5 A. Romanowicz, *Nowe dworce warszawskie. Urbanistyka i architektura*, „Przegląd Budowlany", 9:1964, s. 506.
6 Tamże, s. 507.
7 A. Romanowicz, *Projekt dworca podmiejskiego…*, s. 414.

otwarciu dworca, pomysł stworzenia poczekalni okazał się trafny – podróżni używali tych pomieszczeń do przeczekania niesprzyjającej pogody.
Poniżej poziomu torów utworzono korytarz podziemny łączący perony na wypadek, gdyby podróżny pomylił się i wybrał nieodpowiedni peron. Korytarz ten został stworzony również po to, by połączyć planowany, będący wówczas wciąż w fazie projektowej pobliski Dworzec Centralny. W dalszej przyszłości miał ten korytarz stanowić przejście łączące dworzec z linią metra[8].
Ze względów praktycznych, konieczności utrzymania obiektu w czystości, mając na uwadze, że będzie to miejsce przepływu wielkiej ilości ludzi, projektanci zdecydowali się na użycie materiałów gładkich, twardych i praktycznych – łatwych do umycia. Podłogi peronów wyłożono płytami granitowymi, w hallach kasowych i poczekalniach płytkami PCV. Granitową powierzchnię peronów, tuż przy ich zewnętrznych krawędziach, przełamano jaśniejszym marmurowym pasem ostrzegawczym, wydzielającym bezpieczną przestrzeń peronu, ale także stanowiącym element dekoracyjny. Na ścianach, w punktach akustycznie biernych (niemających większego wpływu na akustykę hali dworcowej), zastosowano elegancką okładzinę kamienną – porowaty trawertyn. Słupy, od szerszej strony pokryto jasnymi płytami melaminowymi, u podstawy oraz na wysokości ponad głową człowieka biel przełamano poziomymi czarnymi pasami również wykonanymi z płyty melaminowej. Węższe boki słupów pokryto betonem płukanym, o ciekawej chropowatej strukturze. Wokół słupów znalazły się poręcze wykonane z aluminium. W dolnej partii słupów, między czarnym, poziomym pasem a barierką umieszczono kratki wentylacyjne (od strony torowisk). W ścianach i na suficie znalazły się także ceramiczne, kolorowe mozaiki.
Cała powierzchnia dworca Warszawa-Śródmieście znalazła się pod powierzchnią ziemi. Nad powierzchnią dworca zaprojektowano park, niezbędne więc stało się odpowiednie zabezpieczenie i zaizolowanie wykopu. Jednocześnie zaprojektowano dwa różne rodzaje przykrycia i oba zostały wykorzystane - zachodnia i środkowa część hali dworcowej została przekryta konstrukcją kablową sprężoną poprzecznie i podłużnie (było to swoją drogą pierwsze wykorzystanie tej konstrukcji na tak dużej powierzchni) zaś wschodni segment został przekryty żelbetem klasycznym (przy zachowaniu identycznych przekrojów)[9]. Takie przekrycie było jednak dość masywne. Aby wizualnie odciążyć sufit podwieszono na całej jego powierzchni „ruszt" wykonany z elementów aluminiowych. Składał się on z szeregu listew identycznej wielkości, perforowanych, wykonanych z aluminium.
Opisany ruszt wykonano nie tylko ze względów estetycznych. Przy projektowaniu wnętrza dworca przeprowadzono dogłębne studia między innymi nad akustyką. Stwierdzono, że usytuowanie hali peronowej pod ziemią oraz jej wymiary są z różnych względów niekorzystne. Zastosowano szereg rozwiązań aby jak najbardziej wyciszyć przestrzeń hali. Jednym z nich było właśnie skonstruowanie rusztu – wewnątrz aluminiowych desek (listew) gęsto pokrytych niewielkimi otworkami, umieszczono pianizol (porowaty materiał stosowany w budownictwie) opakowany tkaniną. Jednym z zadań metalowego rusztu było więc pochłanianie dźwięku. Także żelbetowe słupy podtrzymujące konstrukcję hali wykorzystano do tego celu. Słupy te

[8] O ile rzeczywiście korytarz zapewnił przejście na Dworzec Centralny, ukończony w 1976 r., to nie powstało przejście łączące Dworzec Warszawa-Śródmieście i metro.
[9] A. Romanowicz, *Projekt dworca podmiejskiego…*, s. 414.

zostały połączone w pary za pomocą płyt pilśniowych melaminowanych i perforowanych, pod płytami zaś ukryto warstwę tkaniny dźwiękochłonnej (jutę) i warstwę styropianu[10].
Również torowiska wykonano w sposób pochłaniający dźwięk, wyciszający łoskot pociągu wjeżdżającego na stację. Szyny ułożono na jednej, ciągłej płycie żelazobetonowej, rezygnując z tradycyjnych podkładów. Nowatorski system ich łączenia został opracowany przez ekspertów z dziedziny kolejnictwa specjalnie na potrzeby tego projektu. Oprócz tego, wzdłuż torowisk, na całej ich długości i po obu stronach, pod peronami, na wysokości kół pociągu, ułożono specjalne płyty dźwiękochłonne wykonane z blachy gęsto pokrytej otworkami, wewnątrz wypełnione gruzem. Wymienione rozwiązania miały za zadanie maksymalne wyciszenie przestrzeni dworca. Jak twierdził Jerzy Sołtan, elementy te tak dobrze się sprawdziły, że gdy perony są zapełnione rozmawiającymi ludźmi, pociągi wjeżdżają na dworzec niemalże niezauważone, dopiero komunikat nadany przez głośniki informuje o tym fakcie[11]. Również przy projektowaniu systemu informacji głosowej wprowadzono nowatorskie rozwiązania. Zrezygnowano z często w Polsce stosowanego systemu opierającego się na użyciu małej ilości mocnych głośników, w zamian za to zdecydowano się na zastosowanie dużej ilości (460 sztuk) głośników o niewielkiej mocy[12]. Głośniki te zaprojektowano na ASP w Warszawie, pod kierunkiem Jerzego Brejowskiego, konsultantami byli inżynierowie Edmund Jaroszewicz oraz Hanna Stępień[13]. Doskonale spełniły one swą rolę.
Położony całkowicie pod powierzchnią ziemi dworzec pozbawiony został dostępu do światła słonecznego oraz odpowiedniej, naturalnej wentylacji. Tym samym mógł budzić w podróżnych korzystających z tego dworca nieprzyjemne skojarzenia z lochem bądź też piwnicą, szczególnie dotkliwe po zejściu z wielkiej otwartej przestrzeni placu wokół Pałacu Kultury (w słoneczny dzień plac nie dość, że jest w pełni oświetlony, dodatkowo zbiera jeszcze światło odbite od południowej ściany Pałacu Kultury[14]). Twórcom projektu bardzo zależało, aby takie skojarzenia odsunąć, „odczarować" tę nieszczególnie przyjazną przestrzeń. Dlatego też niezwykle ważnym elementem przy projektowaniu wnętrz dworca stało się zagadnienie oświetlenia. Całą powierzchnię sufitu hali peronowej pokryto opisywanym już wcześniej aluminiowym rusztem. Zadania owego rusztu nie kończyły się jedynie na tłumieniu dźwięków i odciążeniu wizualnym sufitu. Między nim a deskami rusztu zamontowano nowoczesne oświetlenie zwane ówcześnie jarzeniowym. Lampy jarzeniówek (dziś raczej nazywane świetlówkami) schowano pomiędzy deskami rusztu tak, że były właściwie niewidoczne dla podróżnego wchodzącego na perony. Dzięki listwom rusztu światło zostało równomiernie rozłożone, nie świeciło zbyt mocno, zapobiegał on także miganiu światła oraz maskował ewentualne braki – gdyby któraś z jarzeniówek się przepaliła. Skrywał także system świateł awaryjnych i nagłośnienia. Przestrzeń hali peronowej została równomiernie oświetlona światłem rozproszonym, zbliżonym do naturalnego, co zapewniło, że podróżni schodząc na perony dworca nie mieli klaustrofobicznych odczuć.Podświetlono także przestrzeń pod peronami, na całej długości, po obu stronach torowisk. W hallach kasowych oraz poczekalniach

[10] J. Sołtan, *Projekt i realizacja wnętrz dworca kolejowego Warszawa- Śródmieście*, „Architektura", 1:1964, s. 20.
[11] Tamże, s. 12.
[12] Tamże, s. 16.
[13] Tamże, s. 20.
[14] Tamże, s. 20.

podświetlono ściany równoległe do torów – w ten sposób poszerzono wizualnie przestrzeń dworca. Owe ściany, z niewielkimi wyjątkami, pozostawiono puste: ustawione prostopadle względem torów, przedzielające pomieszczenia pomocnicze, zostały przeznaczone na prezentację materiałów informacyjnych, takich jak rozkłady jazdy w hallach kasowych czy, na przykład, plakaty w poczekalniach. Zastosowano na nich oświetlenie lokalne. Dodatkowo, pomocnicze pomieszczenia doświetlono za pomocą głębokich tubusów, w których umieszczono żarówki. Zostały one zaprojektowane w taki sposób, by nie było widoczne źródło światła. Najsilniej oświetlono przestrzeń hali peronowej oraz wyjść, aby osoby wychodzące w słoneczny dzień z podziemnej części dworca nie zostały oślepione.

Dla zapewnienia podróżnym łatwej orientacji w układzie przestrzennym dworca, oprócz stosowanego powszechnie na innych dworcach systemu informacji tekstowej, stworzono system informacji oparty na kolorach. Polegał on na „stałym użyciu koloru czerwonego przy wszystkich elementach informujących o pociągach w kierunku wschodnim, koloru niebieskiego – przy kierunku zachodnim”[15]. Kolory te zastosowano na wykonanych z perforowanej blachy płytach wyciszających umieszczonych wzdłuż torowisk, pod poziomem peronów. Zostały one pomalowane na czerwono i biało przy torze w kierunku wschodnim, na niebiesko i biało zaś przy torze w kierunku zachodnim. Na podświetlonych tablicach i w gablotach informacyjnych, oprócz napisów, także umieszczono te oznaczenia kolorystyczne. Akcenty te zastosowano także w szczelinach w ścianach „zewnętrznych”, to znaczy, w ścianach hallów kasowych i poczekalni, umieszczając w nich dekoracyjne pasy mozaik – oprócz kolorów czerwonego i niebieskiego także w kolorze żółtym w części środkowej dworca. Mozaiki znalazły się także na suficie, między aluminiowym rusztem – między parami słupów na środkowym peronie oraz między słupami a ścianą zewnętrzną przy peronach bocznych. Również te kompozycje zostały wykonane w kolorach odpowiadających przyjętym zasadom informacji wizualnej (niebieskim - przy peronie północnym oraz w peronie środkowym od początku, od strony ul. Emilii Plater do środka peronu oraz czerwonym - przy peronie południowym i od środka peronu środkowego do końca od strony ul. Marszałkowskiej). Mozaiki zostały silnie podświetlone światłem jarzeniowym w starannie dopasowanym kolorze[16]. Mozaiki zaprojektował Wojciech Fangor, zaś opracowaniem plastycznym zajęli się Stanisław Kucharski, Jolanta Bieguszewska i Viola Damięcka. Na etapie realizacji nad mozaikami czuwali Lech i Helena Grześkiewiczowie[17].

Wspomniany wcześniej system informacji tekstowej został szczegółowo opracowany. Nad problemem informacji wizualnej czuwał Bogusław Smyrski, konsultantem zagadnień związanych z liternictwem, którym poświęcono dużo miejsca, był Józef Mroszczak[18]. Dostosowano użycie liter różnej wielkości i typu do miejsca, w którym miał się pojawiać napis, a także zwrócono uwagę na umieszczenie informacji w odpowiedniej kolejności tak, aby podróżny nie błąkał się bezradnie poszukując wyjścia, odpowiedniego peronu czy kasy. Przygotowano również odpowiednie napisy przeznaczone do podświetlanych gablotek. Zostały tak zaprojektowano, aby można było je dowolnie wymieniać, komponując różnorodne układy

15 Tamże, s. 12.

16 J. Gola, *Jerzy Sołtan. Monografia*, Warszawa 1995, s. 212.

17 J. Sołtan, *Projekt i realizacja wnętrz…*, „Architektura”, 1: 1964, s. 20.

18 Tamże, s. 12.

tekstów, zachowując jednocześnie standardowe rozmiary gabloty oraz jednolitość formy i czytelność przekazu. Ten system literniczy był później powszechnie stosowany na dworcach w całej Polsce[19].

Materiały

Wybór odpowiednich materiałów do realizacji dworca nie był łatwą kwestią i przysporzył projektantom wielu problemów[20]. Materiały użyte w projekcie dworca musiały spełniać zarówno wymagania techniczne, funkcjonalne jak też wizualne, postawione przez twórców. W latach 60., gdy kraj był wciąż odbudowywany po wojnie, w warunkach wiecznego niedosytu gospodarki socjalistycznej, zdobycie odpowiednich materiałów nie było też proste – brakowało funduszy, istniały problemy produkcyjne. Część materiałów udało się sprowadzić z zagranicy. Na przykład, aby stworzyć mozaiki w takich kolorach jakie wymarzyli sobie projektanci, część barwników zostało sprowadzonych z Włoch. Do wydobycia ich walorów użyto specjalnie na ten cel przygotowanych jarzeniówek, wyprodukowanych w Zakładach im. Róży Luksemburg (jarzeniówki przygotowano w pięciu kolorach).

Nie wszystko jednak udawało się zgodnie z pomysłami projektantów. Jak konstatował Sołtan w artykule *Projekt i realizacja wnętrz dworca kolejowego Warszawa-Śródmieście*[21], nie udało się sprowadzić z zagranicy odpowiedniego rodzaju szyb a te, których użyto psuły całość. O złej jakości szyb produkowanych w kraju pisał jeden z projektantów, Wiktor Gessler - „poruszające się obiekty odbijają się w groteskowych skurczach”[22]. Być może właśnie to miał na myśli Sołtan.

Jako okładzinę kamienną zastosowano porowaty trawertyn, choć początkowo zakładano użycie ciemniejszej, ceramicznej okładziny, która w większym stopniu kontrastowałaby z jasnoszarymi deskami rusztu pod sufitem, oraz z jasną okładziną słupów. Ówczesne możliwości techniczne w Polsce nie pozwoliły jednak na wyprodukowanie okładziny ceramicznej, która w zadowalającym stopniu spełniałaby dwa warunki postawione przez projektantów – była wodoodporna i matowa.

Słupy, jako elementy nie tylko konstrukcyjne, ale w znaczny sposób wpływające na akustykę hali peronowej, obłożono perforowaną, twardą, płytą pilśniową. Pod płytą ukryto warstwę materiałów dźwiękochłonnych. Niestety w trakcie eksploatacji okazało się, że płyta pilśniowa ulega znacznym odkształceniom w wyniku zmian temperatury i wilgotności.

Przestrzeń, ruch, obraz

Projekt wnętrz dworca Warszawa-Śródmieście został dogłębnie przemyślany, zadbano o najdrobniejsze szczegóły. Był to najruchliwszy przystanek linii średnicowej, musiał być więc pieczołowicie zaprojektowany.

Jednym z głównych celów, jaki przyświecał projektantom tej przestrzeni było „odczarowanie” na pozór nieprzyjaznego wnętrza. Jerzy Sołtan wielokrotnie powtarzał, że kluczowe w tym projekcie było „aby ludzie zszedłszy ze słońca i zieleni placu u stóp Pałacu Kultury do tego gigantycznego podziemia nie czuli się *pod ziemią* – w piwnicy, w dobrze nawet oświetlonym

---

19 J. Gola, *Jerzy Sołtan...,* s. 212.

20 Tamże, J. Sołtan, *Projekt i realizacja wnętrz ...*, „Biuletyn Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej”, 1:1964, s. 18.

21 J. Sołtan, *Projekt i realizacja wnętrz...*, „Biuletyn Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej”, 1:1964, s. 18.

22 W. Gessler, *Projekt dworca Warszawa-Śródmieście*, „Projekt”, 1:1961, s. 18.

czy eleganckim lochu”[23]. By tego uniknąć zastosowano szereg rozwiązań. Omówiony już wcześniej ruszt, nie bez problemów podwieszony pod masywnym sufitem, optycznie rozjaśnił przestrzeń. Lekka struktura złożona z metalowych listewek sprawiała, że sufit stawał się „odmaterializowany”, już nie stanowił przygniatającej, ciężkiej betonowej masy, ale mógł budzić skojarzenia delikatną tkaniną, czy z obłokami na niebie, które być może chwilę wcześniej, na placu Defilad, obserwował podróżny. To wrażenie potęgowało rozproszone, zbliżone do dziennego światło, które wypływało spośród metalowych listew.

Światło odegrało w projekcie olbrzymią rolę. Jak pisał kierownik pracowni Wiktor Gessler, w momencie, gdy projektowano wnętrza, ówczesna norma oświetleniowa przewidywała „dla peronów (co prawda odkrytych) ten sam rząd jasności co dla np. stajni, ustępów koszarowych czy kostnic”[24]. Nie dziwi więc szczególna troska z jaką zespół projektantów starał się zadbać o właściwe oświetlenie. Znamienne są słowa Barbary Lipkowej, która prowadziła sekretariat Zakładów Artystyczno-Badawczych, wypowiedziane tuż po otwarciu dworca Warszawa-Śródmieście: „Po kilku dniach odebrałam telefon z Ministerstwa Komunikacji z zapytaniem, jak dokonano tego cudu, że na dworcu jest czysto, nikt nie śmieci, jak to było zwykle w takich lokalach. Okazało się, że było bardzo pięknie i czysto, ponieważ zastosowano choć raz światło w dostatecznej ilości, bez źle pojętego oszczędzania i dostateczną ilość śmietniczek i popielniczek, co zmuszało ludzi do kulturalnego zachowania”[25].

Nie tylko sufit starano się „odmaterializować”, ale wszystkie ściany zamykające przestrzeń. Do ukształtowania wnętrz użyto płaskich powierzchni różnego typu, starano się jednak by to wnętrze nie przypominało zamkniętej „klatki”. Jak tego dokonano? Ściany równoległe względem torów zamykają przestrzeń hali z obu jej stron. Jednolitą, trawertynową powierzchnię ścian sowicie oświetlono jednolitym światłem ramp, tym samym odsuwając optycznie ściany. W nich, w równych odstępach między kamienną okładziną pojawiły się prostokątne szczeliny – zagłębienia, w których umieszczono monochromatyczne mozaiki. Były to najmocniej podświetlone elementy wnętrza. W zamyśle autorów miały stanowić „wziernik koloru” w stonowanym wnętrzu, przypominać widoki krajobrazów, ale także sugerować, że nie jest to przestrzeń zamknięta, że oto widzimy przejścia ku zewnętrznemu, pełnemu barw światu. Ściany prostopadłe względem torów – „czołowe” – zamykające dworzec od strony wschodniej i zachodniej stanowiły tak niewielki element w całości odgrywały znaczącej roli dlatego nie zastosowano tu żadnych specjalnych rozwiązań żeby wizualnie otworzyć i tę przestrzeń. Również podłogę starano się wizualnie odciążyć – kamienne posadzki poprzecinane są pasami torów, zaś te obłożone są z obu stron kolorowymi – biało-niebieskimi lub biało-czerwonymi podświetlonymi płytkami. Tym samym projektantom udało się przełamać jednolitą powierzchnię posadzek.

Być może największe wyzwanie w tym projekcie stanowiło podziemne położenie dworca. Projektanci jednak uporali się z tym zagadnieniem, zamiast piwnicy czy wilgotnego lochu oferując polskim pasażerom podróż do wnętrza egipskiej piramidy. Inspiracje starożytnym Egiptem Jerzy Sołtan podaje, jako dominujące przy projektowaniu tego obiektu. Tak mówił o swoim dziele: „jest w dworcu śródmieściu coś ze starego Egiptu. O tym myślałem jak się

[23] J. Sołtan, *Projekt i realizacja wnętrz…*, „Architektura”, 1964, s. 20.

[24] W. Gessler, *Projekt dworca…,* s. 18.

[25] J. Gola, *Jerzy Sołtan..*., s. 212.

projektowało, że coś z tego zapachu *timelessness* – pozaczasowości”[26]. Uwidacznia się w tym projekcie modernistyczne odwołanie do prapoczątków epok, Egipt zaś według Jerzego Sołtana był „praźródłem sztuki europejskiej przez kontakt z Grecją”[27].

Tym, co stanowiło o wyjątkowości projektu było umiejscowienie człowieka na piedestale, w centrum zainteresowania. Projektanci przyjęli, że człowiek bądź grupa ludzi jest integralną częścią koncepcji plastycznej wnętrza. Postawiono na proste, czytelne rozwiązania, które miały stanowić jedynie tło dla zdarzeń, których głównym bohaterem jest człowiek. Co więcej, przestrzeń dworca nie jest skończona dopóki nie pojawi się w niej człowiek – dla niego ta przestrzeń została ukształtowana, bez niego jest niepełna. Człowiek był przez projektantów określany jako kluczowy element przestrzenny układu, jako „ruchoma rzeźba”, wszystko poza nim miało stanowić jedynie tło[28]. Dlatego też zrezygnowano z użycia elementów rzeźbiarskich powyżej (przeciętnego) wzrostu człowieka, aby nie odwracały uwagi od tego co istotne.

Dużą uwagę poświęcono badaniom nad tym, w jaki sposób doznaje się i odbiera zjawisko ruchu[29]. Człowiek obserwujący przestrzeń z okien szybko jadącego pociągu inaczej będzie odbierał zjawiska wizualne niż ten, który znużony oczekiwaniem na pociąg zastyga w bezruchu lub powoli spaceruje i szuka wzrokiem interesujących elementów. Zadaniem zespołu projektowego było więc zaproponowanie rozwiązań jednocześnie problemów wizualnych dynamicznych i statycznych. Nie po raz pierwszy artyści interesowali się komponowaniem zjawisk wizualnych w ruchu, jednak w przypadku projektu dworca Warszawa-Śródmieście zagadnienie to nabiera szczególnego znaczenia ze względu na poświęconą mu uwagę. Jerzy Sołtan podkreślał, że była to pierwsza na świecie „próba opanowania doznań wizualnych ludzi znajdujących się w szybkim ruchu i to doznań wizualnych w stosunku do przedmiotów względnie bliskich – rzędu odległości kilku do kilkunastu metrów a nie kilkudziesięciu, do kilkuset, co interesuje i interesowało architektów i pejzażystów od dawna”[30]. Stwierdzono, że gdy podróżujemy pociągiem ze znaczną prędkością możemy zaobserwować zjawisko migania, nakładania się na siebie sąsiadujących form. Może to być męczące dla wzroku, zaś twórcom zależało, aby pasażer nie wychodził otumaniony kakofonią obrazów z wagonu na stację. Wnętrze hali peronowej tak zaprojektowano by obraz oglądany, nawet z dużą prędkością, stanowił przyjemne doświadczenie wizualne. W tym celu wnętrze zostało specjalnie uporządkowane. Zdecydowano, że im element znajduje się bliżej okien pędzącego pociągu, tym musi mieć prostszą formę, bo wydaje się, że przesuwa się szybciej niż elementy bardziej oddalone. Na pierwszym planie znalazły się słupy podtrzymujące sklepienie hali peronowej. Dla zrównoważenia kierunku pionowego ich gładka, jasna powierzchnia została przecięta poziomymi ciemnymi pasami. Drugi plan stanowiły przejścia między peronami a hallami kasowymi, wycięte w gładkiej, kamiennej powierzchni ścian, a także wejścia do poczekalni. Kierunki pionowe na planie drugim zrównoważono dzięki zastosowaniu ciemnych, betonowych belek nad delikatnymi przeszklonymi wejściami do poczekalni, a także dzięki

---

[26] Wypowiedź z filmu *Jerzy Sołtan. Człowiek, który Polski nie zbudował*, reż. M. Giżycki, S. Grünberg, Polska 1995.

[27] J. Gola, dz. cyt., s. 16.

[28] J. Sołtan, *Projekt i realizacja wnętrz…*, „Architektura”, 1964, s. 20.

[29] Tamże.

[30] J. Gola, dz. cyt., s. 323.

poręczom i podziałom szyb, stworzonym za pomocą metalowych listew. Na trzecim planie znalazły się podświetlone szczeliny wypełnione mozaikami.
Pasy mozaik o dwóch różnych szerokościach, zostały umieszczone w równych odstępach od siebie (choć w różnych pomieszczeniach - halach kasowych, poczekalniach). Obserwowane w ruchu, z okien pociągu, postrzegane były jako zachodzące na siebie kolorowe obrazy - elementy widma słonecznego. Na nie nakładała się siatka złożona z elementów pierwszego planu. Poprzez zastosowanie różnych szerokości pasów zamierzano wzmocnić wrażenie u podróżujących „przesuwania się i nakładania *klatek świetlnych* stroboskopowego czy filmowego zdjęcia elementów widma”[31].
W całym projekcie nie zapomniano także o pociągach. Również maszyny miały stanowić integralną część całości. Ponieważ wagony kolei podmiejskiej malowane były na żółto i niebiesko, kolory te stały się podstawą przyjętej dla wnętrz palety barw. Tak więc również wjeżdżający na stację pociąg był elementem ujednoliconego wystroju kolorystycznego. Podobny zabieg jak względem mozaik, zastosowano wobec pociągów, będących przecież wielkimi i kolorowymi elementami wnętrza stacji: podświetlono je więc od spodu, na całej ich długości, lampy zamontowano wzdłuż torów. W partii sufitu nad pociągami nie zamontowano rusztu akustyczno-świetlnego, musiało się tam znaleźć miejsce dla pantografu – urządzenia, które było łącznikiem między wagonami pociągu a przewodem elektrycznym zawieszonym nad torem. Według Sołtana wycięcie to podkreślało miejsce położenia w tej przestrzeni jednego z jej głównych bohaterów, czyli pociągu. Jerzy Sołtan zwracał uwagę „na *pokrewieństwo* wizualne pomiędzy fakturą aluminiowych elementów *rusztu* stropowego świetlno-akustycznego a pociągiem w ruchu”[32].
Podróżni oczekujący na pociąg mogli studiować plakaty umieszczone w niektórych, wyznaczonych ku temu miejscach. Na krańcach peronów, specjalnie w tym celu, przyczepiono wklęsłe tablice. Były one jednymi z wielu ciekawych i różnorodnych detali architektonicznych, jakie znalazły się we wnętrzu. Należy zauważyć, że oprócz zaawansowanych studiów nad doznaniami wizualnymi ruchu, nad oświetleniem, akustyką etc., zadbano także o drobniejsze elementy takie jak ławki – jedne, wykonano z profilowanych dębowych deseczek, wygięte pod kątem prostym, o zaokrąglonych brzegach, osadzono na stalowym szkielecie, zakończono trójkątnymi aluminiowymi podłokietnikami. Inne, także z dębowych deseczek ujęto w masywne ramy z betonu płukanego. Z tego samego materiału wykonano „poidełko”, w formie rozszerzającego się ku górze walca, zakończonego plastikową niebieską miską, z której ciurkała woda. W hali peronowej, pod ścianami znalazły się miejsca także na budki telefoniczne – rząd przeszklonych boksów ujętych w ciemne, metalowe ramy, z jasną barierka w połowie wysokości. Budki od jednej strony, z boku ujmowała kamienna ściana, zaś od góry, z gładką, szklaną taflą kontrastowała surowa betonowa powierzchnia. Miejsce na budki telefoniczne, tym razem o innej formie, znalazło się także między słupami środkowego peronu. Aparaty telefoniczne umieszczono pod parabolicznymi daszkami osadzonymi na metalowych prętach, a dzięki temu, że budki ustawiono blisko siebie, to łagodne parabole razem dawały efekt fali.

[31] J. Sołtan, *Projekt i realizacja wnętrz…, „*Architektura”, 1:1964, s. 20
[32] J. Sołtan, *Projekt i realizacja wnętrz…, „*Biuletyn Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej”, 1:1964, s. 11.

Powierzchnia daszków z zewnętrznej strony była zupełnie gładka, od wewnątrz została wyłożona drewnem.
Pasażerowie w oczekiwaniu na pociąg doznawali przestrzeni nie tylko wizualnie, ale także za pomocą zmysłu dotyku – materiały „nowoczesne", „zimne", o gładkiej powierzchni takie jak aluminium, perforowane płyty melaminowe, stal, skontrastowano z tradycyjnym kamieniem o ciepłej barwie (trawertyn), który z bliska ma ciekawą, porowatą strukturę, betonem płukanym, o niejednolitej powierzchni pokrytej dość grubym żwirem oraz z ciepłym dębowym drewnem z widocznymi słojami. Jednocześnie występują opozycje materiałów: stare – nowe, zimne – ciepłe, gładkie – szorstkie/porowate. Jerzy Sołtan nazywał takie zestawienia materiałów – „nowych, nieznanych, *ostrych* z dawnymi, odwiecznie znanymi, przytulnymi - jakby swojskimi" – „poezją kontrastów"[33].

2. Zespół projektowy i Zakłady Artystyczno-Badawcze ASP

Wnętrza dworca Warszawa-Śródmieście zostały zaprojektowane przez zespół twórców związanych z Zakładami Artystyczno-Badawczymi warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Architekci: Jerzy Sołtan (główny projektant), Zbigniew Ihnatowicz oraz malarz Wojciech Fangor stanowili trzon tego zespołu. Oprócz nich w zespole projektowym znaleźli się: Lech Tomaszewski, odpowiedzialny za konstrukcje, Wiktor Gessler - kierownik pracowni, Adolf Szczepiński, który nadzorował realizację, Bogusław Smyrski zajmujący się informacją wizualną – liternictwem, Józef Mroszczak jako konsultant problemów literniczych. Problemami akustyki zajmowali się Jerzy Sadowski (problemem wyciszenia) oraz Jerzy Brejowski (zespół pod jego kierunkiem stworzył specjalnie dla tego projektu wymyślony system głośników), zaś konsultantami tego zagadnienia byli inżynierowie Edmund Jaroszewicz i Hanna Stępień. Jolanta Bieguszewska, Stanisław Kucharski i Viola Damięcka czuwali nad projektem mozaik, zaś Lech i Helena Grześkiewiczowie nad ich realizacją. Inżynierowie Kazimierz Danilewicz, Józef Przybysz i Zygmunt Obarzanek współpracowali przy opracowaniu oświetlenia. Za mechaniczno-konstrukcyjną stronę projektu rusztu na suficie dworca odpowiedzialny był inżynier Zbigniew Lebecki. Przy projekcie współpracowali także: Julian Hulnicki, Roman Terlikowski (zaprojektował kabiny telefoniczne), Witold Czajkowski, Krzysztof Łukasiewicz, Jerzy Stajuda i Bogusław Winiarski. Do prac nad projektem wnętrz zaproszono także twórców ram architektonicznych dworca - Arseniusza Romanowicza i Piotra Szymaniaka[34].
Lista osób pracujących nad projektem wnętrza dworca jest długa i pokazuje, że w skład zespołu wchodzili twórcy z wielu obszarów: architekci, malarze, rzeźbiarze, ale także inżynierowie, konstruktorzy, słowem, specjaliści różnych dziedzin sztuki, nauki i techniki. Jerzy Sołtan do współpracy zapraszał nie tylko utytułowanych, doświadczonych artystów, ale także wyróżniających się talentem studentów i „świeżo upieczonych" absolwentów – do tej

33 J. Sołtan, *Rozmowy…*, s.54.

34 Skład zespołu projektowego podaję za: J. Sołtan, *Projekt i realizacja wnętrz…*, „Biuletyn Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej", 1:1964, s. 10-19; tenże, *Projekt i realizacja wnętrz…*, „Architektura", 1:1964, s. 12-26., M. Krajewski, *Dzieje głównego dworca kolejowego w Warszawie*, Warszawa 1971, s. 228-231, J.Gola, dz. cyt., s. 208.

grupy należeli: Viola Damięcka, Adolf Szczepiński, Bogusław Smyrski, Bogusław Winiarski, Julian Hulnicki[35].

Wyjątkowy zespół twórców, który skupił się wokół Jerzego Sołtana na warszawskiej ASP, działał w ramach pracowni najpierw funkcjonującej pod nazwą Zakładów Doświadczalnych, a następnie Zakładów Artystyczno-Badawczych. To szczególne miejsce powstało 1 stycznia 1954 roku dzięki zaangażowaniu ówczesnego rektora ASP Mariana Wnuka[36]. Bezpośrednią przyczyną powstania Zakładów była potrzeba wdrożenia do realizacji projektu Sołtana i Ihnatowicza na kompleks sportowy „Start" (później znanego pod nazwą „Warszawianka") na warszawskim Mokotowie. Projektanci, po wygraniu konkursu dostali zielone światło na realizację tego dzieła, pojawił się jednak problem formalny – Sołtan był wtedy związany tylko z Akademią Sztuk Pięknych, gdzie prowadził zajęcia zatytułowane „propedeutyka budownictwa", Ihnatowicz zaś pracował w Państwowym Biurze Projektów Zakładów Przemysłowych, gdzie nie było możliwości zrealizowania „pobocznego" projektu. Ponieważ obowiązujące w tym czasie regulacje prawne uniemożliwiały realizację wspólnych projektów twórcom, pojawiły się, obawy, że projekt przepadnie. Wówczas z pomocą architektom przyszedł Marian Wnuk. Jego rola nie ograniczyła się jedynie do utworzenia wymienionej pracowni. W czasach gdy obowiązywał realizm socjalistyczny, Wnuk chronił Zakłady przed wizytującymi urzędnikami ministerstwa, pracowni najzwyczajniej nie pokazując[37] .

Zakłady Artystyczno-Badawcze miały być też instytucją broniącą praw projektantów – konieczność stworzenia takiej komórki stała się jasna po niefortunnych doświadczeniach Jerzego Sołtana i Zbigniewa Ihnatowicza przy projektowaniu stadionu Dziesięciolecia w Warszawie[38] . Zakłady Artystyczno-Badawcze działały przez około 10 lat. W pracowni powstało szereg wybitnych projektów. Wymienić można między innymi: kompleks sportowy „Warszawianka", projekt pawilonu polskiego na Wystawę Światową w Brukseli w 1958 roku, pawilon „Tropik" na targi w Izmirze, bar Wenecja na warszawskiej Woli czy wreszcie przedmiot niniejszego opracowania - wnętrza dworca Warszawa-Śródmieście. W Zakładach Artystyczno-Badawczych stworzono także wiele oryginalnych prac z zakresu wzornictwa przemysłowego. W połowie lat 60. zaczęły podupadać, z powodów administracyjnych[39]. Był to też czas, gdy Jerzy Sołtan wyjechał na stałe do USA. Od 1958 roku dzielił czas na rozjazdy między Polską, gdzie pracował na Akademii Sztuk Pięknych i w Zakładach Artystyczno-Badawczych, oraz Stanami Zjednoczonymi, gdzie pracował jako profesor na Wydziale Architektury Uniwersytetu Harvarda w Cambridge, Massachusetts. W 1967 roku podjął decyzję o pozostaniu na stałe w Ameryce, gdy zaoferowano mu prestiżowe stanowisko Przewodniczącego Wydziału Architektury tej uczelni.

Przekonanie o konieczności pracy zespołowej głosił Jerzy Sołtan i także jego współpracownicy. W jednym z artykułów prasowych, Zbigniew Ihnatowicz i Lech Tomaszewski mówili: „chodzi o to, żeby projekt rodził się *przy wspólnej rysownicy*, przy jednoczesnym udziale wszystkich

---

[35] J. Gola, dz. cyt., s. 212.

[36] W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944-2004*, Warszawa 2005, s. 190.

[37] Tamże.

[38] Projekt stadionu był dziełem J. Sołtana, Z. Ihnatowicza i J. Hryniewieckiego. Zleceniodawca zażyczył sobie daleko idących zmian w projekcie, na co nie zgodzili się J. Sołtan i Z. Ihnatowicz. Zgodę wyraził jednak J. Hryniewiecki i po wprowadzeniu zmian projekt został zrealizowany, zob. J. Gola, dz. cyt., s. 318.

[39] J. Sołtan , *Rozmowy…*, s. 66.

zainteresowanych specjalistów”[40]. Takie podejście do samego procesu projektowania a następnie realizacji dzieła było ważne z różnych względów. Następowała coraz większa specjalizacja w kształceniu. W realizacji dzieł architektonicznych potrzebna jest wiedza z różnych dziedzin – nie sposób by opanował ją w wystarczającym zakresie jeden człowiek, do tego potrzebny był zespół ludzi. Ihnatowicz i Tomaszewski dawali jako przykład projekt przedszkola, w realizacji którego konieczna jest współpraca nie tylko inżynierów, konstruktorów, architektów, ale także pedagoga i lekarza[41].

Zdaniem Jerzego Sołtana istotą dobrego projektu jest zgrany zespół ludzi rozumiejących się pod względem intelektualnym, ale także emocjonalnym – współpracownicy powinni się lubić a może też czasem nienawidzić. Dzięki wywoływanym emocjom istnieje szansa na stworzenie szczególnego dzieła. „Chodzi o to, żeby inżynier mógł wkraczać w dziedziny np. wizualne, a plastyk, malarz, grafik czy rzeźbiarz rozmawiać o sprawach konstrukcyjnych, architekt zaś – ten *mediator* – był w stanie bez wstydu wyrwać ołówek z ręki tego przyjaciela, wspólnika – malarza i wyrazić wizualnie coś niewytłumaczalnego”[42]. A dalej Jerzy Sołtan opowiadał: „pamiętam, jak w dyskusjach nad projektami nie wiadomo było właściwie kto z obecnych reprezentuje jaką dziedzinę, tak się myśli nakładały i uzupełniały”[43]. Takie podejście, taką „metodę integracji sztuk” wprowadzał Jerzy Sołtan w pracowni Zakładów Artystyczno-Badawczych. Integracja rozumiana jako ścisła współpraca od samego początku projektowania aż do stworzenia w pełni gotowego dzieła, czerpanie pełnymi garściami z wiedzy, umiejętności i kreatywności wielu specjalistów różnych dziedzin, swobodny przepływ myśli – to istota powstawania projektów wybitnych.

Źródła inspiracji. Okres wojenny i pracownia Le Corbusiera

Wydaje się, że kluczem do zrozumienia koncepcji integracyjnych, zarówno w sposobie pracy, jak i w rozumieniu dzieła, jako całości (integracji różnych sztuk, nauki, techniki), doświadczenie Jerzego Sołtana z okresu pobytu w niewoli, w obozie jenieckim w Murnau, a następnie praca w pracowni słynnego Le Corbusiera.

Jerzy Sołtan sam wskazywał lata spędzone w obozie jenieckim w Murnau, gdzie trafił podczas II Wojny Światowej, jako okres „prawdziwych” studiów[44]. Tam zrozumiał czym powinna być praca zespołowa. W niewoli poznał szereg wybitnych postaci polskiej kultury i nauki, między innymi historyka sztuki Juliusza Starzyńskiego, astronoma Włodzimierza Zonna, muzykologa Stefana Jarocińskiego, poetów Bronisława Przyłuskiego i Tadeusza Sułkowskiego, malarza i „człowieka teatru” Czesława Szpakowicza oraz reżysera teatralnego Leona Schillera. Do obozu, w którym przebywał Sołtan, trafił także architekt Zbigniew Ihnatowicz, który stał się nie tylko wieloletnim współpracownikiem Jerzego Sołtana, ale i jednym z najbliższych jego przyjaciół[45].

Należy zaznaczyć, że Jerzy Sołtan niespecjalnie dobrze wspominał okres studiów wyższych oraz praktyki studenckie w pracowniach czołowych architektów warszawskich – między innymi Stanisława i Barbary Brukalskich oraz Bohdana Pniewskiego (którego w filmie nazywa

---

[40] (m.s.), *Rozmowa w pracowni ASP. Zespołowość jest koniecznością naszych czasów*, „Stolica”, 6:1956, s. 6.

[41] Tamże.

[42] J. Sołtan, *Rozmowy…*, s. 69.

[43] Tamże.

[44] Tamże, s. 42.

[45] Tamże, s. 42.

bęcwałem[46]). „Długi ogon pedagogów starszych i młodszych, który przesunął się przez moje życie, tylko uczył mnie, a nie rozwijał czy kształtował”[47]. Jerzy Sołtan przedstawiał Politechnikę, jako miejsce, gdzie uczono „chwytów”, jak na przykład przedstawić budynek perspektywicznie, ale nie starano się rozwijać (czy wręcz zabijano) wrażliwości studentów na kwestie wizualne, nie pobudzano wyobraźni, kreatywności młodych ludzi[48]. Raczej nie traktowano architektury w kategoriach sztuki, ale sprowadzano ją do budownictwa. Projektowanie podporządkowywano zasadzie „forma wynika z funkcji”. Być może taka postawa nie była celowym działaniem nauczycieli akademickich. Być może wynikała bardziej z braku pewnych talentów, niż z niechęci do inspirowania młodych adeptów do tworzenia dzieł sztuki, nie zaś jedynie technicznie poprawnych budynków. Można zaryzykować stwierdzenie, że artysta Jerzy Sołtan napotkał w trakcie studiów nauczycieli – mistrzów, ale rzemiosła.

Wydaje się, że wiarę w środowisko architektów przywrócił Jerzemu Sołtanowi poznany w Murnau, Zbigniew Ihnatowicz. W liście do niego Sołtan pisze: „Ty sam i wy wszyscy stworzyliście też we mnie podstawy zrozumienia, czym może być praca zespołowa i to nie tylko jako konieczność architektoniczna, ale jako element integralny postawy twórczej człowieka naszych czasów w ogóle”[49]. Zaangażowanie i pasje wybitnych postaci, które spotkał w obozie podziałały na Sołtana stymulująco.

Choć Jerzy Sołtan nieszczególnie dobrze wspominał samo studiowanie na Politechnice, to dobrze w jego pamięci zapisała się biblioteka Wydziału Architektury. Jako student często do niej zaglądał. To w bibliotece, przeglądając zagraniczne publikacje, pierwszy raz spotkał się z postacią Le Corbusiera. Wtedy, jako student, jeszcze niezaznajomiony z modernizmem, zauważył, że nie ogranicza się on tylko do kanciastych, „zapałczanych” pudełek, ale w ramach tego nurtu pojawiają się także dzieła bardziej wysublimowane. Wiedziony ciekawością sprawdził, kto jest autorem projektów, które zwróciły na siebie jego uwagę. Okazało się, że wyszły one z pracowni Le Corbusiera i jego kuzyna Pierre’a Jeannereta, którzy w owym czasie działali razem. Następnie, zafascynowany książką Le Corbusiera - *Quand les cathédrales étaient blanche,* podjął się pierwszej próby przetłumaczenia tekstu na język polski. Fragmenty zostały opublikowane przez wydawnictwo Arkady[50]. Trzecie „podejście” do Le Corbusiera miało miejsce już w obozie jenieckim. Zaryzykował (ilość listów była ściśle reglamentowana) i na wydzielonym blankiecie wysłał list do słynnego Le Corbusiera. List skierowany był na adres wydawnictwa, ponieważ prywatnego adresu Sołtan nie znał. W zasadzie nie liczył na odpowiedź, szczególnie biorąc pod uwagę, że trwała wojna, Paryż był okupowany. Po jakimś czasie, ku wielkiemu zdumieniu odpowiedź przyszła – tak się zaczęła kilkuletnia korespondencja. Ustalili, że po zakończeniu wojny Sołtan przyjedzie do Paryża, pracować u Le Corbusiera. Tak też się stało - od 1 sierpnia 1945 roku do końca lipca 1949 Jerzy Sołtan pracował w atelier przy rue de Sèvres 35[51].

---

46 Wypowiedź z filmu *Jerzy Sołtan. Człowiek, który Polski nie zbudował*, reż. M. Giżycki, S. Grünberg, Polska 1995.

47 J. Gola, dz. cyt., s. 316.

48 J. Sołtan, *Rozmowy…*, s. 49.

49 J. Gola, dz. cyt., s. 316.

50 J. Sołtan, *Rozmowy…*, s. 39.

51 J. Sołtan, *Rozmowy…* s. 49.

Przez pracownię Le Corbusiera przewinęło się wiele osób różnych profesji – architekci tacy jak: Gérard Hanning, Georges Candilis, André Wogenscky, Shadrach Woods, inżynier budowlany, z zawodu projektant samolotów Vladimir Bodiansky, kompozytor, teoretyk muzyki, architekt, i inżynier Iannis Xenakis, matematycy Elisa Maillard i Mathila Ghyka. Wszyscy uczestniczyli w tworzeniu obiektów architektonicznych. Główną postacią pracowni niewątpliwie był Le Corbusier, jednak gdy mówił lub pisał o realizowanych projektach nie używał sformułowania „ja", ale zawsze „my", podkreślając rolę zespołu w tworzeniu projektu. W tym międzynarodowym i interdyscyplinarnym środowisku doskonale odnalazł się Jerzy Sołtan. Przeniósł później podobny model współpracy na ulicę Myśliwiecką 4 w Warszawie, gdzie mieściła się pracownia Zakładów Artystyczno-Badawczych. Również Jerzy Sołtan, omawiając projekty tworzone w pracowni Zakładów Artystyczno-Badawczych, nie zapominał o zespole twórców zaangażowanych w prace nad dziełem, ale wymieniał wszystkich, jako współautorów.

Powracając do Le Corbusier`a należy nadmienić, że zajmował się także malarstwem (wraz z Amédée Ozenfantem zapoczątkowali nowy kierunek w malarstwie – puryzm) i rzeźbą. Co rano po gimnastyce fizycznej zabierał się „gimnastyki artystycznej" – poświęcał czas na ćwiczenie malarstwa, rysunku[52]. Aktywność ta miała zdaniem Sołtana na celu nie tyle wykorzystanie później własnych projektów malarskich w architekturze, ale raczej była to „okazja do pójścia w głąb, do koncentracji, do sięgnięcia w sferę podświadomości, kiedy to inwencja i wyobraźnia tworzyły najbogatsze skojarzenia i metafory"[53]. Le Corbusier uważał, że jeżeli zostanie kiedyś doceniony jako architekt, to właśnie w tej jego aktywności czysto artystycznej należy się doszukiwać prawdziwych źródeł dla rozwiązań architektonicznych. Za namowami Le Corbusiera Jerzy Sołtan zaczyna tworzyć dzieła plastyczne, które później pokazuje szefowi. Le Corbusier chwali plastyczną twórczość swojego współpracownika, co więcej organizuje mu spotkania ze swoimi przyjaciółmi – artystami - Fernandem Légerem, Constantinem Brancusim, a także z Pablem Picassem, którego Le Corbusier uważał za geniusza. Kontakty z tymi artystami będą niezwykle ważne dla zrozumienia idei integracji sztuk.

[52] J. Sołtan, *Rozmowy…*, s. 78.

[53] Tamże, s. 78.

Bibliografia

W. Gessler, *Projekt dworca Warszawa-Śródmieście*, „Projekt”, 1:1961.
J. Gola, *Jerzy Sołtan. Monografia*, Warszawa 1995.
M. Krajewski, *Dzieje głównego dworca kolejowego w Warszawie*, Warszawa 1971.
(m.s.), *Rozmowa w pracowni ASP. Zespołowość jest koniecznością naszych czasów*, „Stolica”, 6:1956.
A. Romanowicz, *Nowe dworce warszawskie. Urbanistyka i architektura*, „Przegląd Budowlany”, 9:1964.
A. Romanowicz, *Projekt dworca podmiejskiego „Śródmieście” w Warszawie*, „Przegląd Kolejowy”, 11:1961.
J. Sołtan, *Rozmowy o architekturze*, red. A. Bulanda, Warszawa 1996.
J. Sołtan, *Projekt i realizacja wnętrz dworca kolejowego Warszawa- Śródmieście*, „Architektura”, 1:1964.
W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944-2004*, Warszawa 2005.

Filmografia

Beata, reż. A.Sokołowska, Polska 1964.
Centralny, reż. J. Jaraczewski, Polska 1976.
Jerzy Sołtan. Człowiek, który Polski nie zbudował, reż. M. Giżycki, S. Grünberg, Polska 1995.
Polska Kronika Filmowa, Polska 1970 (PFK 70/03B).
Polska Kronika Filmowa, Polska 1977(PKF 77/52B).

Spis ilustracji



1. Zbyszko Siemaszko, *Peron środkowy przeznaczony dla osób wysiadających z pociągu*, 1963, Narodowe Archiwum Cyfrowe [nr zdjęcia 3_51_0_6.15_116_3_1_262185].



2. Zbyszko Siemaszko, *Widok ogólny peronów*, 1963, Narodowe Archiwum Cyfrowe [nr zdjęcia 3_51_0_6.15_116_4_1_262186].



3. Zbyszko Siemaszko, *Fragment peronu dla odjeżdżających*, 1963, Narodowe Archiwum Cyfrowe [nr zdjęcia 3_51_0_6.15_116_5_1_262187].

Anna Krawczyk

Młodzieńcza podróż Antoniego Michalaka. Paryż na drodze polskich artystów XX-lecia międzywojennego

Artykuł jest próbą rekonstrukcji historycznej, na podstawie nieopracowanych i niepublikowanych archiwaliów publicznych i prywatnych, stypendium paryskiego młodego polskiego artysty okresu międzywojennego – i jego wchodzenia w dorosłość artystyczną. Bohater pracy - Antoni Michalak - był wszechstronnym plastykiem wyrosłym ze środowiska międzywojennej Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie. Wyróżnił się jako jeden z najzdolniejszych wychowanków pracowni Tadeusza Pruszkowskiego. W związku z tym pod koniec 1925 r. został wysłany przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (ówczesne Ministerstwo Kultury) na dziesięciomiesięczne stypendium do Paryża. Autorka podąża tropem bohatera śledząc jego kroki i decyzje.

Kim był Antoni Michalak w 1925 r.? W czerwcu tego roku odbyła się wystawa prac studentów Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie[1], w której brał udział dwudziestotrzyletni artysta. W sierpniu uczestniczył, po raz trzeci, w plenerze pracowni Tadeusza Pruszkowskiego z warszawskiej uczelni, który odbył się w Kazimierzu Dolnym. Po powrocie założył wraz kolegami Bractwo św. Łukasza. W grudniu odbyła się jego wystawa indywidualna, na której zaprezentował obrazy namalowane na plenerze, m.in. pracę dyplomową Bajkę o szczęśliwym człowieku, najczęściej do dziś komentowany obraz Michalaka. Mimo młodego wieku mógł się zatem pochwalić publiczną prezentacją swojej twórczości, która spotkała się z bardzo przychylnym odbiorem. W tym czasie powstał również Portret Pani B[2] oraz rysunkowy szkic, domniemany Autoportret[3] [Il. 1].

Nie był to pierwszy autoportret Michalaka. Najwcześniejszy, jaki się zachował, został wykonany w 1915 r., ostatni w 1974 r., tuż przed śmiercią. Przez całe życie uwiecznianie bliskich oraz ważnych osobistości kultury i nauki byłą ważną częścią twórczości malarza. Portrety oficjalne wykonywał najczęściej farbą olejną na płótnie, bardziej osobiste sangwiną lub szarą kredką na papierze. Traktowane były przez niego jako osobne dzieło, a nie tylko szkic przygotowawczy. Taka technika pozwalała na zapis konkretnej chwili, więzi rodzącej się między artystą a modelem. Autoportret z 1925 r. [Il. 1] to ołówkowy szkic, który wprawną ręką chwyta jedynie najbardziej charakterystyczne, niezbędne elementy powierzchowności Michalaka: wysokie czoło, zaczesane do tyłu lekko kręcone włosy, głęboko osadzone oczy o migdałowym kształcie, regularne brwi, kształtny nos, szerokie usta o wydatnych wargach oraz łagodny podbródek z małym dołeczkiem. Rysunek kończy się na szyi, nie ma żadnych zbędnych dodatków - krawatów, marynarek, koszul. Wzrok odbiorcy skupiają jego oczy spoglądające w prawą stronę, a zarazem na nas, z zaciekawieniem, a jednocześnie odcieniem niepewności. Taka charakterystyka, będąca jedynie interpretacją wizerunku, idealnie opisuje młodego człowieka, który wyjeżdża w swoją pierwszą, tak długą, podróż zagraniczną. Oddaje uczucia, jakie mogły mu towarzyszyć – z jednej strony pewność siebie opartą na potwierdzonym przez profesorów i publiczność talencie oraz szacunku wśród kolegów, stymulujące do pracy i podróży twórcze podniecenie wynikające z nowej sytuacji, z drugiej zaś niepewność odnośnie tego jak się w niej odnajdzie.

---

[1] za: *Mistyczny świat Antoniego Michalaka: katalog wystawy twórczości Antoniego Michalaka 1902-1975,* red. W. Odorowski, Kazimierz Dolny 2005. s.19.

[2] Jest to jedno z wielu zaginionych płócien Michalaka, za: *Mistyczny świat…,* s.19.

[3] Własność rodziny artysty.

W zorganizowaniu czasu paryskiego pobytu pomógł Michalakowi z pewnością regularny plan dnia. Jak wynika ze sprawozdania za pierwszy kwartał dla MWRiOP[4] oraz listu[5] do Tadeusza Pruszkowskiego[6] od godziny 10:00 do 13:30-14:00 młody artysta kopiował *Złożenie do grobu* Ribery w Luwrze [Il. 2]; od 15:00 do 18:00 szkicował w Académie de la Grande Chaumière; od 18:30 do 20:00 zaś uczył się francuskiego. Tak spędzał cztery dni w tygodniu; „inne trzy dni poświęcam na zwiedzanie i studiowanie różnych technik"[7] – zdawał relację z wyjazdu stypendysta. Jego plan dnia i tygodnia był szczelnie wypełniony. W mieście kuszącym rozrywkami, takim jak Paryż, przestrzeganie go mogłoby być trudne dla przeciętnego studenta. Jednak Michalak miał za sobą naukę u Pruszkowskiego, który „umiał do pracy i do sztuki zachwycać. Jego uczniowie umieli pracować, umieli i wypoczywać, umieli nieraz żyć jak asceci, lecz umieli się też bawić"[8] – jako jeden z wielu uchwycił ten środowiskowy rys Feliks Topolski. Zarówno do zabaw, jak i do wytrwałej pracy przygotowały Michalaka kazimierskie plenery pracowni profesora. Wspominając pierwszy z nich, który odbył się w 1923 r., Jan Zamoyski, kolega z Bractwa św. Łukasza, pisał: „Wiedliśmy żywot iście spartański: sypialiśmy na podłodze zasłanej słomą; śniadania i kolacje, których podstawą było mleko i chleb, przyrządzaliśmy sobie sami – jedynie obiady jadaliśmy na mieście; wstawaliśmy wcześnie i wcześnie kładliśmy się spać; cały dzień – z wyjątkiem przerwy na krótki wypoczynek na plaży i na obiad – przeznaczaliśmy na malowanie"[9]. Powstaje pytanie: jaki cel ma takie ograniczanie potrzeb oraz regularny tryb życia? Podążając za określeniem Zamoyskiego możemy wskazać na genezę takich praktyk w starożytnej Sparcie. Wtedy to kształtowanie ciała, jego hartowanie miało na celu wychowanie obywatela mogącego bronić ukochanej *polis.* Trafnym pojęciem, którego używa Topolski jest asceza. Ta chrześcijańska praktyka polegająca na dobrowolnym wyrzekaniu się dóbr ma na celu kształtowanie cnót w dążeniu do świętości i zbawienia. Szczególnie w kontekście Bractwa św. Łukasza, które odwoływało się do średniowiecznej tradycji cechowej, termin ten wydaje się być ciekawym kluczem dla rozumienia „reguły" jaką, wzorem zakonników czy pustelników, nałożył sobie Michalak. Regularność zajęć pozwalała mu wejść w rytm, powtarzalność, która kieruje ku kontemplacji codzienności. Tak można by odczytywać również mozolne kopiowanie *Złożenia do grobu* Jusepe de Ribery [Ilustracja 2], monumentalnego dzieła o tematyce religijnej. Popołudniowe szkice oraz nauka francuskiego pozwalały młodemu artyście zdobyć i pogłębić wiedzę potrzebną do pokornego wykonywania swoich obowiązków.

Wizerunek Michalaka jako twórczego ascety wydaje się być również kontynuacją modelu artysty propagowanego przez Pruszkowskiego. Profesor stronił od zbytniego teoretyzowania, a

[4] Archiwum Michalaków w Kazimierzu Dolnym, Antoni Michalak, S*prawozdania dla Ministerstwa Spraw Religijnych i Oświecenia Publicznego ze stypendium*, rękopis.

[5] Jeśli nie zaznaczam tego oddzielnie, listy pochodzą z Archiwum Michalaków w Kazimierzu Dolnym.

[6] A. Michalak, *List do Tadeusza Pruszkowskiego z dn. 14 II 1926 r.,* rękopis.

[7] A. Michalak, S*prawozdania …*

[8] F. Topolski, *Tadeusz* Pruszkowski, w: *Straty kultury polskie*j, praca zbiorowa pod red. A. Ortęgi i T, Terleckiego, t. II, Glasgow 1945, s. 405.

[9] J. Zamoyski, *Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza,* Warszawa 1989, s. 9.

pozostawione przez niego refleksje o sztuce[10] świadczą o tym, że powinna ona być przede wszystkim praktyką. Artysta, według Pruszkowskiego, miał pracować zgodnie ze swoim temperamentem i powołaniem. Zalecał wzorować się na dawnych mistrzach, jeśli chodzi o metody, techniki, ale nie naśladować niewolniczo ich maniery. Dzieło miało podlegać rzetelnej krytyce, być uniwersalne i świadczyć o kulturze estetycznej, smaku i talencie jego twórcy. „Pierwszym warunkiem ażeby człowiek doszedł do większych wyników w jakimkolwiek kierunku, oprócz wrodzonego uzdolnienia, jest racjonalny i systematyczny trening. ”[11] – pisał. Jest charakterystyczne, że Pruszkowski posługiwał się takim aparatem pojęciowym jak: praca, warsztat, dzieło, twórca, powołanie, temat[12]. Wskazuje on zdecydowanie na zakorzenienie w sztuce dawnej, sprzeciw wobec kultu geniuszu, który – będąc następstwem romantyzmu – dominował w ówczesnej krytyce sztuki. „Zbyt wielu spotykam młodzieńców rzekomo wybujałej indywidualności. Wyrastają z nich zastępy nie indywidualistów, lecz po prostu bezużytecznych zwykłych kabotynów”[13] - kontynuował. W opozycji do niej kształtował się model artysty-fachowca[14] oraz ascety, które wcielał w życie stypendysta.

Stypendysta wstaje rano. Gdzie jest mieszkanie, z którego wybiera się na poranne zajęcia? Według kalendarium sporządzonego przez Jerzego Wyczesanego był to „mały pokoik niedaleko Luwru”[15]. Pierwszym punktem na mapie paryskich wędrówek Michalaka jest Luwr, rozparty między nadrzecznym bulwarem, Rue de Rivoli, a ogrodami Tuileries, w których artysta mógł spacerować w czasie przerwy lub wypoczywać po męczącej pracy. W Luwrze poznawał dawną sztukę europejską. Uwagę artysty przyciągnęło też malarstwo i rzeźba starożytna[16]. Warto zwrócić uwagę na to, że w Luwrze znajduje się bogaty zbiór portretów z Fajum wykonanych w technice enkaustyki i tempery, które to techniki zostały wskrzeszone przez środowisko Pruszkowskiego, nawołującego do badania zapomnianych metod malarskich. Techniki te wykorzystywała w swojej twórczości m.in. Teresa Roszkowska, uczennica Pruszkowskiego i członkini Szkoły Warszawskiej, malarka i wybitny scenograf[17]. Również Michalak w ramach „artystycznych technik malarskich”, które chciał poznawać podczas stypendium, mógł zgłębiać właśnie temperę i enkaustykę w Luwrze.

Następnie udawał się do Académie de la Grande Chaumière mieszczącej się przy 14 rue de la Grande Chaumière. Tam młody malarz wykonywał szkice, których świadectwem jest zachowany szkicownik z okresu paryskiego [Il. 3][18]. Rysunki te, wykonywane ołówkiem na papierze, to głównie akty, studia portretowe oraz widoki architektoniczne. Te ostatnie zostały

[10]*Tadeusz Pruszkowski. Wybór pism*, oprac. I. Bal, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie”, 26, 1989, Warszawa 1989.

[11]Tamże, s. 12.

[12]Szerzej poglądy estetyczne Pruszkowskiego omawia Irena Kossowska w artykule *Jak tworzyć sztukę narodową? Poglądy Tadeusza Pruszkowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R.LXV (2003) nr 3-4, s. 465-477.

[13]Niestety z adresów sprawozdań dla MWRiOP nie można odczytać gdzie dokładnie się znajdował.

[14]A. Chmielewska, *Artysta-fachowiec jako wzór absolwenta warszawskiej ASP w okresie międzywojennym*, w: *Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje-teoria-praktyka*, Materiały LIII ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 14-16 października 2004, red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2005, s. 213-222.

[15]*Mistyczny świat…*, s. 19.

[16] A. Michalak, S*prawozdania…*

[17]Zob. J. Stacewicz-Podlipska,*„Ja byłam wolny ptak…”O życiu i sztuce Teresy Roszkowskiej*, Warszawa 2012.

[18]Własność rodziny artysty.

wykonane zapewne w plenerze, natomiast studia mogły być dokumentacją spotykanych na ulicy typów ludzkich, ale też jednym z zadań na akademii. Czemu wybrał akurat Académie de la Grande Chaumière? Być może podążył szlakiem Władysława Skoczylasa, który właśnie tam szkolił się u Antoine'a Bourdelle'a. W czasie, kiedy studiował tam Michalak, tamtejszym wykładowcą był również Fernand Léger, którego pracownię przy rue Notre-Dame des Champs miał ponoć odwiedzić młody twórca[19]. W akademii tej katedrę portretu objęła Olga Boznańska[20], która zamieszkała na stałe w Paryżu od 1898 r. urządzając sobie pracownię przy 114 bis Rue de Vaugirard. I tutaj, być może, zawitał Michalak wykonując portret wiekowej malarki[21].

„Zwiedziłem malarstwo i rzeźbę starożytną w Luwrze, muzeum Gume, Clunn i Rodina"[22] – melduje. Patrząc na pisownię tych nazw możemy próbować zidentyfikować miejsca, o które chodziło stypendyście. „Muzeum Gume" to prawdopodobnie Musée Guimet mieszczące się przy Place d'Iena. Znajdują się tam zbiory sztuki dalekowschodniej, dobrze wyposażona biblioteka oraz zbiory fotograficzne z tej dziedziny. Nieustannie w polu zainteresowań artystów europejskich znajdowała się sztuka Orientu. W czasach impresjonistów grafika, stroje czy ceramika pozaeuropejska stała się modnym wyposażeniem wnętrza. W międzywojniu Daleki Wschód zainspirował orientalistyczny nurt Art Déco. Z kolei niektóre obrazy Olgi Boznańskiej są kojarzone z nurtem inspiracji Orientem. Może to malarka poleciła Michalakowi się tam udać? A może była to kolejna podróż w historię sztuki? Albo po prostu poszukiwanie pięknych przedmiotów, takich jak chińskie wazy, które po dziś dzień stoją w pracowni artysty w Kazimierzu Dolnym? Podobnie niejednoznaczny jest wybór „Muzeum Clunn", czyli Musée de Cluny, mieszczącego się w hôtel Cluny przy 6 Place Paul Painlevé. Jest to raczej zbiór świadectw kultury materialnej średniowiecza ocalałej z Rewolucji Francuskiej niż typowa kolekcja dzieł sztuki malarskiej i rzeźbiarskiej. Obok reliktów rzeźb proroków i królów starotestamentalnych ustawionych w sali imitującej wnętrze gotyckiej katedry zobaczymy tam m.in. słynną tapiserię przedstawiający *Damę z jednorożcem*, ale też przedmioty rzemiosła artystycznego: witraże, relikwiarze czy wyroby emalierskie. Wszystkie te świadectwa kultury materialnej mogły być przedmiotem zainteresowania ucznia SSP uwrażliwionego na poszukiwanie „sztuki wszędzie"[23]. „Marzę o publicznej sztuce, służącej ogółowi, spotykanej na każdym kroku […]. W sądzie, magistracie, urzędzie skarbowym, na poczcie, w hali targowej, na placu, w łaźni, w koszarach, w szkole, nawet w kryminale i w szalecie publicznym"[24] – pisał Pruszkowski. Mówiąc o artystycznych pielgrzymkach do tego muzeum można wskazać też średniowieczny profil jego zbiorów, który wpisywał się we wzorce kluczowe dla członków Bractwa św. Łukasza. Wreszcie Musée de Cluny było specyficzną

[19] *Mistyczny świat…*, s. 20.

[20] A. Wierzbicka, *Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów o polskiej kolonii artystycznej czynnej w Paryżu w latach 1900-1939*, Warszawa 2008 s. 12.

[21] Własność rodziny artysty.

[22] A. Michalak, S*prawozdania …*

[23] Był to tytuł przeglądowej wystawy działalności Szkoły Sztuk Pięknych zorganizowanej w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie w 2012 r. Zob. *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, red. J. Gola, M. Sitkowska, A. Szewczyk, Warszawa 2012.

[24] *Tadeusz Pruszkowski...*, s. 58.

rekonstrukcją przeszłości, swego rodzaju *Kunstkamerą,* pobudzającą twórczą wyobraźnię artysty do pracy oraz kształtowania swojej własnej przestrzeni.

Ostatnim z wymienionych przez stypendystę miejsc jest Muzeum Rodina, kolekcja dzieł słynnego rzeźbiarza Auguste'a Rodina mieszcząca się przy 79 Rue de Varenne. Po raz kolejny mógł mu polecić to miejsce Władysław Skoczylas, który był też tu kiedyś na stypendium. A może wskazał mu je sam Bourdelle lub inny z profesorów Académie de la Grande Chaumière? W szopce noworocznej studentów SSP z 1926 r. jedna z kukiełek mówiła: „Mogę mówić o czym chcecie: O Rodinie, o portrecie, o królu Stasiu i świętym z Asyżu, o wieży Eiffel i Notre Dame w Paryżu"[25]. Był to kryptoportret Stanisława Noakowskiego, profesora SSP dającego inspirujące wykłady z historii sztuki. Skoro na wykładach Noakowski opowiadał o Paryżu oraz Rodinie, to może zainspirował nimi ucznia do wizyty w tamtejszym muzeum rzeźbiarza? Jak wynika ze wspomnień Michalaka[26], brał on sobie do serca opinie profesora. Rodin był rzeźbiarzem, a Michalak kształcił się głównie w kierunku malarstwa. Dlaczego więc zawitał do jego muzeum? Możemy spojrzeć na tę wizytę jak na element obycia międzywojennego inteligenta, uzupełnienie artystycznej edukacji. Rodin był już w owym czasie „klasykiem współczesności", kontynuatorem tendencji *non finito* odwołującej choćby do wielbionego przez niego Michała Anioła. Był jednak przede wszystkim rzeźbiarzem, od którego Michalak mógł podpatrzeć pewne rozwiązania formalne. „Badając malarstwo i rzeźbę notuję spostrzeżenia"[27] – twierdził. Okazuje się, że w czasie studiów na SSP wykonał rzeźby *Portret Pii Górskiej* oraz *Portret mężczyzny*[28], a już po powrocie do Polski, projekt drewnianego pomnika Kazimierza Wielkiego[29] z okazji 600-lecia koronacji władcy obchodzonej w Kazimierzu Dolnym[30] oraz płaskorzeźbioną kolumnę z wicią roślinną[31]. Trudno dopatrywać się tutaj jakichkolwiek wpływów formalnych Rodina. Chcę raczej pokazać wpływ wielokierunkowości inspiracji na wszechstronność techniczną Michalaka.

Stypendysta zgłosił się w Ambasadzie Rzeczpospolitej przy 12 Rue de Tokio do Zygmunta Lubicz-Zaleskiego[32]. Lubicz-Zaleskiego można było spotkać również przy 59 Rue Boissière[33] oraz przy 9 Rue Michelet, gdzie mieści się do dziś Institut d'etudes slaves. Dyplomata był delegatem MWRiOP na Francję, profesorem wspomnianego Instytutu, wykładowcą języka polskiego na Sorbonie, odznaczonym Legią Honorową, krytykiem, historykiem literatury i poetą. Jego zasługi na rzecz wymiany kulturowej Polski i Francji można by długo wymieniać[34]. Wracając do Michalaka warto nadmienić, że zarówno przed jak i po II

[25] Teksty szopek znamy jedynie z wspomnień wychowanków szkoły. Słowa wypowiadane przez kukiełkę prof. Noakowskiego cytuję za: P. Górska, *Paleta i pióro*, Kraków 1960, s. 219.

[26] *List Antoniego Michalaka,* rękopis, Zbiory Specjalne IS PAN, nr inw. 1670.

[27] A. Michalak, S*prawozdania…*

[28] *Antoni Michalak. Rysunek,* katalog wystawy w Galerii Letniej, wstęp J.Wyczesany, Kazimierz Dolny 1982.

[29] *Mistyczny świat…,* s. 24, 26.

[30] Wszystkie niestety niezachowanie.

[31] Znajdująca się w domu artysty do dziś.

[32] Ulica ta przed II wojną prowadziła od Palais de Tokio do Sekwany (stąd nazwa), po II wojnie światowej zmieniła nazwę na Avenue de New York.

[33] Brak szczegółów na temat tej lokalizacji- może tam mieszkał Lubicz-Zaleski?

[34] Wierzbicka nadmienia, że jako jeden z niewielu docenił działalność Dunikowskiego w Paryżu. Przyjaźnił się z nim oraz m.in. Olgą Boznańską, Tadeuszem Makowskim. Swoje teksty publikował w prasie polskiej i zagranicznej. za: A. Wierzbicka, *Artyści polscy…*, s. 13.

wojnie światowej Lubicz-Zaleski walczył o przetrwanie Towarzystwa Historyczno-Literackiego[35], zarządzającego Biblioteką Polską w Paryżu. Znajduje się tam zupełnie zapomniana sangwina artysty z 1965 r., przedstawiająca niezidentyfikowanego mężczyznę w średnim wieku, której pochodzenie jest nieznane.

Listę potencjalnie odwiedzanych przez stypendystę miejsc możemy rozszerzyć o inne adresy paryskie, które zachowały się w dokumentach paryskich artysty:

- Konsulat Generalny Rzeczypospolitej, Rue Theophile Gautier 43 [prawdopodobnie chodzi o pałacyk przy 43 Avenue Théophile Gautier, konsulat zmienił adres]
- Biblioteka Polska, Quai d'Orléans [nadal się tam znajduje]
- Szkoła Batignolska, Rue Lohmander [chodzi o Szkołę Polską mieszczącą się do dziś przy 15 Rue Lamandé]
- p. Henryk Suchorzewski, Rue Malabranele [ani obecnie, ani w 1925 r.[36] taka ulica nie istniała, może chodzi o Rue de Grenelle, która znajduje się we wskazanej przez autora VII dzielnicy Paryża]
- Akademia Sztuk Pięknych w Paryżu [najprawdopodobniej chodzi o École des Beaux-Arts mieszczącą się przy 14 Rue Bonaparte]
- Akademia Nauk [nie jest jasne czy chodzi o Polską Akademię Umiejętności w Paryżu mieszczącą się przy 14 Rue Lauriston czy może francuską Académie des sciences przy 23 Quai de Conti]

Są to miejsca łączące kulturę i sztukę, a zarazem takie, do których udać się mógł każdy potrzebujący pomocy życzliwego rodaka. W konsulacie czy ambasadzie mógł liczyć na pomoc urzędową związaną z pobytem za granicą. W Bibliotece Polskiej wziąć udział w wydarzeniach kulturalnych i zostać wprowadzonym do towarzystwa przez np. Lubicz-Zaleskiego. Szkoła batignolska została w tamtym czasie zamknięta i przeniesiona do Villard, gdzie reaktywował ją właśnie Lubicz-Zaleski. Kim był Henryk Suchorzewski z VII dzielnicy? Znajomym Stanisława Michalskiego[37], który w razie czego wspomoże biednego polskiego stypendystę, a w wolnym czasie oprowadzi po mieście? Pozostałe dwa adresy wydają się dość oczywiste. Zaleski miał dać Michalakowi statuty instytucji by młody malarz mógł zostać studentem École des Beaux-Arts oraz słuchaczem Akademii Nauk.

Na podstawie korespondencji paryskiej Michalaka możemy dodać jeszcze kilka miejsc. W listach Michalski wielokrotnie poleca stypendyście spotkanie z Lubicz-Zaleskim. Michalski wspomina też o lekarzu Jarkowskim przyjmującym przy 138 Boulevard du Montparnasse, który może pomóc choremu artyście. Natomiast Pruszkowski poleca Michalakowi wizytę w „bibliotece dekoracyjnej" opisując jej umiejscowienie: „w gmachu Luwru wejście było (o ile sobie przypominam) za pomnikiem Gambetty, a przed pomnikiem Lafayette'a"[38]. Prawdopodobnie ma na myśli bibliotekę przy Musée des Arts Decoratifs mieszczącym się przy 11 Rue de Rivoli. Młody artysta mógł tam skorzystać na miejscu z książek i albumów dotyczących rzemiosła artystycznego oraz przejrzeć bieżące numery czasopism z tej dziedziny.

Wędrówki Michalaka po Paryżu prowadziły go w różne miejsca – od akademii, przez muzea i biblioteki, po atelier malarzy i prywatne mieszkania rodaków. Mógł zapoznawać się tam zarówno z oficjalnym nurtem sztuki propagowanym przez rząd francuski, poglądami własnymi artystów, ale też emigrantów – Polaków mieszkających czy studiujących za granicą. Było to wspaniałe pole do analizy odmiennych stylów życia, płynących z nich korzyści i

[35] Którego obecnym prezesem jest jego syn Pierre.

[36] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53065034t/f1.zoom.r=.langEN, [dostęp: 3 maja 2014 r.].

[37] Urzędowego nadzorcy stypendium paryskiego Michalaka, któremu artysta zdawał relacje z wyjazdu i z którym prywatnie korespondował.

[38] T. Pruszkowski, *Korespondencja do Antoniego Michalaka*, List z 11 II 1926 r.

negatywnych skutków. Filtrując te informacje przez własną wrażliwość mógł je porównać i wybrać ten, który najbardziej odpowiada jego potrzebom, talentowi i ideałom.

Kogo spotykał? „Prawie nikogo nie widuję" – pisał Michalak do Pruszkowskiego[39]. A paradoksalnie dalej wspominał spotkanie z Jackowskim w Luwrze oraz „Papą Mortkowiczem", u którego goszcząc poznał Józefa Pankiewicza. Jak to określiła Pia Górska, „Warszawa – Pruszkowski, Paryż – Pankiewicz"[40].Wykluczając domniemane miejsca, w których bywał, zostaje nam jednak kilka pewników: ambasada, Académie de la Grande Chaumière, mieszkanie Michalaka oraz muzea: Luwr, Guimet, Rodina i Cluny. O ile muzea są miejscem raczej anonimowych spotkań, o tyle, kontaktując się z ambasadą musiał rozmawiać z konkretnymi osobami m.in. Lubicz-Zaleskim, a na zajęcia ze szkicu też nie chodził sam. Kim był ów Jackowski? Czy może chodzi o rzeźbiarza Stanisława Jackowskiego i prezesa Stowarzyszenia „Rzeźba", autora pomników – m.in. Jana Kilińskiego na warszawskiej Starówce oraz nagrobka swego wuja Bolesława Prusa na Powązkach? To dość prawdopodobne, biorąc pod uwagę liczne realizacje Jackowskiego w Warszawie, a zatem zakorzenienie w środowisku artystycznym, w którym obracał się również Michalak.

Jackowski kształcił się pod okiem Konstantego Laszczki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie malarstwa nauczał Pankiewicz . Najprawdopodobniej stypendysta poznał go dzięki pośrednictwu Jakuba Mortkowicza (znanego wydawcy, ojca koleżanki Michalaka z SSP – Hanny Mortkowicz-Olczakowej). Pankiewicz, który półtora roku wcześniej przybył ze studentami do Paryża, miał zaprosić Michalaka do swojej pracowni[41]. Kierowana przez niego grupa była formalnie Oddziałem Paryskim krakowskiej ASP. Zadaniem tego oddziału było: „skupić Polaków pracujących dla sztuki polskiej, znajdujących się w środowiskach kultury na Zachodzie (…) dać punkt oparcia doświadczonego kierownika młodym artystom"[42]. Wszystkie te zadania wykonał profesor, zapraszając Michalaka do swojego atelier mieszczącego się przy 7 Impasse du Rouet (później przy 130 Rue d'Alesia)[43]. Jak możemy zobaczyć na fotografiach[44] , z zewnątrz pracownia była niskim budynkiem przykrytym przeszklonym dachem, który przepuszczać miał jak najwięcej światła. W wokół modelki i profesora gromadzili się studenci ze sztalugami . Program oddziału został określony w ten sposób:

1) „Malowanie z modela od 9-tej do 12-ej – akt lub portret; rysowanie z modela w godzinach wieczornych
2) Kopiowanie w muzeach (nie wszyscy jednocześnie pracują w atelier, niektórzy robią wtedy kopie)
3) Zwiedzanie muzeów, kolekcji i wystaw
4) Pogadanki, konferencje z dziedziny sztuk pięknych
5) Wykłady języka francuskiego"[45]

---

[39] A. Michalak, *List do Tadeusza Pruszkowskiego z dn. 14 II 1926 r.*

[40] P. Górska, *Paleta…,* s. 227.

[41] Tamże.

[42] *Rektor do Ministerstwa*, 1924 (T207 B), za: *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895-*1939, oprac. J. Jeleniewska-Ślesińska, tom II, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 124.

[43] A. Bernat, *Józef Pankiewicz (1866-1940),* Warszawa 2006, s. 75.

[44]*Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pieknych w Krakowie 1895-1939,* oprac. J.Jeleniewska- Ślesińska, t.II, Wrocław-Warszawa-Kraków, il. 43 i 44.

[45] *Program nauki, 12 XII 1925 r.,* za: *Materiały do dziejów…,* s. 125.

Spotkanie Michalaka z Pankiewiczem obnaża wiele stereotypów narosłych wokół relacji „pruszkowiacy" – kapiści. W tamtym czasie nie było jeszcze walki między nimi, którą później Józef Czajkowski porównywał do sporu Montecchich i Capuletich[46]. Oto jak rysowała się w oczach uczennicy Pruszkowskiego postać Pankiewicza: „Pankiewicz uchodził za wytrawnego pedagoga (…) typ artysty na europejską miarę. Wykazywał dużo punktów stycznych z impresjonizmem, ale nic go nie łączyło z tak zwanym w pewnych kołach „narodowym malarstwem"(…) Miał głębokie uznanie dla łacińskiej kultury, pociągała go tradycja francuskiego malarstwa i przekazywał ją uczniom(…). . Co sam Pruszkowski sądził o kapistach? Górska wspomina, że na propozycję zobaczenia przywiezionych przez nich obrazów miał odpowiedzieć: „Poczekam"[47].

Michalak w stosunku do „wytrawnego pedagoga" Pankiewicza wykazał się zaciekawieniem. Jako młody człowiek był zapewne zaintrygowany mistrzem o zupełnie odmiennych intuicjach artystycznych niż Pruszkowski. Deklarowana przez profesora awersja do „pruszkowiaków" przeradza się na gruncie francuskim w chęć pomocy, o której melduje Pruszkowskiemu wychowanek: „[Pankiewicz] zapraszał mnie do swojej pracowni, że mogę korzystać z modela. Mam mu złożyć wizytę. Tymczasem powiedziałem, że kopiuję, więc nie będę mógł korzystać, lecz do pracowni pójdę i zobaczę co ludzie robią"[48]. Wydaje się, że oferując stypendyście skorzystanie z modela mistrz mógł mieć na uwadze także względy finansowe. Opłacenie takiej osoby, zwłaszcza w Paryżu, gdzie pozowanie bywało zawodem, było zapewne trudne dla studenta. Czy Michalak z propozycji skorzystał? Natomiast obydwa kręgi artystów polskich połączyć mógł Luwr, gdzie kopiowali zarówno kapiści jak i Michalak. Stypendysta mógł również uczestniczyć w niedzielnych wykładach Pankiewicza z historii sztuki prowadzonych tamże[49]. Aktualne artystyczne spory wygasały wobec wspólnego źródła, jakim była dla obu obozów dawna sztuka europejska. Ich dobór i sposób przetworzenia różnił ich od „pruszkowiaków". Mistrzowie flamandzcy i holenderscy XVII ustępowali miejsca wenecjanom i Francuzom miłującym pastelową kolorystykę i fantazyjne formy. Interesującym polem współpracy mogłyby być wykłady języka francuskiego wymienione w punkcie 5 programu Oddziału Paryskiego krakowskiej ASP. Czy to na nie wieczorem chodził Michalak?

„Boleśnie raniła ich krytyka profesora, jaką kierował pod adresem ubóstwianego przez nich van Gogha, za ostre kolory i radykalne zestawienia barwne. Poza tym zauważyli w profesorze narastającą reakcję antyimpresjonistyczną"[50] – pisała o stosunku kapistów do swojego już prawie sześćdziesięcioletniego mistrza historyk sztuki Anna Bernat. Pankiewicz był wszechstronnym eklektykiem, który przeszedł przez różne stylistyki. Nieobce były mu naturalistyczne szkice wykonywane dla „Tygodnika Ilustrowanego". Malował realistyczne portrety, a lekcję plenerową odbył w Kazimierzu Dolnym pozostawiając po niej impresjonistyczne motywy sielskiej wsi. Jak widać wiele jest tu punktów stycznych z kręgiem warszawskiej SSP: szacunek dla przeszłości, biegłość warsztatowa, praca w plenerze oraz wszechstronność stylistyczna. Pankiewicz uprawiał zresztą sztukę tematyczną, odrzucaną przez

[46] P.Górska, *Paleta...* s. 240.
[47] Tamże, s. 228.
[48] A. Michalak, *List do Tadeusza Pruszkowskiego z dn. 14 II 1926 r.*
[49] A. Bernat, *Józef Pankiewicz...* s. 76.
[50] Tamże.

jego uczniów, którzy najwyższym osiągnięciem sztuki czystej, wolnej od ciężaru polityki, historii czy gatunku uważali martwą naturę. Zresztą warto zauważyć, że ostrze prasowej krytyki kierował w zwolenników Pruszkowskiego raczej Czapski niż sam mistrz. Wydaje się, że o ile kapiści byli przeciwnikami „łukaszowców", o tyle sam Pankiewicz mógł być ciekawym wzorem dla Michalaka. Mimo deklarowanej niechęci do sztuki francuskiej obecnej w kręgu Pruszkowskiego w wielu jego obrazach można zaobserwować impresjonistyczne potraktowanie plamy i pastelowe kolory charakterystyczne dla nurtów kolorystycznych.

„W dni świąteczne robię wycieczki do ciekawych artystycznych okolic Paryża"[51] – pisał Michalak w jednym ze sprawozdań. Chciał skorzystać w możliwości, jakie daje taki wyjazd w szerszym kontekście – nie tylko studiów rysunkowych na akademii czy dostępnych muzeów. Gdzie mógł się wybrać? W notatkach, szkicach i obrazach Michalaka brak informacji na temat odwiedzanych w weekendy miejscowości. Jedynym potwierdzonym, a jednocześnie niezwykle inspirującym miejscem jest Chartres, miasteczko z gotycką katedrą ze wspaniałymi witrażami. Michalski, w korespondencji, dwukrotnie polecał się tam udać młodemu malarzowi: „Czy katedrę Notre Dame Pan oglądał, a Sainte Chapelle? Niedaleko Paryża jest Chartres" – pisał w liście z 2 I 1926 r.[52], a w kolejnym z 7 II 1926 r.[53] polecał spędzić maj „na prowincji, gdzie katedry cudne (Rouen, Chartres, Bourge, itp.)". Możemy wnioskować, że wyjazd musiał nastąpić przed kolejnym listem opatrzonym datą 14 III 1926 r., ponieważ Michalski pisał w nim: „Jak to dobrze, że Pan zajrzał do Chartre[s]"[54]. Przypomnijmy, że Michalak jest na paryskim stypendium od 20 grudnia, czyli około dwóch miesięcy. Jak wynika z zachowanej korespondencji początkowy czas na obczyźnie był dla niego trudny pod każdym względem. „Od 4 stycznia byłem chory – choroba moja przeciągnęła się trzy tygodnie"[55]. Było to prawdopodobnie zapalenie dziąseł, ponieważ Michalski zalecał trzymanie ciepłej wody w ustach i wizytę u dentysty[56]. Skromne stypendium ledwo wystarcza na utrzymanie, a obcość i samotność zaczynają coraz bardziej doskwierać. Rada Michalskiego, by odwiedzić Chartres, przyszła jak wybawienie. Michalak udaje się tam na odpoczynek fizyczny i psychiczny, nareszcie zaczyna malować. Po powrocie pisze list, którego zamieszczam całość, ponieważ myślę, że bardzo trafnie ujmuje ówczesną sytuację artysty.Zacytuję list wraz ze skreśleniami, ponieważ pokazują one jak intensywne były przeżycia i refleksje Michalaka na temat Chartres.

„Kochany Panie!

Dziś wróciłem z Chartres i tam po raz pierwszy modliłem się [skreślone – w tej cudownej świątyni] od czasu przyjazdu do Francji. Nie przeczuwałem, że może [być tak coś niebiańsko pięknego]. W ostatnim czasie zgorzkniałem i [straciłem wrażliwość] odrętwiałem w Paryżu. [Chorobliwy pęd artysty] Nie mogłem tęsknić ani cierpieć – zdawało mi się, że wyschły wszystkie moje uczucia. Było szaro i tylko nieznośny [tumult] gwar miasta miałem w uszach. Ludzie zapędzeni i niewrażliwi drażnili mnie – zacząłem siebie nienawidzić. Przyszło do mnie tyle brzydkich myśli i pokus i wszystkie moje usiłowania w proch się rozsypywały. Odszedł Pan ode mnie i wszyscy mnie opuścili. Wiedziałem, że zasługuję tylko na pogardę. Chciałem się zapaść pod ziemię i rozwiać się w …[nieczytelne].

---

[51] A. Michalak, S*prawozdania…*

[52] S. Michalski, *Korespondencja do Antoniego Michalaka,* List z 2 I 1926 r.

[53] Tamże.

[54] Tamże.

[55] A. Michalak, S*prawozdania…*

[56] S.Michalski, *Korespondencja do Antoniego Michalaka*, List z 1 II 1926 r.

Wyjechałem do tego przytulnego miasteczka i ja który nie myślałem już o Kochanym Panu, a może wstydziłem się obcować z nim w myśli. Przyszedł Pan do mnie, razem pochłanialiśmy urok cichego i harmonijnego miasteczka – było mi tak dobrze, Chrystus jeszcze raz zastukał do mojego serca i wlał w nie zachwyt i nie miałem w sobie walki tylko ukochanie.

To co stworzone przez miłość i wiarę – nigdy nie zostanie zwalczone niechęcią złego człowieka. I ludzie – jacy tam mili ludzie, choć do tej świątyni nie chodzą, lecz proporzec wiary trzyma ich w swojej mocy.

Postanowiłem tam pojechać najmniej na tydzień i popracować. Gdy tylko skończę kopię i wyruszę z Paryża. Teraz tu się mozolę nad wielu nie bardzo miłymi rzeczami, które mi są koniecznie potrzebne do życia"[57].

List ten adresowany był najprawdopodobniej do Michalskiego, ponieważ to z nim omawiał kwestię wyjazdu do Chartres oraz, jak wspominałam, Michalski odpowiedział na list, który opisywał tę podróż. Wynika z niego, że stypendysta był w głębokim kryzysie psychicznym i twórczym. Widać to również w listach do Pruszkowskiego, któremu pisze: „na gruncie francuskim nie maluję"[58]. Nie jest to stwierdzenie zgodne z prawdą, bo przecież robił szkice szkolne i kopie w Luwrze. To raczej wyolbrzymienie, którym Michalak zwraca uwagę na brak inspiracji do twórczej pracy. Przełomem wydaje się być wyjazd do Chartres. Michalak doświadcza zachwytu nad pięknem wynikającego z mistycznego doznania Boga. Tutaj można doszukiwać się źródeł etykietki „mistycznego Michalaka" nadanej twórcy. Jego niezwykle oryginalne podejście do tradycyjnych typów ikonograficznych, takich jak Ukrzyżowanie czy wizerunki świętych daje do myślenia. Pojawia się pytanie o źródła takiego podejścia. Sam Michalak był osobą wierzącą, pobożną, modlił się Pismem Świętym, a jedną z jego ulubionych lektur były *Kwiatki św. Franciszka*[59]. Głębokie, osobiste doświadczenie wiary mogło być punktem wyjścia dla tych nowatorskich rozwiązań ikonograficznych i stylistycznych.

Kontemplacja piękna średniowiecznej katedry ożywia wiarę malarza i wydobywa go z twórczego marazmu, w który popadł w Paryżu. Nareszcie ma chęć pracować, odciąć się od pustki, w jakiej się stopniowo pogrążał. „Dwa tygodnie spędziłem w Chartres dokąd pojechałem na wypoczynek nie zaniedbując jednocześnie studiów. Z powodu b. wyczerpujących warunków w Paryżu pod względem dla mnie zdrowotnym oraz materialnym pragnę wyjechać na prowincję Francji, gdzie spodziewam się także łatwiejszego znalezienia odpowiednich dla moich wprawek modeli (niezawodowych)" – pisał w sprawozdaniu dla MWRiOP[60]. Podczas pobytu w Chartres powstała *Uliczka w Chartres* [Il. 4]. Obraz jest wedutą przedstawiającą zakręcającą uliczkę w małym miasteczku. Domy mają pastelowe barwy przyciemnione przez ciężkie chmury. Brak jakichkolwiek postaci, co charakterystyczne dla pejzaży Michalaka. Może być również obserwacją codziennego życia sennej prowincji.

Warto w tym miejscu spuentować wątek samej twórczości Michalaka we Francji. Dotąd mowa była głównie o życiu artysty, a nie efektach jego pracy. A były to:

– studia rysunkowe: ze stypendium zachowały się II szkicowniki – studia architektury, rzeźb, pejzaże, akty lub portrety[61] , w sumie ok. 30 kart;

---

[57] A. Michalak, *List do Stanisława Michalskiego,* rękopis, Archiwum Michalaków w Kazimierzu Dolnym.

[58] A. Michalak, *List do Tadeusza Pruszkowskiego z dn. 14 II 1926 r.*

[59] Na podstawie rozmowy z synem artysty Tadeuszem Michalakiem w dniu 31 marca 2014 r.

[60] A. Michalak, S*prawozdania…*

[61] Reprodukowane w katalogu: *Antoni Michalak 1902-1975. Wystawa połączona ze sprzedażą*, Salon Wystawowy MARCHAND, DESA UNICUM, 4 czerwca-9 lipca 2011, s. 2-7.

– kopia *Złożenia do grobu* Ribery (niezachowana);
– szkice przedstawiające Olgę Boznańską? (informacja za rodziną artysty);
– *Katedra Notre Dame*, 1926, olej, płótno, 55x46 (wł. prywatna)[62]
– *Uliczka w Chartres*, 1926, olej, deska, 28x26,5 (wł. prywatna)[63] [Il. 4];
– *Francuskie miasteczko*, 1926, olej, płótno, Lublin (wł. prywatna)[64];
– *Portret młodego Chłapowskiego*[65], olej, płótno (zaginiony)[66];
– *Portret Rosjanki pani Forszteter,* olej, płótno (zaginiony)[67].

Czy coś szczególnie urzekło Michalaka w Chartres? Pisze o „cudownej świątyni" i „niebiańskim pięknie"[68]. W kontekście wyzucia z uczuć, o które obwinia Paryż, możemy na zasadzie kontrastu spróbować domyślać się, co mogło przynieść mu ulgę, zadziałać raczej właśnie na uczucia i zmysły niż rozum. „Było szaro"[69] – w Chartres zobaczył mieniące się nasyconymi kolorami, umieszczone w harmonijnie geometrycznych kwaterach witraże. „I tylko nieznośny gwar miasta miałem w uszach"[70] – w katedrze mógł zatopić się w ciszy. „Ludzie zapędzeni i niewrażliwi drażnili mnie"[71] – tu mógł wyrzec się ludzi, wybrać samotność, a nie skazywać się na nią z powodu nienawiści i zmęczenia tłumem. „Urok cichego i harmonijnego miasteczka – było mi tak dobrze"[72] – podsumowuje pielgrzymkę do Chartres wrażliwy twórca. Dla Caspara Davida Friedricha katedra była świadectwem ducha, Claude Monet widział w niej grę świateł, natomiast Michalak doświadczył spokoju duszy i zachwytu nad pięknem harmonijnych proporcji, barw, materiałów. Na pamiątkę tego olśnienia przywiózł ze sobą replikę fragmentu słynnych witraży, która do dziś znajduje się w jego pracowni w Kazimierzu Dolnym.

To nie koniec skutków fascynacji tym miejscem. Motyw katedry w Chartres, w nieoczywisty sposób przewijał się w międzywojennej twórczości literackiej. W wydanym w 1938 r. tomiku *Równanie serca* jeden z wierszy poświęcił *Widzeniu katedry w Chartres* Julian Przyboś. Jak się okazuje sześć lat wcześniej jego kolega literat napisał niepublikowany do dzisiaj utwór *Katedra w Chartres:*

„Chartres, domie złoty nad łanami zboża
Arko, gdzie zachowana jest manna niebiańska,
W szkłach szafirowych, kędy gloria pańska,
I w szkłach rumianych stoisz, panno hoża–

Boskim rozkazem ludzkich rzeźb głowice
Zjeżyłaś– swe portale rajom otwierające,

[62] *Mistyczny świat…*, katalog prac – pozycja nr 39, ilustracja – s. 102.
[63] *Mistyczny świat…*, katalog prac – pozycja nr 40, ilustracja – s. 102.
[64] Informację podaję za J. Wyczesanym, *Mistyczny świat...*, s. 20.
[65] Syna ambasadora Polski, za: tamże, s. 20.
[66] Tamże, s. 20.
[67] Tamże.
[68] A. Michalak, *List do Stanisława Michalskiego..*
[69] Tamże.
[70] Tamże.
[71] Tamże.
[72] Tamże.

I wszystkie one: anioł, lilja, zając
Jedyną twoją otwartą tajemnicą–

Bądź pozdrowiona, ty libańskim cedrom
Równa, kamieniem wzniesiona przejrzystym,
Przeczysta, modłom przeznaczona czystym
Oddaj mi serce dziecinne, katedro.

J.I.

1932”

Podpisany jako „J.I.” poeta to Jarosław Iwaszkiewicz, który pięknie oprawiony rękopis tego wiersza ofiarował Michalakowi[73]. Obaj artyści byli przyjaciółmi. Według badacza korespondencji Michalaka Jerzego Wyczesanego[74] poznali się w połowie lat 20. XX wieku przez Janinę Konarską, studentkę SSP, a późniejszą żonę Antoniego Słonimskiego, początkowo studenta malarstwa lub przez Hannę Mortkowicz-Olczakową, również studentkę SSP, której ojciec był znanym księgarzem. A może jednak spotkali się w 1925 r. w Paryżu? Skoro, jak wskazują zdjęcia Iwaszkiewicz był tam wtedy z okazji Wystawy Sztuki Dekoracyjnej, a Michalak właśnie przyjechał na stypendium?

Tyle tylko faktów i domysłów możemy wysnuć na podstawie zachowanych dokumentów w odniesieniu do stypendium paryskiego Antoniego Michalaka. Artysta szukał własnych ścieżek zaglądając pod polecane adresy, a czasem nawet wbrew wyborom swoich mistrzów, jak w wypadku wizyty u nielubianego przez Pruszkowskiego Pankiewicza. Młody malarz szkolił warsztat podczas kopiowania w Luwrze, studiując dziedzictwo kultury europejskiej w muzeach. Ogarniający go kryzys twórczy przezwyciężył odbywając podróż do Chartres. Ufam, że dalsze badania nad twórczością Michalaka pozwolą poszerzyć interpretacje jego dorobku i wzbogacą wiedzę o biografii, wyprowadzając je poza przyjęty dotąd szablon. Wydaje się zresztą, że podobnie, rozpoznanie analogicznych ciągle nie zbadanych pobytów paryskich wielu twórców tej generacji pozwoli znacznie zmienić spojrzenie na sztukę epoki.

[73] Rękopis przechowywany jest w Archiwum Michalaków w Kazimierzu Dolnym.

[74] J. Wyczesany, *Wojenna korespondencja Jarosława Iwaszkiewicza z Antonim Michalakiem*, „Brulion Kazimierski” nr 5 (jesień 2004), s. 14.

Bibliografia

Antoni Michalak, S*prawozdania dla Ministerstwa Spraw Religijnych i Oświecenia Publicznego ze stypendium*, rękopis.

Antoni Michalak 1902-1975. Wystawa połączona ze sprzedażą, kat. wyst. Salon Wystawowy MARCHAND, DESA UNICUM, Warszawa 2011.

Antoni Michalak. Rysunek, kat. wyst., Galeria Letnia, Kazimierz Dolny 1982.

A. Chmielewska, *Artysta-fachowiec jako wzór absolwenta warszawskiej ASP w okresie międzywojennym*, w: *Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje-teoria-praktyka*, Materiały LIII ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 14-16 października 2004, red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2005, s. 213-222.

P. Górska, *Paleta i pióro*, Kraków 1960.

I. Kossowska, *Jak tworzyć sztukę narodową? Poglądy Tadeusza Pruszkowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki", 65: 2003, s. 465-477.

Mistyczny świat Antoniego Michalaka: katalog wystawy twórczości Antoniego Michalaka 1902-1975, red. W. Odorowski, kat. wyst., Muzeum Nadwiślańskie, Kazimierz Dolny 2005.

J. Stacewicz-Podlipska, *„Ja byłam wolny ptak…"O życiu i sztuce Teresy Roszkowskiej*, Warszawa 2012.

Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944, red. J. Gola, M. Sitkowska, A. Szewczyk, Warszawa 2012.

F. Topolski, *Tadeusz Pruszkowski*, w: *Straty kultury polskie*j *1939-1944*, red. A. Ortęga, T. Terlecki, t. II, Glasgow 1945.

J. Zamoyski, *Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza,*Warszawa 1989.

Tadeusz Pruszkowski. Wybór pism, red. I. Bal, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie", 26:1989.

A. Wierzbicka, *Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów o polskiej kolonii artystycznej czynnej w Paryżu w latach 1900-1939*, Warszawa 2008.

J. Wyczesany, *Wojenna korespondencja Jarosława Iwaszkiewicza z Antonim Michalakiem*, „Brulion Kazimierski", 5:2004.

Spis ilustracji



1. Antoni Michalak, *Autoportret,* 1925, wł. prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM.



2. Jusepe de Ribera, *Złożenie do grobu*, 1625, Musée du Louvre, Paryż, fot. autorki.



3. Karty ze szkicownika paryskiego Antoniego Michalaka, 1925-1926, wł. rodziny artysty fot. Marcin Koniak/Desa Unicum.



4. Antoni Michalak, *Uliczka w Chartres,* 1926, wł.prywatna, fot. za *Mistyczny świat…*, s.10.

Cathy Nhung

W pozłacanym świecie. *Gilded Age* oraz narodziny współczesnej prasy dla kobiet

Gilded Age („pozłacana" era) nastąpiła w momencie zakończenia wojny secesyjnej (1861-1865) i trwała aż do lat dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku. To jeden z najbardziej złożonych okresów w historii Stanów Zjednoczonych. Względna stabilizacja polityczna oraz gwałtowny rozwój gospodarczy stały się tłem dla pogłębiającego się rozwarstwienia społecznego oraz biedy, której centrum należało upatrywać w dwóch miejscach – na zdewastowanym wojną i jej konsekwencjami Południu oraz w dolnych warstwach społecznych uprzemysłowionej Północy. Na ulicach wielkich miast czuło się na przemian atmosferę frustracji i ekscytacji, tej drugiej potęgowanej przez rządy skorumpowanych bankierów oraz konserwatywnych polityków. Napędzali machinę wszechogarniającej filozofii *carpe diem* wraz z konsumpcją, która stawała się powoli nieoficjalną religią imperium, na którego obraz kreowała się Ameryka[1].

W tej ekstatycznej, pełnej napięcia atmosferze kwitło wszystko, co stawało na pograniczu sztuki i komercji. Prasa oraz szeroko rozumiana publicystyka przeżywała swoje apogeum świetności. Miejskim zwyczajem stawało się czytanie książek i magazynów przy sztucznym świetle, każde szanujące się gospodarstwo domowe posiadało w swojej biblioteczce albumy z reprodukcjami rodzimych oraz europejskich mistrzów dawnego oraz współczesnego wówczas malarstwa[2]. Artyści, pisarze oraz wydawcy tworzyli projekty świadomie skierowane pod lokalną publikę i byli w swojej dziedzinie wybitnymi specjalistami.[3] Rósł mieszczański apetyt na poznawanie świata, wszystkiego, co kojarzyło się z kosmopolitycznym obyciem.

Rodząca się kultura nowoczesnej konsumpcji znalazła swoje odbicie w bogato ilustrowanych pismach kobiecych, na łamach których powstawał pomost pomiędzy tym, co lokalne, a tym, co kosmopolityczne. Ów pomost realizował się w aspiracyjnych wizjach czytelniczek takich magazynów, jak *Peterson's Magazine* (1842), *Godey's Lady's Book* (1855), *Harper's Bazaar* (1867), *Woman's Home Companion* (1873), *Ladies Home Journal* (1883) czy też *Good Housekeeping* (1885) *Vogue* (1892) oraz *Saturday Evening Post* (1897). Magazyny i pisma kobiece stały się zarówno katalizatorem, jak i wyrazem przemian kulturowo-obyczajowych. Świat przedstawiony w magazynach składał się nie tylko z mody, ale także nowych idei na pograniczu feminizmu, zacierając granice tzw. domu, w którym to ograniczała się rola kobiety, oraz szeroko pojmowanego miejsca publicznego, dotychczas zarezerwowanego wyłącznie dla mężczyzn[4].

---

[1] W. O. Larkin, *Art and Life in America*, Nowy Jork, 1949

[2] Tamże, s. 254

[3] Tamże, s. 236

[4] C. Breward., *Femininity and Consumption: The Problem of the Late Nineteenth-Century Fashion Journal*, „Journal of Design History", 7: 1994, s. 75

Nowoczesna estetyka skłania się ku podziałowi na sztuki wysokie, będące domeną mężczyzn oraz dekoracyjne, utożsamiane z tym, co emocjonalne, damskie i związane z domem[5]. Kobieta w połowie dziewiętnastego wieku, w świetle tradycyjnych wartości, była uwiązana w „dom i gorset"[6]. Ruch estetyzmu, który w Stanach Zjednoczonych osiągnął apogeum w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku, przyniósł ze sobą przemiany w modzie i obyczajach, które dążyły do rozluźnienia tego gorsetu, zarówno dosłownie, jak i w przenośni. Estetyzm, pierwotnie zaczerpnięty z Anglii w latach pięćdziesiątych jako protest przeciwko wiktoriańskim wartościom oraz postępującej industrializacji oraz pozostający pod wpływem myśli Johna Ruskina (1819-1890), Williama Morrisa (1834-1896), Henry'ego Cole'a(1808-1882), potęgowany nostalgicznymi nastrojami po Stuletniej Wystawie w 1876 roku (ang. *The Centennial Exhibition*) usprawiedliwiał każdy bardziej odważny manifest społeczno-obyczajowo-artystyczny, który sygnowano nazwą „estetyczny" lub „artystyczny". Manifesty te urzeczywistniały się w formie zamiłowania do sztuk dekoracyjnych w klasie średniej i wyższej[7] oraz, co stanowi główny przedmiot tej pracy, wzmożonego zainteresowania modą oraz jej przedstawieniami w ilustrowanych magazynach dla kobiet.

1. Estetyzm. Nowa moda

Ruch estetyzmu nie zaznaczyłby tak wyraźnych zmian, gdyby nie odpowiednie warunki społeczno-ekonomiczne Stanów Zjednoczonych drugiej połowy dziewiętnastego wieku. Wojna secesyjna oraz jej pokłosie wymusiła na kobietach, pozostających z dala od frontu oraz przejmujących główne role w gospodarstwie domowym, większą przedsiębiorczość i samodzielność, która to z kolei przyczyniła się do otwarcia dla nich nowych możliwości rozwoju i edukacji[8]. Powiększyła się liczba rodzin, w których role głównych żywicieli przejmowały pierworodne córki, stare panny oraz owdowiałe po wojnie kobiety. Szczególnie widać było to w klasie średniej, w której dochodziło coraz częściej do rozwodów oraz podziału majątków. Praca przestała być ujmą dla kobiet, a zawody, których wykonywanie wymagało posiadania przez kobiety odpowiednich umiejętności wyniesionych z domu, jak szycie, rysowanie, pisanie czy opieka nad dziećmi, zaczęto uważać za godne i naturalne. Sztuka w szczególności zajmowała ważne miejsce w życiu kobiet klasy średniej oraz wyższej. Dotychczas ograniczone do malowania idyllicznych krajobrazów w zaciszu własnego pokoju, zaczęły oficjalnie wychodzić naprzeciw artystycznym wymaganiom epoki oraz rozwijającemu się, chłonnemu rynkowi sztuki i publicystyki.

Kobiety zaczęły traktować siebie i swój ubiór jako najwyższą formę sztuki. Z jej przedmiotu stawały się podmiotami, użytkowniczkami oraz kreatorkami, a samo szycie sukienki przyrównywane było do aktu tworzenia. Ładny ubiór przestał być wyłącznie

---

5 M.W. Blanchard, *Boundaries in the Victorian Body: Aesthetic Fashion in Gilded Age America*, „The American Historical Review", 100:1995, s. 21

6 Tamże.

7 Tamże, s. 22

8 H. Goodman, *Women Illustrators of the Golden Age of American Illustration*, „Woman's Art Journal", 8:1987, s. 13

wizytówką rodziny czy bogatego męża, poprzez dbanie o ładny ubiór rozumiano tworzenie obrazu własnej osoby. Suknia stała się ekspresją czystego piękna, indywidualną realizacją artyzmu i kreatywności jej właścicielki. W przeciwieństwie do poprzednich epok czy też ruchu sufrażystek, które za pomocą zmian w ubiorze, a przede wszystkim poprzez zniesienie gorsetu postulowały równouprawnienie polityczno-społeczne, nowa suknia, jako sztuka, miała być pięknem samym w sobie, manifestem sztuki dla sztuki, jednym z głównych założeń filozofii estetyzmu[9].

Estetyczna suknia (ang. *aesthetic lub artistic dress*), czyli nowy model sukni powstały w odpowiedzi na estetyczne zapotrzebowanie nowego nurtu, przybrała uproszczoną formę, wywodzącą się ze spodniej zawiązywanej halki, z usztywnianym stanikiem zamiast gorsetu, z bufiastymi, opadającymi rękawami na wzór sukni z obrazów kręgu Prerafaelitów. Podstawowy strój składał się z dwóch bądź trzech fragmentów, w których główną rolę grał usztywniany stanik, do którego zakładano dwie warstwy spódnic. Rękawy na wysokości nadgarstka wzdłuż były mocno zwężane tak, aby nie krępować fizycznych czynności. Suknie występowały w różnych kolorach – od weneckiej zieleni, po ceglaste czerwienie, morskie błękity, szarości oraz egzotyczne żółcienie. Również detale zdradzały mnogość inspiracji. Późno dziewiętnastowieczny eklektyzm i historyzm przejawiał się w czerpaniu form z zarówno rodzimych jak i egzotycznych kultur. Wybiórczość różnorodnych form ubioru stał się jedną z najważniejszych charakterystyk mody oraz sztuki dekoracyjnej tejże epoki. Stąd wysokie kołnierze, a nawet kryzy w górnej części stroju oraz długie treny czy wyżej wspomniane bufiaste rękawy, łączone ze sobą w spektakularne, anachroniczne kompozycje[10].

Brak gorsetu oraz mediewizujące motywy stanowiły manifest zarówno pod względem formy, jak i wymowy sukni, mającej dawać kobiece całkowitą (jak na ówczesne standardy) swobodę ruchów oraz ekspresji. Dodatkowo mniej zaznaczona talia miała symbolizować psychologiczną i fizyczną emancypację kobiety. Porzucenie gorsetu interpretowano również jako wyraz wyzwolenia się spod osądu mężczyzn[11]. Już w latach siedemdziesiątych estetyczna suknia zdała się przeniknąć do wszystkich sfer życia społecznego, osiągając status powszechnego trendu. Badania Judith Ann Fuller dowodzą, że w latach osiemdziesiątych noszono owe suknie również na przedmieściach oraz w tak zwanych rolniczych rejonach (and. *rural villages*), a nie tylko, jak sugerowały wcześniejsze badania, w zindustrializowanych, wielkich miastach[12]. Estetyczna suknia nie miała sztywnego wzoru, stąd każda kobieta mogła stworzyć swój własny, indywidualny model, co dodatkowo czyniło suknię atrakcyjną w oczach zwolenniczek estetyzmu. Projektowanie własnej sukni nierzadko porównywano z wystawianiem spektaklu własnej osoby, w którym ciało kobiety służyło za teatralną scenę[13]. Była to moda samorodna, autentyczna, dyktowana przez jednostki, a nie narzucona poprzez społeczne kanony ubioru[14].

---

[9] Tamże, s. 23

[10] Tamże, s. 26

[11] Tamże.

[12] Tamże, s. 35

[13] M.W. Blanchard , *Boundaries in the Victorian Body: Aesthetic Fashion in Gilded Age America*, „The American Historical Review", 100:1995, s. 37

[14] Tamże.

Publiczne pokazywanie się bez tradycyjnego gorsetu sugerowało również odkrycie pewnej dozy intymności na widok publiczny, dotychczas ściśle strzeżonej w domowym zaciszu. Nie bez powodu na początku swojej popularności, szczególnie na początku lat siedemdziesiątych, wzbudzała niemało kontrowersji i siejąc moralne zgorszenie po bardziej konserwatywnych stanach. Głośnym echem w ówczesnych mediach odbijały się serie aresztów „pań wątpliwej profesji", szczególnie rozprawiano na temat aresztu dwóch „kobiet w szkarłacie" (ang. *scarlet ladies*) podczas wykładu Oscara Wilde'a w Denver w 1882 roku[15]. Kobiety zazwyczaj wypuszczano po kilku godzinach, bez prawomocnych zarzutów. Fakt, że prostytutki w szczególny sposób upodobały sobie ów model sukni, nie zniechęcał damy ze średniej i wyższej klasy do noszenia ich na co dzień[16]. Wręcz przeciwnie - upodobały sobie prowokację jako jedną z form wyrazu swojej nowej filozofii i stylu życia. Moda na estetyczne suknie stała się poniekąd faktem dokonanym, a jedyne obiekcje miały wyłącznie charakter obyczajowy, nie regulowany przez żadne przepisy prawne.

Kontrowersje oraz prowokacje przybrane estetycznymi sukniami nierzadko miewały charakter teatralnych spektakli. Wymowa ta szczególnie pasowała do pompatycznego nastroju, będącego mariażem rosnącej kultury konsumpcji oraz imperialistycznych zapędów polityki Stanów Zjednoczonych pod koniec dziewiętnastego wieku. Z taką różnicą, że o ile w wiktoriańskiej Anglii, której wzorzec promieniował na cały świat, głównym wątkiem spektaklu pozostawały sztywne ramy obyczajowe, o tyle w amerykańskim teatrze główną rolę grała ekspresja kobiecego indywidualizmu. Było to o tyle śmiałe i rewolucyjne, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że moda kreowana jest zazwyczaj przez wąską grupę pionierów i po stosunkowo krótkim okresie z niszy przechodzi do nurtu głównego, stając się trendem przewodnim danej epoki. Estetyzm w formie niespotykanej wcześniej kompilacji sztuki, mody oraz manifestu „wyzwolenia" ekspresji artystycznej początkowo utożsamiana z szeroko rozumianą bohemą artystyczno-obyczajową skupioną wokół takich osobistości jak James Gibbons Huneker w Nowym Jorku czy Fred Holland w Bostonie, szybko zyskała status przewodniej (znowu anachronicznie rzecz biorąc, kultowej), paradoksalnie za pomocą konserwatywnych pism kobiecych, jak *Peterson's Magazine* czy *Godey's Lady's Book and Magazine*. Poprzez konserwatywne ustosunkowanie się do nowej mody i wypowiadając medialną wojnę nośnikom nowych idei obyczajowych, jakim był między innymi opiniotwórczy magazyn *Art Interchange*, pisma te przez przypadek wylansowały poniekąd niszowy kierunek w modzie na przedmiot kultu stęsknionych za ideami wolności i ekspresji kobiet wyedukowanej w nowoczesnej kulturze literackiej konsumpcji[17].

2. Komercja. Narodziny „zakupoholiczki"

Wydawcy szybko się zorientowali, że rodząca się społeczność konsumpcyjna kobiet o estetyzujących aspiracjach utworzy chłonny rynek na wszystko, co może owe aspiracje

15 Tamże, s. 27

16 Tamże.

17 M.W. Blanchard, *Boundaries in the Victorian Body: Aesthetic Fashion in Gilded Age America*, „The American Historical Review", 100:1995, s. 38

zaspokoić[18]. W latach siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku ukształtował się rynek prasy modowej we współczesnym jego wydaniu, ze wszystkimi jego zasadami i prawidłowościami[19]. Wysoka wydajność druku umożliwiła obniżenie kosztów produkcji, co przyczyniło się do znaczącego spadku cen rynkowych prasy oraz ilustrowanej publicystyki[20]. Książki, kalendarze, poradniki i pisma wysokonakładowe stały się dostępne również dla niższych klas społecznych. Pisma kobiece, zarówno te bardziej, jak i mniej ambitne w treści, stały się rozrywką dostępną dla szerokich mas. Średnia wysokość zarobku za tydzień pracy przeciętnego pracownika niższej i średniej klasy zaczynała się w latach 1860 – 1900 od kwoty 16 dolarów, podczas gdy na podstawie okładek wydań *Harper's Bazaar* dowiadujemy się, że cena jednego wydania nie przekroczyła 15 centów do roku 1911[21]. Dla porównania, dzienna porcja kartofli kosztowała ok. 17 centów, 1 funt (ok. 256 gramów) średniej jakości kawy 38 centów, a czynsz za mieszkanie w kamienicy wynosił 4 dolary tygodniowo[22]. Szacuje się, że podstawowe wydatki na życie przeciętnej, czteroosobowej rodziny w klasie niższej i średniej wahały się w granicach 18.5 dolarów na tydzień, co, przy dwóch pracujących osobach w zupełności wystarcza na spełnianie czytelniczo-aspiracyjnych potrzeb płci pięknej w rodzinie[23].

Pisma kobiece odegrały najważniejszą rolę w szerzeniu nowych zwyczajów, dzięki czemu periodyki i magazyny z modą weszły do stałego repertuaru dóbr konsumpcyjnych. Wzrost konsumpcji kultury przyspieszył i tak już galopujący rozwój amerykańskiego rynku prasowego, który już około roku 1875 był ukształtowanym rynkiem, z takimi tytułami, jak *Harper's Bazaar, Harper's Young People, Peterson's Magazine, Art Interchange, Godey's Lady Book and Magazine, Scribner's, Century, Collier's, Cosmopolitan, Ladies Home Journal* czy słynny *McCall's*. Stała potrzeba większych nakładów, idąca w parze ze wzrastającą konkurencją, wymusiła na wydawcach poszukiwanie dodatkowych źródeł finansowania działalności. W ten sposób narodził się mechanizm przepływu środków finansowych w sektorze prasowym, który pozostaje aktualny do dziś. Powstały pierwsze agencje reklamowe oraz domy mediowe, specjalizujące się w pośrednictwie sprzedaży reklam pomiędzy przedsiębiorstwami a wydawnictwami. Dochody ze sprzedaży reklamy pozwalały wydawnictwom nie tylko na zwiększenie nakładu i paginacji, ale także na wprowadzanie bardziej urozmaiconej szaty ilustracyjnej oraz zwiększenie ilości wysokiej jakości kolorowych stron. Zmianie uległa szata graficzna, która stawała się główną kartą przetargową na rynku. Obrazowała ona nowy, lepszy świat, pełen piękna i estetycznych pokus.

Dyktatorem zmian w obyczajach, a co za tym idzie, w prasie modowej pod koniec lat sześćdziesiątych były, *de facto*, domy towarowe. Budowane w większych amerykańskich miastach na północowschodnim wybrzeżu na wzór paryskiego Le Bon Marche (1838), domy

---

[18]Ch. Breward, *Femininity and Consumption: The Problem of the Late Nineteenth-Century Fashion Journal*, „Journal of Design History", 7:1994, s. 72

[19] Tamże.

[20]H Goodman, *Women Illustrators of the Golden Age of American Illustration*, „Woman's Art Journal'', 8:1987, s. 13

[21] http://247wallst.com dostęp z dnia 06 października 2013

[22] Tamże.

[23] Tamże.

towarowe, takie jak nowojorskie Macy's (1858), Abraham & Straus (1865), czy chicagowskie Marshall Field's & Company (1852) sprzedawały produkty miejscowe i importowane, uchodzące za luksusowe, ale w dostępnych cenach. Zakupy, zarówno te tradycyjne, jak i tzw. *window shopping*, stały się, obok czytelnictwa, jednym z głównych form rozrywki we wszystkich klasach społecznych[24]. Sylwetka kobiety-konsumentki na stałe weszła do nowoczesnej prasowej ikonografii[25]. Ryciny i ilustracje z końca lat sześćdziesiątych oraz siedemdziesiątych pokazują kobiety w intymnych wnętrzach, poddające się błogiej rozkoszy oglądania i podziwiania pięknych, luksusowych wyrobów, z dala od surowych spojrzeń swoich mężczyzn. Te późniejsze, z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, zdradzają już większą obyczajową emancypację. Pokazywane kobiety spotykają się oficjalnie w miejscach publicznych, w malowniczych kawiarniach, podczas wyścigów konnych oraz w zakupów w bogato udekorowanych domach towarowych, będących przedłużeniem swoich intymnych, zarezerwowanych wyłącznie dla płci pięknej, przestrzeni aspiracyjnych kontemplacji. To był świat, do którego wstępu nie mieli mężczyźni, tylko ich przysłowiowe portfele oraz czeki bankowe.

Ryciny wyglądały jak ilustracje powieści „Wszystko dla Pań" Emila Zoli (1883). W grafice kładziony był nacisk na jak najwierniejsze odwzorowanie najwyższej jakości detali, bogatych haftów, grubych, perskich dywanów oraz wszystkiego, co składało się na bogaty spektakl eklektycznego luksusu. Kobieta jako główna bohaterka spektaklu, w którym podkreśla swoją swobodę wyboru jako świadomej konsumentki, sama stawała się niewolnicą sezonowych komunikatów prężnie działającej machiny rynkowej. Domy towarowe, we współpracy z magazynami, kreowały świat aspiracyjnej fantazji. Zauważyć można pewną zmianę wymowy magazynów, które nierzadko rezygnowały z podchodzących pod literaturę, ambitnych treści na rzecz tych banalnych, służących wyłącznie jako przewodnik po tym, jak w dobrym stylu wydać parę bądź nawet parenaście dolarów, kupując za to kolejne klucze do nowego, lepszego świata. Pikanterii dodawał fakt, że po wojnie secesyjnej to właśnie kobiety zarządzały rodzinnymi wydatkami. Breward sugeruje, że kobiety, poprzez późno dziewiętnastowieczne zwyczaje konsumpcyjne, odegrały o wiele ważniejszą rolę w kształtowaniu globalnej gospodarki, niż zakładają klasyczne teorie ekonomii.[26]

3. Publicystyka. Nowa ilustracja

Podczas, gdy treści umieszczane w kobiecych pismach uznawano za odważne i przełamujące konwencje obyczajowe, sama grafika w formie pozostawała dość zachowawcza. Prasa, „mówiąca" językiem mas, musiała docierać do nich stosunkowo zrozumiałą szatą graficzną, a nowe prądy estetyczne wprowadzane były powoli, tak, aby wprowadzić efekt świeżości, a nie rewolucji. Lata pomiędzy rokiem 1880 a 1914 zwykło nazywać Złotą Erą Amerykańskiej Ilustracji (ang. *Golden Age of American Illustration*) zarówno ze względu na ilość grafiki, którą „pochłaniał" dynamiczny rynek prasowy, jak i utalentowanych artystów, którzy stworzyli pierwszą prawdziwie amerykańską sztukę, która oddziałała później na

[24] C. Breward, *Femininity and Consumption: The Problem of the Late Nineteenth-Century Fashion Journal*, „Journal of Design History", 7:1994, s. 71

[25] Tamże, s. 84

[26] Tamże, s. 84

europejskie druki. Wkład w rozwój amerykańskiej grafiki złotej ery miały największe nazwiska jej rodzimej sztuki, jakimi byli Howard Pyle (1853-1911), George William Curtis (1824-1892), Winslow Homer (1836-1910) oraz Thomas Eakins (1844-1916), Thomas Nast (1840-1902) oraz młodzi, dwudziestoparoletni artyści[27], jak Will Bradley (1868-1962), Will Carqueville oraz Charles Dana Gibson (1867-1944).

Howard Pyle był jednym z najpłodniejszych artystów okresu. Spod jego skrzydeł z murów instytutu Drexel oraz późniejszej autorskiej szkoły Howard Pyle School of Art w Wilmington wyszły słynne nazwiska późniejszego pokolenia, jak Newell Convers Wyeth, Violet Oakley, Frank Shoonover oraz Maxfield Parrish. Jego klasyczna stylistyka przywoływała na myśl drzeworyty Durera, korespondowała z szerokim zakresem tematów, jakimi się zajmował, od ilustracji średniowiecznych opowieści o Robin Hoodzie (1883) począwszy, na scenach historycznych oraz rodzajowych skończywszy. Jego późniejsze prace zdradzają również wpływy angielskiego nurtu Arts and Crafts Movement, pod koniec życia eksperymentuje również z bardziej malarskimi środkami wyrazu. Więcej przestrzennych rozwiązań stosował Thomas Eakins, który wychował z kolei takie nazwiska jak Alice Barber Stephens oraz Jessie Willcox Smith. Mistrz półtonów i przejrzystych kompozycji, jego ilustracje publikowały najznamienitsze tytuły takie jak *Harper's* jak i *Scribners* w latach 1878-1881. Najwięcej wpływów nowoczesnej stylistyki Beardsleya i Lautreca przejawiał młody Will Bradley, który w płynny sposób łączył graficzne czcionki z płynnymi ilustracjami. Najbardziej związany z rynkiem prasowym, swojego czasu założył także swój własny magazyn *Bradley: His Book*. Przedsięwzięcie zamknął po dwóch latach, by zostać później długoletnim dyrektorem artystycznym prestiżowego *Collier's Magazine*. To on był autorem słynnego zdania, według którego tworzył sztukę wyrafinowaną, która szła ściśle w parze z prawami ekonomii[28].

Dynamiczna kreska, skrótowe kompozycje, wyraziste kontury dopełniają obrazu ilustracji prasowej epoki. Taka była stylistyka Charlesa Dany Gibsona, którego słynna Gibson Girl zdaje się być najlepszą pointą obyczajowości okresu przejściowego pomiędzy Gilded Age a Progressive Era, czyli ostatnich lat dziewiętnastego wieku. Zgodnie z opisem Meyer w publikacji *America's Great Illustrators*[29], Gibson Girl była „wyższa od przeciętnych kobiet, które pojawiały się na łamach magazynów dla kobiet, z pewnością bardziej oczytana i wyemancypowana oraz niewątpliwie kobieca". Gibson świadomie flirtował z amerykańskim czytelnikiem końca wieku, obrazując w humorystyczny i pozornie niewinny sposób różne aspekty życia wyższej klasy. Jego humor bywał czasami nazbyt sarkastyczny, ale na zarzuty zwykł odpowiadać krótką, kapryśną ripostą „ależ ja niczego nie sugeruję"[30].

W epoce, w której kobieta wciąż musiała zaciekle walczyć o swoje prawa, rynek ilustracji zdawał się być spełnieniem marzeń o równouprawnieniu oraz szacunku do pracy kobiet. Nieograniczony wzrost popytu na ilustrowane periodyki oraz książki potrzebował niezliczonych rąk do pracy, podczas gdy panny z klasy średniej oraz wyższej sztukę rysowania wynosiły ze swoich domów. Rysunek był częścią mieszczańskiego wychowania i panowało

---

[27] Tamże, s. 24

[28] T. E. Stebbins. Jr., *American Master Drawings and Watercolors*, New York, 1976, s. 273

[29] S. E.Meyer , *American's Great Illustrators*, Nowy Jork 1989.

[30] Stebbins T.E. Jr., *American Master Drawings and Watercolors*, New York, 1976, p. 263

powszechne przekonanie, że im lepiej rysująca panna, tym lepsze perspektywy szczęśliwego zamążpójścia[31]. Rysowanie, tak jak zajmowanie się dziećmi, uważano za „naturalne przedłużenie powinności kobiecych[32]", toteż praca ilustratorki mieściła się w granicach społecznej przyzwoitości. Nie bez znaczenia pozostał fakt, że niektóre wykształcone kobiety ze średniej klasy były zmuszone do pracy przez pogarszające się warunki ekonomiczne. Nierzadko wśród ilustratorek znaleźć można było nagle osierocone panny z mieszczańskich rodzin, stare panny, wdowy oraz żony niezdolnych do pracy mężczyzn[33].

Pierwsze artystki i ilustratorki złotego wieku amerykańskiej ilustracji były przeważnie zdolnymi samoukami, które warsztat wyniosły z domu. Coraz częściej były zachęcane do uczęszczania do żeńskich szkół artystycznych, których na północno-zachodnim wybrzeżu powstawało coraz więcej. Najsłynniejszymi z nich była filadelfijska szkoła projektowania dla kobiet (ang. *The Philadelphia School of Design for Women*, w skrócie PSDW) oraz założona w 1844 roku, *Cooper's Union Free Art School*, założona w 1854 roku. Co bardziej utalentowane panny decydowały się na kontynuację edukacji artystycznej w *Drexel Institute of Arts and Sciences in Philadelphia* oraz *Philadelphia Academy of Fine Arts* pod kierunkiem Howarda Pyle'a czy Thomasa Eakinsa.[34]

Według Helen Goodman, liczba bardziej znaczących artystek tego okresu sięga około 80 nazwisk. Średnie wynagrodzenie przeciętnego ilustratora wynosiło od $25 do 100 dolarów za tydzień pracy[35], co przy średnim krajowym miesięcznym wynagrodzeniu $380 stanowiło o dość dobrych warunkach pracy[36]. Bardziej uznane nazwiska, jak Jessie Willcox Smith (1863-1935), absolwentki PSWD, PAFA oraz uczennicy Thomasa Eakinsa, zarabiały za każdą publikowaną grafikę $125-135. W latach dwudziestych i trzydziestych dwudziestego wieku jej grafiki do prasy opiewały na kwoty w wysokości $1500-3000, dzięki czemu pod koniec życia dorobiła się majątku wartego ponad $250 tysięcy.

Grafika ilustracyjna rozwijała się w ścisłym powiązaniu zarówno z amerykańskim malarstwem, przyjmując i filtrując nowe wpływy i prądy artystyczne z Europy, jak i z sytuacją rynkową, na potrzeby której przetwarzała odbierane bodźce na swój bezpośredni i komercyjny język. Rytm samego rozwoju tej grafiki dyktowały szeroko trendy. Jak żadna inna gałąź sztuki, była podatna na wpływy mody, zmiany społecznego gustu oraz stylu życia.

4. Witamy w lepszym świecie

Pierwsze wydanie „Harper's Bazaar" drugiego listopada 1867 roku można uznać się za datę narodzin współczesnego magazynu mody nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale na świecie. Zmiana obyczajów oraz warunków socjo-ekonomicznych wymusiły konkretne *credo* pisma. Współczesność „Harper's Bazaar" opierała się głównie na dwóch filarach: obfitej szacie

---

31 H. Goodman, *Women Illustrators of the Golden Age of American Illustration*, „Woman's Art Journal", 8:1987, s. 13

32 Tamże.

33 Tamże.

34 Tamże.

35 Tamże, s. 14

36 źródło: http://www.pbs.org/, dostęp z dnia 02 września 2013 roku

graficznej, przestawiającej zarówno kompletne sceny obyczajowe, jak i szczegółowe ujęcia detali o praktycznych walorach użytkowych oraz treści, zawierającej „wszystko, co godne zainteresowania nowoczesnej kobiety" (ang. *all of woman's interest*). Pod „wszystkim" znajdywano zarówno treści aspirujące do literatury wysokiej klasy, jak i swoiste kompendium wiedzy na temat współczesnego kobietom świata aspiracyjnych dóbr użytkowych. Te nie zmieniły się po dziś dzień. Headline pod tytułem magazynu głosił bowiem, że jest to „Repozytorium mody. Rozrywką i Instrukcją" (ang. *A Repository of Fashion, Pleasure and Instruction*). Nowoczesny język, którym posługiwali się redaktorzy pisma, również zdradzał nowe tendencje w pisaniu o modzie i obyczajach. Paternalistyczną narrację, sięgającą osiemnastowiecznej tradycji pism francuskich i brytyjskich jak *La Belle Assemble* czy *The Ladies Monthly Museum*, kierowanych wyłącznie do wysoko urodzonej elity, zastąpiono żywym i bezpośrednim językiem, służącym do przekazywania konkretnych komunikatów. Edukację zastąpiono aspiracyjną rozrywką, a teksty redakcyjne nierzadko oscylowały na granicy rzeczywistości i fantazji.

„Harper's Bazaar", podobnie jak „Vogue", uznawane jest obecnie za pismo elitarne (w odróżnieniu do czysto artystycznych, jak *V Magazine*, aspiracyjnych, jakimi są m.in. „ELLE" i „Glamour", czy czysto zakupowych, jak „InStyle" czy „Lucky Magazine").

W dziewiętnastowiecznych Stanach Zjednoczonych był to jednak tygodnik skierowany do różnego grona czytelniczek, od tych z wyższej sfery począwszy, po te z klasy średniej oraz niższej skończywszy. Średnia i niższa klasa były bowiem najbardziej podatne na działania propagandowe pisma i to one najbardziej „łaknęły" informacji ze świata mody. Jeśli brać pod uwagę proporcje wydatków na podstawowe potrzeby w stosunku do tych przeznaczonych na zakup pism z modą, to właśnie w klasie niższej i średniej stosunek ten jest największy[37].

Lektura magazynu oraz zawartość reklam pozwala na dość dokładną rekonstrukcję obrazu statystycznych czytelniczek „Harper's Bazaar". Są nimi zaczytane w powieściach oraz publicystycznej literaturze panny oraz kobiety w pierwszych latach małżeństwa, posiadające względnie wolną rękę w dysponowaniu środkami pieniężnymi, mieszkające w większości przypadków w wynajmowanych kamienicach w większych miastach bądź podmiejskich willach. Te, którym udało się zamieszkać w eklektycznych pałacach w prestiżowych dzielnicach na wysokości górnych przecznic Piątej Alei czy Madison Avenue, mają garderobę wypełnioną najnowszymi sukniami z Paryża. Te mniej szczęśliwe zadowalały się kompilacją ręcznie szytych sukni oraz dodatków nabytych podczas zakupów w lokalnych domach towarowych, jak Macy's czy Marshall Field's & Company. Kobieta „Harper's Bazaar" była, niezależnie od klasy i majątku, zafascynowana modą. „Harper's Bazaar" był pierwszym pismem, które na bieżąco przenosiło wzory mody couture z Paryża na nowojorskie salony. W odróżnieniu od współczesnych pism kobiecych, które poruszały wszystkie tematy związane z życiem kobiety, od malarstwa począwszy, po opiekę nad dzieckiem skończywszy, „Harper's Bazaar" był w całości poświęcony modzie i nowemu stylowi życia i przez ponad dwie dekady pozostawał naczelnym magazynem tej kategorii. Dorównać mu miał dopiero „Vogue" w 1894 roku, wprowadzając, po raz drugi, rewolucję w amerykańskiej i światowej prasie o modzie.

---

[37] Breward Christopher, *Femininity and Consumption: The Problem of the Late Nineteenth-Century Fashion Journal*, Journal of Design History, Vol. 7, 1994, s. 73

Bibliografia

C. Blackman, *100 years of Fashion Illustration*, London 2007.
M. Blanchard , *Aesthetic Fashion in Gilded Age America*, „The American Historical Review", Vol. 100, 1:1995, pp. 21-50.
E. Breitenbach, *American Graphics in the Late Nineteenth Century*, „Archives of American Art Journal", Vol. 30, ¼:1990, pp. 19-26.
C. Breward, *The Problem of the late Nineteenth-Century Fashion Journal*, „The Journal of Design History", 7: 1994, pp. 71089.
V. Cumming, *Understanding Fashion History*, London 2004.
H. Goodman, *Women Illustrators of the Golden Age of American Illustration*, „Woman's Art Journal", Vol. 8, 1: 1987, pp. 13-22.
A. Hauser, *Społeczna historia sztuki i literatury 1,* Warszawa 1974.
Vom Holzschnitt zum Internet, ed. H.-M. Kaulbach, R. Hirner, Ostfildern 1997.
O. W. Larkin, *Art and Life in America*, New York 1949.
T. Pignatti, *Historia Rysunku od Altamiry do Picassa,* przeł. T. Łozińska, Warszawa 2006.
J. M. Roberts , *The New Penguin History of The World*, London 2004.
D. E. Robinson, *The Economics of Fashion Demand*, „The Quarterly Journal of Economics", 75: 1961, pp. 376-398.
R. E. Iskin, *Modern Women and Parisian Consumer Culture in Impressionist Painting*, New York 2007.
T. E. Stebbins Jr., *American Master Drawings and Watercolors*, New York 1976.
M. Walsh, *The Democratization of Fashion: The Emergence of the Women's Dress Pattern Industry*, „The Journal of American History", 2:1979, pp. 299-313.

Spis ilustracji



1. Charles Dany Gibson, *A Few Years Later,* 1899, Nowy Jork.



Photo Credit: Courtesy Harper's Bazaar

2. Okładka pierwszego wydania *Harper's Bazaar* , 1867, Nowy Jork.

Patrycja Czarnecka

Fundacje architektoniczne Anny Jagiellonki w Starej Warszawie i Jazdowie – forma, funkcja, znaczenie

Działalność fundacyjna Anny Jagiellonki, choć różnorodna i znacząca dla polskiej kultury i sztuki wciąż nie stała się przedmiotem osobnej monografii. Dostępne biografie królowej nie wyczerpują tematu, a jedynie sygnalizują problem.[1] Fundacjami artystycznymi Jagiellonki zajęła się Agnieszka Januszek-Sieradzka, ale tylko w odniesieniu do wyposażenia Kaplicy Zygmuntowskiej.[2] W przypadku fundacji warszawskich i podwarszawskich informacje dotyczące poszczególnych obiektów są rozproszone po wielu publikacjach i artykułach, a wiedza o nich nie jest w żaden sposób uporządkowana.

Celem artykułu jest opisanie formy, celu i kontekstu powstania znanych fundacji architektonicznych Anny Jagiellonki na terenie Starej Warszawy[3] i Jazdowa[4] w oparciu o dostępne źródła i obecny stan badań oraz omówienie ich funkcji i znaczenia. Ponadto zostanie podjęta próba odpowiedzi na pytanie czy omawiane obiekty wyróżniają się na tle pozostałych fundacji Anny Jagiellonki, czy może tworzą z nimi wspólny program?

Postrzeganie fundacji warszawskich i jazdowskich jako jedności wynika z charakteru funkcjonowania dworu królewskiego w XVI w., który przemieszczał się między miejską i podmiejską rezydencją, traktowanych w tym czasie jako całość.[5] Funkcję rezydencji podmiejskiej dla Warszawy pałac w Jazdowie zaczął pełnić za sprawą królowej Bony,[6] a sytuacja ta nie uległa zmianie w czasach Anny – to właśnie w Warszawie i Jazdowie spędziła ona większość swojego dorosłego życia.

Ramy chronologiczne pracy określają daty powstania omawianych fundacji architektonicznych. Choć Anna Jagiellonka mieszkała w Warszawie z przerwami już od 1548 r.,[7] to jej pierwsze samodzielne fundacje w tym mieście przypadły dopiero na czas po śmierci Zygmunta Augusta, a więc po 1572 r. Wobec tego omówiony zostanie okres od około 1572 do 1593 r.

---

[1] J. Bartoszewicz, *Anna Jagiellonka. Dwa tomy w jednym*, Kraków 1882; M. Bogucka, *Anna Jagiellonka*, Wrocław 1994; M. Wrede, *Anna Jagiellonka. Szkic biograficzny*, Warszawa 1986.

[2] A. Januszek-Sieradzka, *Anna Jagiellonka jako fundatorka wyposażenia Kaplicy Zygmuntowskiej*, „Teka Komisji Historycznej", 13: 2016, s. 41-57.

[3] W każdym przypadku, kiedy mowa o Warszawie i jej terenach sformułowanie to będzie dotyczyć obszaru Starej Warszawy i jej granic z końca XVI w. Więcej o układzie przestrzennym, granicach i rozbudowie obszaru Starej i Nowej Warszawy, a także przedmieść i jurydyk warszawskich zob. J. Putkowska, *Architektura Warszawy XVII wieku*, Warszawa 1991, s. 9-42.

[4] Celowo w tekście wykorzystywana jest dawna nazwa wsi Jazdów (zastąpiona z czasem Ujazdowem), której używała sama Anna Jagiellonka w odniesieniu do tych posiadłości. Więcej o pochodzeniu i znaczeniu nazwy Jazdów i Ujazdów zob. G. Seroczyński, *Ujazdów i niektóre inne nazwy Warszawy*, w: *Jazdów*, red E. Rużyłło, Warszawa 2008, s. 63-68.

[5] Więcej o specyfice organizacji i funkcjonowania dworu monarszego w XVI w. zob. M. Ferenc, *Uwagi o funkcjonowaniu dworu królów polskich w XVI w.*, „Barok", 24, (2/2005), s. 13-40.

[6] M. Bogucka, dz. cyt., s. 45.

[7] M. Wrede, *Szkic biograficzny…*, s. 6.

1. Anna Jagiellonka

Anna Jagiellonka urodziła się 18 października 1523 r. w Krakowie, gdzie dorastała i wychowywała się. Była czwartym dzieckiem Bony Sforzy i Zygmunta I Starego. Za sprawą matki doszło do pierwszego przełomowego wydarzenia w życiu królewny, jakim było przeniesienie się na stałe z Krakowa do Warszawy, po śmierci Zygmunta Starego w 1548 r.[8] Od tego czasu Anna rezydowała głównie w Warszawie. Zimą wraz z siostrami zamieszkiwała pokoje w Dworze Mniejszym, a w okresie letnim przebywała najczęściej w podmiejskiej rezydencji królewskiej w Jazdowie.[9]

Kolejnym przełomem w życiu Anny był wyjazd matki do Bari w 1556 r. i jej śmierć rok później. Prawną opiekę nad najmłodszymi siostrami – Anną i Katarzyną – przejął Zygmunt August i to zgodnie z jego decyzją pod koniec lat 50 XVI w. zamieszkały one w Wilnie.[10] Palącym problemem dla króla było wydanie sióstr za mąż. Choć pojawiali się kolejni kandydaci zabiegający o rękę Anny, to żaden nie wydawał się odpowiedni.[11] Anna, pozostając w stanie panieńskim jako ostatnia z sióstr (po ślubie najmłodszej Katarzyny w 1562 r.), wciąż formalnie była zależna od brata, jednak z czasem zaczęła się usamodzielniać. W 1564 r. podjęła decyzję o powrocie z Wilna do Warszawy, gdzie zajęła pokoje w Dworze Mniejszym oraz podmiejską rezydencję Bony w Jazdowie.[12]

Do kolejnych zmian w życiu Anny doszło wraz ze śmiercią Zygmunta Augusta w 1572 r. Był to dla niej czas chaosu i braku stabilności. Szlachta, świadoma wzrostu znaczenia politycznego księżniczki jako ostatniej spadkobierczyni Jagiellonów w Rzeczypospolitej, chciała odsunąć ją od przebiegu pierwszej elekcji. Annę zmuszono do opuszczenia Warszawy, gdzie miał odbyć się sejm. W związku z tym królewna przemieszczała się kolejno do Błonia, Piaseczna, Płocka i Łomży.[13] Jednak na początku 1573 r. Jagiellonka zdecydowała o powrocie na stałe do Warszawy – wykorzystując swoją pozycję, zamierzała zaangażować się w pierwszą elekcję.[14] Zawiedziona postawą Henryka Walezego i jego ucieczką z Polski wycofała się z angażowania się w przebieg drugiej elekcji.[15] Decyzją szlachty 14 grudnia 1575 r. Annę Jagiellonkę wybrano na króla, a księcia Siedmiogrodu Stefana Batorego na jej przyszłego męża. Ślub i koronacja obojga odbyły się 1 maja 1575 r. na Wawelu. Małżeństwo z Batorym obudziło na nowo ambicje polityczne Anny, które szybko jednak zostały stłumione przez niedającego sobą manipulować męża. Porzuciwszy próby angażowania się w politykę poświęciła się m.in. organizowaniu życia dworskiego i aktywności fundacyjnej.[16] Zmarła 9 września 1596 r. w Warszawie.

Choć królowa parokrotnie zmieniała miejsca pobytu, to Warszawa była miejscem, w którym rezydowała najczęściej i pomimo wyjazdów trwających czasem kilka miesięcy wciąż

[8] Tamże, s. 6.
[9] M. Bogucka, dz. cyt., s. 45.
[10] M. Wrede, *Szkic biograficzny…*, s. 7.
[11] Tamże, s. 7-8.
[12] Tamże, s. 8.
[13] Tamże,. s. 9-10.
[14] Tamże, s. 10 .
[15] Tamże, s. 11-12.
[16] Tamże, s. 145-157.

do niej powracała. Co ciekawe, mimo że po śmierci Bony w 1556 r., zaczęła się usamodzielniać, także finansowo, to wszystkie jej rozpoznane fundacje architektoniczne w Warszawie datowane są na lata po śmierci Zygmunta Augusta. W pierwszej kolejności zaangażowała się w kontynuację fundacji zapoczątkowanych przez brata: rozbudowę Zamku Królewskiego w Warszawie oraz budowę mostu na Wiśle. Z czasem pojawiły się jej pierwsze samodzielne realizacje architektoniczne: budowa drewnianego dworu w Jazdowie, dzwonnicy przy kościele św. Anny, murowanej bramy mostowej oraz drewnianego kościoła śś. Anny i Małgorzaty na Skarpie Ujazdowskiej.

2. Warszawskie i jazdowskie fundacje architektoniczne Anny Jagiellonki

Zamek Królewski w Warszawie

W pierwszej kolejności Anna zajęła się kontynuacją przebudowy Zamku Królewskiego, zainicjowaną przez Zygmunta Augusta w 1569 r. Odpowiedzialnymi za projekt przebudowy byli architekci Giovanni Battista Quadro oraz Giacomo Pario (Baar, Bahr, Bavor Paar, Pahr, de Pario, Pawer, Pohr).[17] Ten drugi jednak tuż po podpisaniu kontraktu wyjechał z Warszawy i tym samym to Quadro został jedynym budowniczym nadzorującym przebieg prac.[18] Przed przebudową przejęty po książętach mazowieckich, zamek[19] o nieregularnej i rozczłonkowanej strukturze, składał się z kilku niezależnych budynków: otoczonego murem z wieżami i bramami obronnymi oraz wieloma mniejszymi budynkami Dworu Wielkiego, Dworu Małego, a także szopy, w której odbywały się sądy.[20] W ogólnym zamierzeniu przebudowa miała na celu wyremontowanie i przekształcenie zabudowy zamku w bardziej zwartą, jednolitą strukturę oraz dostosowanie pomieszczeń do nowych funkcji związanych z organizacją sejmów i pobytem króla.[21] Przed śmiercią Zygmunta Augusta w 1572 r. przebudowano Dwór Wielki, przekształcając Dom Duży, będący największym spośród jego zabudowań, na siedzibę sejmu oraz wzniesiono nowy Dom Królewski.[22] W tym czasie przebudowano także i powiększono prywatne apartamenty Anny w Dworze Mniejszym, dobudowano kuchnię i pomieszczenia dla dworu oraz ganek prowadzący z Zamku do kościoła św. Jana.[23] O zaangażowaniu Anny w przebudowę zamku jeszcze za życia Zygmunta Augusta świadczą wydatki na ten cel poświadczone przez jej skarbnika Jana Konieckiego w latach 1568-1569.[24] Po śmierci Zygmunta decyzją królewny budowlę podwyższono o kolejne piętro, a także wzniesiono

[17] J. Lileyko, *Zamek Królewski w Warszawie*, Warszawa 1986, s. 38.

[18] Tamże; M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nel'500*, Lugano 1987, s. 106-107.

[19] Więcej o średniowiecznym zamku książąt mazowieckich zob. A. Bocheńska, *Warszawski gród i zamek: architektura i archeologia*, w: *Władza i architektura. Rezydencje monarchów i siedziby władz państwowych w Europie – formy i funkcje (XV-XXI w.). Materiały I Międzynarodowej Konferencji Naukowej PRE w Zamku Królewskim w Warszawie, 9-11 kwietnia 2014*, red. A. Czarniecka, P. Deled, A. Sołtys, Warszawa 2014, s. 205-219.

[20] J. Putkowska, *Architektura Warszawy…*, s. 43.

[21] O przebudowie Zamku w związku z nową funkcją Warszawy jako centrum politycznego zob. M. Wrede, *Nowe państwo – nowe centrum – nowa architektura. Problemy awansu Warszawy i Zamku w XVI i XVII wieku,* w: *Władza i architektura. Rezydencje monarchów i siedziby władz państwowych w Europie – formy i funkcje (XV-XXI w.). Materiały I Międzynarodowej Konferencji Naukowej PRE w Zamku Królewskim w Warszawie, 9-11 kwietnia 2014*, red. A. Czarniecka, P. Deled, A. Sołtys, Warszawa 2014, s. 221-241.

[22] J. Putkowska, *Architektura Warszawy…*, s. 43.

[23] M. Wrede, *Szkic biograficzny…*, s. 8-9.

[24] M. Bogucka, dz. cyt., s. 152.

wieżę.[25] Poza kontynuacją generalnej przebudowy zamku Anna zainicjowała także drobne remonty – w oknach pokoi królewskich wstawiono złote kraty, a w 1575 r. naprawiono sieć wodociągową.[26]

Wygląd Zamku Królewskiego po przebudowie widoczny jest na dwóch panoramach Warszawy. Pierwszą jest rycina zamieszczona w wydaniu konstytucji sejmowych z 1581 r.,[27] a drugą grafika zawarta w szóstej księdze *Civitates Orbis Terrarum.*[28] Choć samo wydanie pochodzi z 1618 r., to przedstawia widok Warszawy, który można datować na koniec XVI wieku. Wskazuje na to umieszczenie na panoramie mostu warszawskiego, który uległ zniszczeniu na skutek powodzi w 1603 r.[29] oraz, co ważniejsze w kontekście omawianej przebudowy zamku, przedstawia jego widok jeszcze przed przebudową Zygmunta III Wazy, która trwała w latach 1597-1619.[30] Autor ryciny przypuszczalnie przygotował ją na podstawie wcześniej sporządzonych szkiców, które powstały na długo przed wydaniem szóstej księgi. Na obydwu panoramach Zamek Królewski przedstawiony został bardzo podobnie – jako zespół budynków usytuowanych na szczycie Skarpy Warszawskiej, która tworzyła naturalną barierę ochronną zabudowań. Charakterystycznym elementem był ganek na wysokości piętra, biegnący ponad drogą i komunikujący zamek z kolegiatą.[31] Sam zespół zamkowy tworzy niejednorodną zabudowę, która nie wyróżnia się nadto spośród pozostałych budynków przedstawionych na panoramie.

Zaangażowanie Anny Jagiellonki w przebudowę Zamku Królewskiego potwierdzają nadania poczynione przez nią na rzecz zatrudnionych budowniczych i rzemieślników. W Metryce Koronnej odnotowano nadanie dla cieśli Matysa Wąsika (gdzie zapisany został jako Matyhiae Wąszik lub Matysz Wąszik), który otrzymał ogród za stajniami przy obecnym Krakowskim Przedmieściu,[32] o czym wspomniał także Łoza w słowniku *Architektów i budowniczych w Polsce* (gdzie cieśla odnotowany jest jako Wąszik Matys (Waszika))[33] oraz Maria Bogucka.[34] Murarzem zatrudnionym przy przebudowie zamku był Maciej Koziełek, który w dokumencie Metryki Koronnej odnotowany został jako Mathiae Kozielek lub Macziej Kozielek i podobnie jak Matysa Wąsik otrzymał działkę za stajniami przy Krakowskim Przedmieściu.[35] Wspomniano o nim też w słowniku *Architektów i budowniczych w Polsce,*

[25] Tamże.

[26] J. Lileyko, dz. cyt., s. 60.

[27] *Constitucie, Statuta y Przywileie na walnych Seymiech Koronnych od Roku Pańskiego 1550 aż do Roku 1581 uchwalone*, wyd. M. Szafenberger, Kraków 1581, k. 213.

[28] G. Braun, F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum, Theatrum urbium praecipuarum totius mundi liber sextus*, Kolonia 1618.

[29] J. Popiołek, *Powodzie w Warszawie przed rokiem 1800*, „Almanach Warszawy", 11: 2017, s. 127.

[30] J. Lileyko, dz. cyt., s. 68.

[31] T. Zarębska, *Warszawska Skarpa w oczach współczesnych – do końca XVII wieku*, w: *Skarpa Warszawska. Materiały sesji naukowej, Warszawa, 28-29 maja 1993*, red. B. Wierzbicka, Warszawa 1993, s. 33.

[32] AGAD, MK 119, k. 311v; więcej o lokalizacji wyżej wspomnianych działek zob. W. Szaniawska, *Zmiany w rozplanowaniu i zabudowie Krakowskiego Przedmieścia do 1733 r.*, „Biuletyn Historii Sztuki", 29(3/1967), s. 285-316.

[33] S. Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 325.

[34] M. Bogucka, dz. cyt. s. 152.

[35] AGAD, MK 119, k. 318v.

gdzie odnotowany został jako Mateusz Koziełek.[36] Jako rzemieślnika zatrudnionego przy przebudowie zamku Bogucka podała także Wawrzyńca Grzymałę,[37] jednak brakuje potwierdzenia tej informacji w Metryce Koronnej, gdzie wymieniony został on jedynie jako masztalerz Zygmunta Augusta i Anny.[38] Warto podkreślić, że dokumenty Batorego z 1579 r., o których mowa są jedynie potwierdzeniem nadań, które Anna uczyniła we własnym imieniu w roku 1573 r., a nie jak odnotowała Bogucka wynagrodzeniami uczynionymi na prośbę żony.[39] Nadania na rzecz rzemieślników i budowniczych świadczą o zaangażowaniu Jagiellonki w prace prowadzone na terenie Warszawy, a także wskazują na jej troskę o los osób zatrudnionych.

Kontynuacja przebudowy Zamku Królewskiego w Warszawie miała przede wszystkim wymiar praktyczny. Konieczne było ukończenie rozpoczętych prac, a unowocześnienie i wyremontowanie pomieszczeń zamku było także motywowane wygodą samej Anny, bowiem zajmowała ona pokoje Dworu Mniejszego, który także został przebudowany. Bez wątpienia przebudowa zamku warszawskiego miała też wymiar propagandowy – była ważna w kontekście tworzącego się w Warszawie nowego centrum politycznego.[40] Zamek musiał odpowiadać nowym funkcjom i być godną reprezentacją władzy państwowej.

Drewniany pałac w Jazdowie

Jednym z największych przedsięwzięć Anny Jagiellonki w zakresie fundacji architektonicznych była budowa drewnianego, powiązanego z ogrodem pałacu w Jazdowie. Lokalizacja dworu nie była przypadkowa – wcześniej na tych terenach znajdowały się siedziby książąt mazowieckich.[41] W 1545 r. Jazdów wraz z pozostałymi dobrami mazowieckimi wszedł w skład oprawy Bony, która urządziła tam podmiejską rezydencję królewską. Później wraz z całym terenem Jazdowa przejęła ją Anna.[42]

Układ przestrzenny i kształt zabudowy terenów Jazdowa sprzed przebudowy przeprowadzonej przez Zygmunta III Wazę zarejestrowany został na sporządzonym przez architekta Aleksandra Albertiniego w 1606 r. planie zatytułowanym *Il sito della villa di Jasdovia* (dokument odkrył i omówił Gerard Ciołek).[43] Plan ten przedstawia program zagospodarowania przestrzeni podmiejskiej rezydencji królewskiej składającej się z pałacu z dziedzińcami, trzech ogrodów, zwierzyńca i zespołu zabudowań gospodarczych. Na rysunku dobrze widoczny jest plan pałacu, który zlokalizowany był między drogą prowadzącą z Warszawy do Jazdowa a skarpą.[44] Drewniany, dwupiętrowy pałac zbudowany był na planie wydłużonego prostokąta. Na parterze, w części centralnej mieściła się sień, wyznaczająca oś dla symetrycznego układu pozostałych pomieszczeń. Ujmowały ją dwie sale zajmujące całą

[36] S. Łoza, dz. cyt., s. 135; warto zwrócić uwagę na niekonsekwencję w zapisie imienia co może być spowodowane błędnym tłumaczeniem bądź rozczytaniem rękopisu.

[37] M. Bogucka, dz. cyt. s. 152.

[38] AGAD, MK. 119, k. 320v.

[39] M. Bogucka, dz. cyt., s. 152.

[40] M. Wrede, *Nowe państwo…*

[41] T. Bernatowicz, *„Regiae amoenitati…" Ukształtowanie skarpy a krajobraz kulturowy Ujazdowa w czasach nowożytnych*, w: *Skarpa Warszawska. Materiały sesji naukowej, Warszawa, 28-29 maja 1993*, red. B. Wierzbicka, Warszawa 1993, s. 61-76.

[42] M. Bogucka, dz. cyt., s. 146

[43] G. Ciołek, *Plan Ujazdowa z 1606 roku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki", 5: 1960, 4, s. 550-552.

[44] J. Putkowska, *Rezydencja w Ujazdowie…*, s. 89.

szerokość budynku i dwa apartamenty składające się z antykamery, gabinetu z kominkiem, sypialni, przejścia na dziedziniec oraz pomieszczeń służących do kąpieli. Analogiczny układ pomieszczeń zastosowano na piętrze, na które prowadziła jednobiegowa klatka schodowa z podestem. Program założenia oraz sam pałac dokładnie omówiła Jolanta Putkowska.[45] Autorka, analizując całą kompozycję stwierdziła, że została ona zrealizowana według jednolitej koncepcji urbanistyczno-architektonicznej z dbałością o jej funkcjonalność i walory estetyczne.[46] Świadczy to o przemyślanym i celowym zagospodarowaniu przestrzeni na podstawie wcześniej przygotowanych planów.

Data powstania założenia, a co za tym idzie określenie kto był fundatorem drewnianej rezydencji nie są pewne i budzą wśród badaczy wiele wątpliwości. Gerard Ciołek wykazał, że budowa pałacu została ukończona w 3. ćwierci XVI w., a konkretnie przed 1578 r., gdyż relacje pisane pozwalają sądzić, że to właśnie tam, na weselu Jana Zamoyskiego i Krystyny Radziwiłłówny w styczniu 1578 r. miała zostać wystawiona po raz pierwszy sztuka Jana Kochanowskiego *Odprawa posłów greckich*; pałac musiał być na tyle obszerny, by pomieścić dwór królewski i gości wydarzenia.[47] Do takiego datowania przychyliła się także Jolanta Putkowska.[48]

Kwestią sporną wśród badaczy jest także osoba inicjatora budowy pałacu – czy była nią Anna Jagiellonka czy jeszcze jej matka. Bogucka stwierdziła, że Anna kontynuowała jedynie prace rozpoczęte przez Bonę.[49] Z kolei Jolanta Putkowska nie wskazała jednoznacznie, która z kobiet mogła być inicjatorką budowy pałacu.[50] Wątpliwości te zdają się rozwiewać ustalenia Teresy Zarębskiej, która stwierdziła, że układ przestrzenny uchwycony przez Albertiniego, w tym pałac, powstał na terenach, do których prawa Bona uzyskała w 1553 r. na drodze wymiany z rodziną Wilków, a więc niedługo przed swoim wyjazdem z Polski.[51] Mało prawdopodobne jest więc, aby udało jej się w tym czasie rozpocząć budowę tak skomplikowanego założenia. Badaczka wysunęła przypuszczenie, że na terenie Jazdowa istniała druga, wcześniejsza rezydencja, wybudowana przez Bonę, zlokalizowana w innym miejscu niż pałac przedstawiony na planie Albertiniego. Jako prawdopodobne miejsce jego lokalizacji wskazała teren obecnego Belwederu.[52]

Wspomniany już cieśla Matysa Wąsik, zatrudniony był także przy budowie dworu w Jazdowie.[53] Anna w tekście nadania sam pałac jazdowski określiła mianem „naszego”[54] co oznacza, że uważała go za swoją własność. Data nadania – 1573 r. – pozwala przypuszczać, że budowa pałacu musiała trwać lub skończyć się przed datą określoną w dokumencie.

---

[45] Tamże, s. 89-90.

[46] Tamże, s. 94.

[47] G. Ciołek, dz. cyt., s. 552.

[48] J. Putkowska, *Rezydencja w Ujazdowie…,* s. 93.

[49] M. Bogucka, dz. cyt., s. 148.

[50] J. Putkowska, *Rezydencja w Ujazdowie…,* s. 93.

[51] T. Zarębska., *Gdzie mieszkała na Ujazdowie królowa Bona?*, w*: In artium hortis: studia i szkice z dziejów sztuki, konserwacji zabytków i muzealnictwa: Wojciechowi Fijałkowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin,* red. Bożena Wierzbickaj, Warszawa 1997, s. 99.

[52] Tamże, s. 101.

[53] AGAD, MK 119, k. 311v.

[54] Użyto *plurale maiestatis.*

Poza planem Albertiniego nieznane są inne przedstawienia budynku. Dostępne są jednak jego opisy – o pałacu oraz „staroświeckim szańcu" pisał Adam Jarzębski w *Gościńcu, albo krótkim opisaniu Warszawy.*[55] Władysław Tomkiewicz stwierdził, że autor, pisząc o starym szańcu odnosił się do pozostałości po zabudowaniach książąt mazowieckich.[56] Jednak może to także wskazywać na istnienie dwóch pałaców – starszego Bony i nowszego Anny. Opisu wnętrz z kolei dokonał Giovanni Paolo Mucante, sekretarz legata papieskiego Enrica Gaetaniego, który podczas wizyty w Polsce w 1596 r. odwiedził Jazdów:

„W piątek dnia 20 września wjechawszy po objedzie z Piaseczny, stanęliśmy w Ujazdowie, Pałacu Królewskim z ogrodem. Pałac ten zbudowany był z drzewa ale bardzo porządnie, pokoje w piękne ustrojone obicia, z potężnymi przednimi kobiercami. Pokoje Kardynała obite były karmazynowym aksamitem z złotymi frędzlami, właśnie tak jak w pokojach papieskich. W przedpokoju sypialnym kardynalskim było łóżko zwyczajem włoskim z firankami w złotogłowiu, wszystkie ściany podobnym złotogłowiem były obite"[57].

Opis świadczy o solidnym wykonaniu pałacu i jego bogatym wystroju. Z kolei ogrody w stylu włoskim i dekoracja wnętrz nawiązywały nie tylko do panującej mody, ale także włoskich korzeni królewny.

Podobnie jak w przypadku Zamku Królewskiego budowa pałacu jazdowskiego miała zarówno znaczenie praktyczne, jak i wizerunkowe. Anna, fundując budowę drewnianego pałacu wpisującego się w większe założenie urbanistyczne, stworzyła miejsce godne królewskiej, podmiejskiej rezydencji monarszej, w którym mogła wygodnie spędzać letnie miesiące, a także przyjmować znamienitych gości, ukazując własne możliwości fundacyjne i budując swój prestiż.

Dzwonnica kościoła św. Anny

Kolejną fundacją Anny Jagiellonki była dzwonnica przy kościele św. Anny przy obecnym Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, której budowa przebiegała w latach 1578-1584.[58] Była to wykonana z cegły, nieotynkowana, dwukondygnacyjna, wolnostojąca wieża na planie kwadratu, przekryta czterospadowym dachem namiotowym, dostawiona do kościoła przy placu od strony Zamku Królewskiego.[59] Drugą kondygnację wieńczył otynkowany gzyms koronujący. W każdym boku drugiej kondygnacji było umieszczone okno zamknięte łukiem, a niżej kolejne okrągłe. Na parterze znajdowało się pomieszczenie – tzw. sklep.[60] Nieznany jest architekt dzwonnicy. Dariusz Kaczmarzyk jako potencjalnych budowniczych wskazał pracujących wówczas przy Zamku Królewskim: Bernarda Moranda, Sebastiana Cuntha albo Contiego z Lugano.[61]

Odtworzenie oryginalnego, XVI-wiecznego wyglądu dzwonnicy możliwe jest w oparciu o znacznie późniejsze, bo XVIII-wieczne obrazy Johanna Samuela Mocka i Bernarda

---

[55] A. Jarzębski, *Gościniec albo krótkie opisanie Warszawy*, oprac. W. Tomkiewicz, Warszawa 1974, s. 150-151.

[56] Tamże, s. 240.

[57] J.U. Niemcewicz*, Zbiór pamiętników historycznych o dawnéy Polszcze z rękopismów, tudzież dzieł w różnych językach o Polszcze wydanych oraz z listami oryginalnemi królów i znakomitych ludzi w kraju naszym.,* t. II, Warszawa 1822, s. 149.

[58] D. Kaczmarzyk, *Kościół św. Anny*, Warszawa 1984, s. 99.

[59] J. Putkowska, *Architektura warszawy…*, s. 191.

[60] D. Kaczmarzyk, dz. cyt., s. 99.

[61] Tamże, s. 100.

Bellotta, zw. Canaletto. [62] Choć kościół św. Anny przedstawiony został na trzech panoramach Warszawy – wspominanych już rycinach z Konstytucji Sejmowych 1581 r.[63] i wydania *Civitates Orbis Terrarum*[64] oraz na panoramie Christiana Melicha,[65] sama wieża nie jest na nich widoczna.[66] Na panoramie z konstytucji sejmowych i *Civitates Orbis Terrarum* kościół przedstawiony jest od strony północno-wschodniej. Choć widoczne są dwie wieże, flankujące fasadę kościoła, to żadna z nich nie jest dzwonnicą ufundowaną przez Annę Jagiellonkę. Innego ujęcia tej świątyni dostarcza panorama Christiana Melicha, gdzie kościół przedstawiony jest od strony południowo-wschodniej. Na niej z kolei widoczna jest tylko jedna wieża, wciąż jednak nie jest to obiekt z fundacji królowej. Niewiele informacji dostarczają też źródła pisane (o dzwonnicy wzniesionej z inicjatywy Jagiellonki wspomniał krótko m.in. Adam Jarzębski w *Gościńcu*, odnotowując jedynie jej istnienie).[67]

Anna Jagiellonka była także zaangażowana w założenie bractwa św. Anny, które zostało ustanowione dla zwalczania herezji i schizmy w Polsce.[68] To jego opiece powierzona została ufundowana dzwonnica.[69]

Dariusz Kaczmarzyk za przyczynę fundacji dzwonnicy uznał kwestie strategiczne.[70] Kościół miał już bowiem trzy wieże, a jedna z nich była wyposażona w dzwon. Dzwonnica sfinansowana przez Annę Jagiellonkę miała być zatem dopełnieniem umocnień skarpy warszawskiej. Wysunięta przed linię fasady stanowiła także dobry punkt obserwacyjny, pełniąc rolę osłonową fortyfikacji.[71] Do tego stanowiska przychyliła się Putkowska, wskazując na rolę wieży w umocnieniu głównego wjazdu do miasta i dodatkowej ochronie Zamku Królewskiego.[72] Zatem za jej budową stały względy pragmatyczne, choć bez wątpienia fundacja miała także charakter reprezentacyjny, ponieważ budowla znajdująca się tuż obok Zamku Królewskiego, przy głównej ulicy miasta dumnie świadczyła o wysokiej pozycji samej Anny. Fundacja na rzecz kościoła i przekazanie dzwonnicy pod opiekę założonego przez nią bractwa miały także wymiar religijny, wskazujący na wielką pobożność królowej, choć trudno określić czy była to bezpośrednia przyczyna decyzji o podjęciu budowy.

Murowana brama mostowa przy drewnianym moście na Wiśle

Kolejną fundacją Anny była murowana brama mostowa wzniesiona jako część drewnianego mostu na Wiśle, którego budowę zainicjował Zygmunt August w 1567 r.[73] Podobnie jak w przypadku przebudowy Zamku Królewskiego, most nie został ukończony za życia króla – z tego powodu nadzór nad kontynuacją prac przejęła Anna Jagiellonka.[74] Budowę mostu zakończono w 1573 r., przyspieszając jego otwarcie w związku ze zbliżającym się

[62] Tamże, s. 99.
[63] *Constitucie, Statuta y Przywileie…*, k. 213.
[64] G. Braun, F. Gogenberg, dz. cyt.
[65] C. Melich, *Panorama Warszawy*, 1625, Alte Pinakothek München, olej na płótnie, wym. 90,6 x 269,7 cm.
[66] T. Zarębska, *Warszawska Skarpa…*, s. 34.
[67] A. Jarzębski, dz. cyt., s. 103.
[68] M. Bogucka, dz. cyt., s. 154.
[69] D. Kaczmarzyk, dz. cyt., s. 98.
[70] Tamże, s. 100.
[71] Tamże.
[72] J. Putkowska*, Architektura Warszawy…*, s. 191.
[73] W. Suchorzewski, *Pierwszy most warszawski*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki", 1(1/1956), s. 78.
[74] M. Bogucka, dz. cyt., s. 152.

sejmem.[75] Niespełna dekadę później, bo w 1582 r., wzniesiono murowaną basztę mostową[76] (jako jej budowniczego wskazuje się Erazma Cziotko z Zakroczymia).[77] Brama powstała w formie późnogotyckiej murowanej, trzypiętrowej wieży na planie prostokąta o ściętych narożach z ostrołukową sklepioną bramą przejazdową i strzelnicami.[78] Fundację obiektu przez Jagiellonkę poświadcza kamienna inskrypcja w języku łacińskim, początkowo umieszczona na samej budowli, a obecnie przechowywana w Muzeum Warszawy.[79] Jej treść jako powód wzniesienia murowanej bramy podaje ochronę drewnianego mostu przed ewentualnym pożarem, który mógłby przenieść się z pobliskich domów. Bogucka zauważyła natomiast, że budowla tego rodzaju i umieszczenie na niej inskrypcji wskazuje na dumę z powodu poczynionej fundacji, a także chęć wykorzystania jej do celów propagandowych.[80] Tezę tę potwierdza sama treść inskrypcji, w której dobitnie podkreślono hojność Anny i Zygmunta Augusta jako fundatorów mostu oraz wieży. Dodatkowo Anna została ukazana jako władczyni troszcząca się o bezpieczeństwo i trwałość inwestycji. Jednak uznanie fundacji mostu i baszty za działania propagandowe wydaje się nadużyciem. Bez wątpienia świadczyło to o możliwościach fundacyjnych Anny oraz zwiększało jej prestiż, co wpływało także na wizerunek i postrzeganie Jagiellonki przez szlachtę. Jednak zdaje się, że budowa mostu i bramy miała mieć przede wszystkim wymiar praktyczny – most umożliwiał sprawną komunikację prawego i lewego brzegu Wisły, a sama brama chroniła go przed pożarem. Fundacje architektoniczne zawsze miały aspekt prestiżowy (szczególnie jeśli były to inwestycje królewskie), jednak nie wydaje się by w tym przypadku była to bezpośrednia przyczyna decyzji o budowie.

Inskrypcja jako datę powstania bramy podaje rok 1582, jednak analizując wspomniane już wcześniej panoramy Warszawy, można dostrzec ją już na rycinie z wydania konstytucji sejmowych z 1581 r.[81] Oznaczać to może, że budowa obiektu rozpoczęła się rok wcześniej, a do zakończenia tej realizacji doszło w 1582 r. Brama nie jest za to uwieczniona na przedstawieniu z *Civitates orbis terrarum.*[82] Przyczyną może być wspomniany już czas powstania szkicu służącego do przygotowania ryciny lub jego niedokładność, a tym samym pominięcie bramy.

Jedną z wcześniejszych relacji pisanych dotyczących mostu jest ta Świętosława Orzelskiego,[83] który był naocznym świadkiem jego otwarcia. Omówił on konstrukcję architektoniczną budowli, a także wspomniał, że budowę obiektu ukończyła Anna Jagiellonka po śmierci brata, co miało na celu przyspieszenie otwarcia mostu na sejm w 1573 r. Dokładnego opisu mostu i bramy dostarczyli gdańszczanin Martin Gruneweg[84] oraz Jędrzej Święcicki, który

[75] W. Suchorzewski, dz. cyt., s. 78.

[76] Tamże, s. 79.

[77] *Katalog zabytków sztuki w Polsce, Seria Nowa*, t. 11, *Miasto Warszawa*, red. Z. Baranowska, cz. II, *Nowe Miasto*, Warszawa 2001, s.79.

[78] Tamże.

[79] Tamże.

[80] M. Bogucka, dz. cyt., s. 153.

[81] *Constitucie, Statuta y Przywileie…*, k. 213.

[82] G. Braun, F. Hogenberg, dz. cyt.

[83] *Świętosława Orzelskiego bezkrólewia ksiąg ośmioro 1572-1576*, wyd. E. Kuntze, Kraków 1917, s. 33.

[84] A. Bues, *Warszawa z lat 1597–1582 w zapiskach gdańszczanina Martina Grunewega*, „Rocznik Warszawski", 35: 2007, s. 151-178.

wspomina o nim w ten sposób: „Był niegdyś przerzucony przez Wisłę most palowy, który w ubiegłych latach uległ prawie zupełnie zniszczeniu w czasie powodzi i na skutek bezustannych wirów. Zniknął po nim zupełnie wszelki ślad z wyjątkiem zachowanej, murowanej bramy”[85]. Bramę wspomniał krótko również Adam Jarzębski w *Gościńcu.*[86]

Choć brama miała zabezpieczyć most przed pożarem, nie zdołała uchronić go przed powodzią. Obiekt uległ zniszczeniu w 1603 r., a brama straciła swoją pierwotną funkcję.[87] Decyzją króla Władysława IV w 1643 r. budynek przekształcono w prochownię.[88]

Podobnie jak w przypadku budowy zamku i pałacu w Jazdowie, przy budowie mostu zatrudniony był Matys Wąsik.[89] Poza nim odnotowany został także Błażek Ożóg, który w zamian za pracę przy budowie także otrzymał ogród za stajniami.[90] Co więcej Bogucka wspomniała, że Anna jeszcze za życia Zygmunta Augusta wspierała finansowo inwestycję brata. W latach 1568-1569 Jan Koniecki jej skarbnik odnotował w rachunkach królewskich wydatki na budowę przeprawy.[91]

Dzwonnica kolegiaty św. Jana w Warszawie

Pisząc o fundacjach architektonicznych królowej należy wspomnieć także o jej wsparciu finansowym odbudowy dzwonnicy kolegiaty św. Jana w Warszawie. Górna część wieży uległa zniszczeniu na skutek pożaru w 1544 r. Anna w 1586 r. przeznaczyła 2200 zł na niezbędne prace remontowe, prowadzone przez architektów Hieronima Odolińskiego i Bartłomieja Szpanera. Początkowo sądzono, że Anna ufundowa[92]ła budowę nowej dzwonnicy, jednak zdaniem Zdzisława Bienieckiego miała ona wkład jedynie w naprawę istniejącej wieży, mieszczącej się na osi fasady.[93] Dzwonnica została powtórnie zniszczona podczas huraganu w 1602 r., jednak tym razem wzniesiono nową wieżę zmieniając jej położenie.[94]

Dzwonnica kolegiaty z czasów Anny Jagiellonki widoczna jest na dwóch wspomnianych w tej pracy panoramach – na rycinie z Konstytucji sejmowych 1581 r.[95] i na rycinie w *Civitates Orbis Terrarum*[96]. Różnią się one znacząco wyglądem, bowiem na pierwszej z nich dzwonnica zakończona jest płaskim dachem, a na drugiej górującym ponad pozostałą zabudową ostrosłupowym zwieńczeniem. Być może wizerunek z Konstytucji sejmowych jest świadectwem zniszczeń spowodowanych pożarem. Odpowiadałaby temu także data powstania ryciny w 1581 r., czyli na 5 lat przed przebudową wieży. Na rycinie z *Civitates*

---

[85] *Najstarszy opis Mazowsza Jędrzeja Święcickiego. Topographia sive Masoviae descriptio authore Andrea Swiecicki*, wyd. i oprac. S. Pazyra, Warszawa 1974, s. 148.

[86] A. Jarzębski, dz. cyt., s. 205.

[87] W. Suchorzewski, dz. cyt., s. 80.

[88] *Katalog zabytków sztuki w Polsce, Seria Nowa*, red. M. Kałamajska-Saeed, t. XI, *Miasto Warszawa*, red. Z. Baranowska, cz. II, *Nowe Miasto*, Warszawa 2001, s. 79.

[89] AGAD, MK 119, k. 311v.

[90] AGAD, MK 119, k. 320v.

[91] M. Bogucka, dz. cyt., s. 152.

[92] M. Kwiatkowska, *Katedra św. Jana*, Warszawa 1978, s. 24; *Katalog zabytków sztuki w Polsce, Seria Nowa*, t. XI, *Miasto Warszawa*, cz. I, *Stare Miasto*, red. J. Łoziński, A. Rottermund, Warszawa 2001, s. 24.

[93] Z. Bieniecki, *Zapomniana wieża kolegiaty warszawskiej*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 1(1/1956), s. 42.

[94] Tamże.

[95] *Constitucie, Statuta y Przywileie…*, k. 213.

[96] G. Braun, F. Hogenberg, dz. cyt.

Orbis Terrarum przedstawiona została zapewne wieża po odbudowie w 1586 r., jednak przed jej zniszczeniem w 1602 r., na co wskazuje umiejscowienie wieży na osi kolegiaty.

Ponownie jak w przypadku poprzednich wspomnianych inwestycja, tak i ta fundacja Anny miała wymiar przede wszystkim praktyczny – wieża kolegiaty zniszczona w pożarze wymagała naprawy. Ponadto była wyrazem pobożności Anny, ale miała też wymiar polityczny. Kolegiata była miejscem szczególnie ważnym w kontekście sprawowanych rządów – to w niej odbywały się msze podczas sejmów, także elekcyjnych, to w niej po śmierci króla Stefana Batorego wystawiono jego ciało, przewożone z Grodna do Krakowa.[97] Zastanawiająca może być data odbudowy wieży kolegiaty dopiero w 1586 r., choć ta uległa zniszczeniu już w 1544 r. Być może miało to związek ze śmiercią króla u schyłku 1586 r., jednak to oznaczałoby jedynie podjęcie prac w tym roku, a nie ich zakończenie.

Drewniany kościół śś. Anny i Małgorzaty na Skarpie Ujazdowskiej

Ostatnią z omawianych fundacji jest nieistniejący już drewniany kościół śś. Anny i Małgorzaty wzniesiony na Skarpie Ujazdowskiej. Początkowo kościół p.w. św. Małgorzaty będący filią parafii św. Jana mieścił się na Solcu, jednak na skutek powodzi w 1593 r. konieczne było przeniesienie parafii.[98] Decyzją Anny Jagiellonki parafię przeniesiono na Skarpę Ujazdowską, gdzie powstał nowy, drewniany kościół p.w. śś. Anny i Małgorzaty, usytuowany w pobliżu obecnego Belwederu, a więc niedaleko dawnego, drewnianego pałacu Bony.[99] Poza samą fundacją świątyni Anna miała zadbać o jego wyposażenie – podarowała ręcznie haftowane obrusy i ornaty oraz wyroby złotnicze.[100] Kościół ostatecznie rozebrano w 1818 r.

Jedynym znanym przedstawieniem świątyni jest znacznie późniejszy, bo XVIII-wieczny obraz Canaletta *Widok terenów łazienkowskich.*[101] O kościele wspomina za to Adam Jarzębski w *Gościńcu*:

„Na górze tam kościół dawny
W nim obraz cudowny, sławny,
Stoi na ołtarzu wielkim:
Wiadomo to ludziom wszelkim.
W tym kościele na początku chór
A za nim jest plebański dwór;
To snadź Anna fundowała,
Święta Pani budowała,
Królowa polska przeniosła
Z Solca go tu w górę zniosła."[102]

Cytat ten potwierdza pamięć o przeniesieniu kościoła z Solca i fundacji Anny oraz opisuje ogólny wygląd budowli, która miała być drewniana oraz składać się z nawy i prezbiterium.

[97] M. Kwiatkowska, dz. cyt., s. 24.
[98] A. Lutostańska, *Królewska willa drewniana Anny Jagiellonki w Ujazdowie*, w: *Jazdów*, red. E. Rużyłło, Warszawa 2008, s. 73.
[99] T. Zarębska, *Gdzie na Ujazdowie…*, s. 101.
[100] M. Bogucka, dz. cyt., s. 149.
[101] T. Bernatowicz, dz. cyt., s. 63.
[102] Jarzębski, dz. cyt., s. 151.

Zgodnie z zapisem w świątyni znajdował się również otaczany szczególnym kultem cudowny obraz.

Podobnie jak w przypadku poprzednich fundacji tak i ta miała charakter praktyczny. Zniszczony przez powódź kościół na Solcu wymagał oczywiście nowej lokalizacji, lecz warto zauważyć, że samo przeniesienie go do Jazdowa nie było zapewne przypadkowe. Anna miała wówczas możliwość uczestniczenia we mszy w świątyni nieznacznie oddalonej od podmiejskiej rezydencji królewskiej, co wykluczało konieczność każdorazowego powrotu do Warszawy. Warto zaznaczyć również, że fundacja ta świadczy także o pobożności Jagiellonki.

3. Znaczenie fundacji

Omówione realizacje można podzielić na fundacje czynione na rzecz miasta (most warszawski i murowana brama mostowa), religijne (dzwonnica przy kościele św. Anny, dzwonnica kolegiaty św. Jana i kościół na Solcu) oraz fundacje rezydencjonalne (przebudowa zamku królewskiego i budowa dworu w Jazdowie). Każda z fundacji miała przede wszystkim wymiar praktyczny, choć nie bez znaczenia był ich aspekt prestiżowy. Świadczyły o możliwościach fundacyjnych Anny Jagiellonki i jej hojności. Szczególny charakter miały przebudowa Zamku i budowa dworu w Jazdowie, które jako rezydencje królewskie musiały dawać wyraz powadze i godności monarszej. Wszystkie fundacje także znacząco wpłynęły na rozwój i funkcjonowanie Warszawy, wzbogacając jej architekturę oraz ściślej wiążąc ze sobą Warszawę i Jazdów, w których mieściły się miejska i podmiejska rezydencja królewska. Wyjątkowa realizacja to także most warszawski, który był pierwszym stałym mostem na Wiśle i umożliwiał sprawną komunikację między prawym i lewym brzegiem rzeki.

Zastanawiające jest jednak dlaczego pierwsze fundacje architektoniczne Anny pojawiły się dopiero po śmierci Zygmunta Augusta. Jedną z przyczyn mogły być nowe źródła dochodów, którymi zaczęła wówczas dysponować Jagiellonka. Choć zmuszono ją do zrzeczenia się praw do zarządzania dobrami po bracie, to początkowo (do 1580 r. gdy podpisała ostateczny akt rezygnacji) wciąż czerpała z nich dochody. Annie pozostawiono wówczas oprawę w postaci dóbr mazowieckich (tak jak to kiedyś uczyniono w przypadku Bony) i przyznano dochody z dóbr litewskich. Przejęła ona także pretensje do wierzytelności od sum pożyczonych jeszcze przez Bonę Filipowi II ,a dzięki pomocy Stanisława Hozjusza udało jej się uzyskać stałe wypłaty, choć mniejsze niż te pobierane przez Zygmunta Augusta. Ponadto Jagiellonka otrzymywała stałe wpływy z żup krakowskich.[103]

Fundacje mogły być też efektem zmiany sytuacji politycznej i społecznej Anny, która po śmierci brata postrzegana była jako naturalny następca dynastii Jagiellonów na polskim tronie. Wzrosło więc jej znaczenie polityczne, czego wyrazem mogły być fundacje architektoniczne.

4. Fundacje warszawskie i jazdowskie w kontekście pozostałych fundacji Anny Jagiellonki

Pośród innych fundacji Anny Jagiellonki można wymienić wspomnianą już przebudowę Kaplicy Zygmuntowskiej w katedrze wawelskiej. W skład jej wyposażenia poza nagrobkami wchodziły wyroby złotnicze i haftowane przez samą Annę ornaty. Była ona także

[103] M. Bogucka, dz. cyt. s. 145-148.

fundatorką serii nagrobków królewskich: własnego, Zygmunta Augusta i Stefana Batorego w Krakowie oraz królowej Bony w kościele św. Mikołaja w Bari.[104] Za Bogucką można wymienić fundacje nagrobka św. Jacka, przebudowę podmiejskiej rezydencji królewskiej w Łobzowie, fundacje szat liturgicznych do kolegiaty warszawskiej i wyposażenie utworzonego bractwa św. Anny. Jagiellonka realizowała także fundacje zagraniczne – poza wspomnianym nagrobkiem Bony w Bari, uposażyła hospicjum polskich pielgrzymów w Rzymie.[105]

Analizując fundacje warszawskie i jazdowskie na tle pozostałych można dostrzec ich cechy wspólne – pragmatyzm i użyteczność. Użyteczne były przede wszystkim pierwsze z wymienionych, będące kontynuacją działań brata i korzyścią dla ochrony miasta czy koniecznością spowodowaną kataklizmem. Za działania konieczne należy uznać z kolei ufundowanie nagrobków dla zmarłych bliskich czy ukończenie przebudowy rezydencji w Łobzowie. Anna chętnie finansowała realizacje o wymiarze religijnym w tym na rzecz kościołów, dbając o ich wyposażenie. Kierowała się także bezpieczeństwem – ufundowała bramę mostową, wzmocniła ochronę Zamku Królewskiego czy motywowana troską o poddanych wyposażyła hospicjum polskich pielgrzymów w Rzymie. Wreszcie, fundacje miały na celu kształtowanie rodzinnej tradycji, a także podkreślenie znaczenia dynastii Jagiellonów. Warto w tym kontekście wspomnieć, że przebudowa Kaplicy Zygmuntowskiej miała uczynić z niej rodzinną kaplicę grobową, a także, tak samo jak przebudowa zamku królewskiego i budowa rezydencji w Jazdowie, posiadała wymiar polityczny. Fundacje tego rodzaju reprezentowały monarchę, budowały jego prestiż, podkreślały znaczenie i możliwości.

Na podstawie omówionych fundacji architektonicznych Anny Jagiellonki na terenie Starej Warszawy i Jazdowa królową można określić jako osobę pragmatyczną, pobożną, dbającą o bezpieczeństwo miasta i jego mieszkańców, a także świadomą swojej politycznej roli. Jej tworzące spójną grupę fundacje były zawsze przemyślane i konieczne.

[104] Zob. Z. Ważbiński, *Mauzoleum Bony Sforzy w Barii, przyczynek do dziejów polityki dynastycznej królowej Anny, ostatniej Jagiellonki*, „Folia Historiae Artium, 15: 1979, s. 59-87.
[105] M. Bogucka, dz. cyt., s. 154.

Bibliografia

Źródła

Archiwalne:

Warszawa, Archiwum Główne Akt Dawnych, Metryka Koronna 119, k. 311-320.

Drukowane:

Constitucie, Statuta y Przywileie na walnych Seymiech Koronnych od Roku Pańskiego 1550 aż do Roku 1581 uchwalone, wyd. M. Szafenberger, Kraków 1581.
G. Braun, F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum, Theatrum urbium praecipuarum totius mundi liber sextus*, Kolonia 1617.
A. Jarzębski, *Gościniec albo krótkie opisanie Warszawy*, oprac. W. Tomkiewicz, Warszawa 1974.
Najstarszy opis Mazowsza Jędrzeja Święcickiego. Topographia sive Masoviae descriptio authore Andrea Swiecicki, wyd. i oprac. S. Pazyra, Warszawa 1974.
J. U. Niemcewicz, *Zbiór pamiętników historycznych o dawnéy Polszcze z rękopismów, tudzież dzieł w różnych językach o Polszcze wydanych oraz z listami oryginalnemi królów i znakomitych ludzi w kraju naszym.,* T. II, Warszawa 1822.
Świętosława Orzelskiego bezkrólewia ksiąg ośmioro 1572-1576, wyd. E. Kuntze, Kraków 1917.

Opracowania:

J. Bartoszewicz, *Anna Jagiellonka. Dwa tomy w jednym*, Kraków 1882.
J. Bartoszewicz, *Kościoły warszawskie rzymsko-katolickie opisane pod względem historycznym*, Warszawa 1857.
T. Bernatowicz, *„Regiae amoenitati…" Ukształtowanie skarpy a krajobraz kulturowy Ujazdowa w czasach nowożytnych*, w: *Skarpa Warszawska. Materiały sesji naukowej, Warszawa, 28-29 maja 1993*, pod red. Bożeny Wierzbickiej, Warszawa 1993, s. 61-76.
Z. Bieniecki, *Zapomniana wieża kolegiaty warszawskiej*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki", 1(1/1956), s. 37-51.
A. Bocheńska, *Warszawski gród i zamek: architektura i archeologia*, w: *Władza i architektura. Rezydencje monarchów i siedziby władz państwowych w Europie – formy i funkcje (XV-XXI w.). Materiały I Międzynarodowej Konferencji Naukowej PRE w Zamku Królewskim w Warszawie, 9-11 kwietnia 2014*, red. A. Czarniecka, P. Deled, A. Sołtys, Warszawa 2014, s. 205-219.
M. Bogucka, *Anna Jagiellonka*, Wrocław 1994.
A. Bues, *Warszawa z lat 1597–1582 w zapiskach gdańszczanina Martina Grunewega,* "Rocznik Warszawski", 35: 2007, s.151-178.

G. Ciołek, *Plan Ujazdowa z 1606 roku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki", 5(4/1960), s. 550-552.

M. Ferenc, Uwagi o funkcjonowaniu dworu królów polskich w XVI w., „Barok", 24(2/2005) s. 13-40.
A. Januszek-Sieradzka, *Anna Jagiellonka jako fundatorka wyposażenia Kaplicy Zygmuntowskiej*, „Teka Komisji Historycznej", 13: 2016, s. 41-57.
D. Kaczmarzyk, *Kościół św. Anny*, Warszawa 1984.
M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nel'500*, Lugano 1987.
Katalog zabytków sztuki w Polsce, Seria Nowa, t. XI, Miasto Warszawa, cz. I, Stare Miasto, red. J. Łoziński, A. Rottermund, Warszawa 2001.
Katalog zabytków sztuki w Polsce, Seria Nowa, t. XI, *Miasto Warszawa*, cz. II, *Nowe Miasto*, red. Z. Baranowska, Warszawa 2001.
M. Kwiatkowska, *Katedra św. Jana*, Warszawa 1978.
M. Kwiatkowski, *Początki Warszawskich Łazienek w świetle nowych materiałów*, „Biuletyn Historii Sztuki", 22(1/1961), s. 78-92.
K. Lepszy, W. Sobieski, *Anna Jagiellonka*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 1, red. W Konopczyński, Wrocław 1935, s. 128-132.
J. Lileyko, *Zamek Królewski w Warszawie*, Warszawa 1986.
A. Lutostańska, *Królewska willa drewniana Anny Jagiellonki w Ujazdowie*, w: *Jazdów*, red. E. Rużyłło, Warszawa 2008, s.71-80.
S. Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954.
J. Popiołek, *Powodzie w Warszawie przed rokiem 1800*, „Almanach Warszawy", 11: 2017, 123-131.
J. Putkowska, *Architektura Warszawy XVII wieku*, Warszawa 1991.
J. Putkowska, *Rezydencja w Ujazdowie w drugiej połowie XVI i w XVII wieku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki", 22(2/1977), s. 89-100.
J. Putkowska, *Warszawskie rezydencje na przedmieściach i pod miastem w XVI - XVIII wieku*, Warszawa 2016.
G. Seroczyński, *Ujazdów i niektóre inne nazwy Warszawy*, w: *Jazdów*, red E. Rużyłło, Warszawa 2008, s. 63-68.
W. Suchorzewski, *Pierwszy most warszawski*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki", 1(1/1956), s. 71-108.
W. Szaniawska, *Zmiany w rozplanowaniu i zabudowie Krakowskiego Przedmieścia do 1733 r.*, „Biuletyn Historii Sztuki", 29(3/1967), s. 285-316.
Z. Waźbiński, *Mauzoleum Bony Sforzy w Barii, przyczynek do dziejów polityki dynastycznej królowej Anny, ostatniej Jagiellonki*, „Folia Historiae Artium", 15: 1979, s. 59-87.
M. Wrede, *Anna Jagiellonka. Szkic biograficzny*, Warszawa 1986.
M. Wrede, *Nowe państwo – nowe centrum – nowa architektura. Problemy awansu Warszawy i Zamku w XVI i XVII wieku,* w: *Władza i architektura. Rezydencje monarchów i siedziby władz państwowych w Europie – formy i funkcje (XV-XXI w.). Materiały I Międzynarodowej Konferencji Naukowej PRE w Zamku Królewskim w Warszawie, 9-11 kwietnia 2014*, red. A. Czarniecka, P. Deled, A. Sołtys, Warszawa 2014, s. 221-241.
T. Zarębska, *Gdzie mieszkała na Ujazdowie królowa Bona?*, w*: In artium hortis: studia i szkice z dziejów sztuki, konserwacji zabytków i muzealnictwa. Wojciechowi Fijałkowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin,* red. B. Wierzbicka, Warszawa 1997, s. 99-108.

T. Zarębska, *Warszawska Skarpa w oczach współczesnych – do końca XVII wieku*, w: *Skarpa Warszawska. Materiały sesji naukowej, Warszawa, 28-29 maja 1993*, red. B. Wierzbicka, Warszawa 1993, s. 31-48.
T. Zarębska, *Warszawskie rezydencje królewskie oraz ich ogrody w 2 połowie XVI wieku*, w: *Pałac w ogrodzie. Materiały sesji naukowej, Warszawa, 21-22 maja 1998*, red. B. Wierzbicka, Warszawa 1999, s. 35-81.

Nicole Ganbold

The Absent Presence. The image of Black people in the 17th century Netherlandish Painting

In the public discourse on African presence in Dutch history it is taken for granted that black people in art represented solely enslaved people and their image was associated only with humiliation and submission — but is it really that simple? In 1661 Rembrandt painted an intimate portrait of two African men [Fig. 12], presumably brothers, in which he managed to depict their individuality free from stereotypical assumptions. Recent scholarship has placed the colonial past of Western countries in the spotlight, especially in the age of the Black Lives Matter movement which openly addresses the systematic social injustice deriving directly from European colonialism. This new gaze is visible also in the art historical narration, which proves that black people in European art "were certainly not all enslaved."[1] This article deals with the types of representations of black people in the Dutch paintings throughout the seventeenth century, also referred as the golden age for Dutch economy and culture. This period is often perceived as an exclusively European phenomenon, but the archival studies reveal that the population of the Netherlands was not at all homogenous.[2] Just like today, Amsterdam in the late sixteenth and throughout the seventeenth century was very diverse and international. A small community of free black people formed in the period 1620-1670 along the Jodenbreestraat in Amsterdam, which happened to be the place where Rembrandt lived and worked. This aspect is however omitted or hardly mentioned in the studies on the African presence and racial identity in European art,[3] notable exceptions being the Amsterdam exhibitions *Black is Beautiful* (2008) and *Black in Rembrandt's Time* (2020), that raised important questions not only about the physical presence of Africans in the Netherlands, but also about their participation in the society and the challenges they faced. The aim of this article is to break the stereotypical image of black figures in the art of the Dutch golden age, and therefore finally give presence to the absent history.

The black imagery in Dutch art shifted from a neutral one as individuals, human beings, or certain biblical figures, to a negative one of a slave, beast or an animal. The main objective of this paper is to present how the image of black Africans in the Netherlands was changing due to colonialism and slavery. I present both visual and written instances from that time to show the omnipresence of this phenomenon that justified the inhumane treatment of Africans and therefore legitimised the slave trade.

1. The first African Amsterdammers

It is not clear when the first Africans came to live in the Netherlands. The first images of black figures appear in representations of the Adoration of the Magi in the fifteenth century Netherlandish

[1] E. Kolfin, E. Runia, *Here. Black in Rembrandt's Time,* Zwolle 2020, p. 4.

[2] See: D. Hondius, *Black Africans in Seventeenth-Century Amsterdam*, „Renaissance and Reformation." 2 (2008): pp. 85-108; M. Ponte, *Al de swarten die hier ter stede comen' Een Afro-Atlantische gemeenschap in zeventiende-eeuws Amsterdam*, „Tijdschrift voor Sociale en Economische Geschiedenis," 15 (4/2019): pp. 33-61.

[3] See: T. F. Earle, K. J. P. Lowe, *Black Africans in Renaissance Europe,* Cambridge 2005; D. Bindman, H. L. Jr. Gates, *The Image of the Black in Western Art, Volume III: From the 'Age of Discovery' to the Age of Abolition, Part 1: Artists of the Renaissance and Baroque*, Cambridge 2010; J. M. Massing, E. McGrath, *The slave in European art: from renaissance trophy to abolitionist emblem*, London 2012; J. A. Spicer, *Revealing the African presence in Renaissance Europe,* Baltimore 2012.

art (e.g. Hans Memling, *Triptych of the Adoration of the Magi* (main panel) (1470-1472), Museo del Prado Madrid), but there is no evidence that there were black Africans who could have posed for the painters.[4] According to Dienke Hondius, they first appear in the records in the sixteenth century, as soldiers, musicians, dancers and servants.[5] Amsterdam in the late sixteenth and throughout the seventeenth century was a very attractive city for migrants from all over the world. This trend begun in the last decade of the sixteenth century, when Amsterdam's population grew rapidly from about 30,000 in 1585 to over 200,000 in 1670.[6] Among migrants, there were Protestant and Jewish refugees fleeing from the Spanish rule in Southern Provinces and Iberian Peninsula. We also know of European migrant workers who moved to the Netherlands in the seventeenth century, mostly from the Scandinavian and Baltic regions.[7] At the same time, the establishing maritime industry in Amsterdam helped to create a network of long-distance connections with the Asian and Atlantic areas. This led to the European migration towards these regions, as well as to the arrival of Asians, Americans and Africans to the city of Amsterdam.[8] The latter, arrived mostly as sailors involved with the Dutch East India Company (*Vereeinigde Oostindische Compagnie*; VOC) established in 1602. At the same time, the first Sephardic Jews begun to settle down in Amsterdam, often bringing along their black servants (mostly women). Mark Ponte's research showed that a community of free black men and women emerged in the late 1620s along the Jodenbreestraat.[9] They intermarried and served as witnesses to each other's baptisms within this community. In 1630s Rembrandt lived and worked on this very street, first in Hendrick Uylenburgh's workshop, and later on, in his own house (known today as the Rembrandthuis Museum). We know thus that he was surrounded by black neighbours who could have posed directly in his atelier. As the community around Jodenbreestraat grew, the presence of black Amsterdammers must have become more visible to the local inhabitants — and particularly to Rembrandt.

2. Black people in history paintings

The earliest depictions of black Africans were strongly associated with the Levantine-Mediterranean world, often symbolising the Oriental or biblical realm. The earliest presence of black figures and sitters in European art prior to the seventeenth century existed in the representations of black saints, especially that of the St. Maurice, a high ranking Roman officer from the third century A.D. (the earliest depiction of a black saint in European art being the statue of St. Maurice from the Cathedral of Magdeburg from the thirteenth century).[10] Black skin is also ascribed to the "black Bride" praised by Solomon in the Song of the Songs in the Old Testament. Her identity was linked in the medieval exegesis with another biblical figure — the Queen of Sheba. The black-skinned depictions of the "black Bride" and the Queen of Sheba, in comparison to the white representations, were rare, notwithstanding the fact that her origin was African.[11] The most common biblical figure

[4] D. Hondius, *op. cit.,* p. 87.
[5] *Ibidem.*
[6] E. Kuijpers, *Migrantenstad: immigratie en sociale verhoudingen in 17e-eeuws Amsterdam*, Hilversum 2005, p. 9.
[7] See: J. Lucassen, *Naar de kusten van de Noordzee. Trekarbeid in Europees perspektief* 1600-1900, Gouda 1984; J. van Lottum, *Across the North Sea. The impact of the Dutch Republic on international labour migration, c. 1550-1850,* Amsterdam 2007; H. Obdeijn, M. Schrover, *Komen en gaan. Immigratie en emigratie in Nederland vanaf 1550,* Amsterdam 2008.
[8] M. Ponte, *op.cit*, pp. 34-35.
[9] *Ibidem*, pp. 51-52.
[10] See: G. Suckale-Redlefsen, *Mauritius der heilige Mohr / The Black Saint Maurice*, Houston 1986.
[11] *Ibidem*. p. 25.

in Christian iconography from the fourteenth century onwards was that of the black King in the theme of the Adoration of the Magi. According to Gude Suckale-Redlefsen, the image of an African King developed in medieval Germany, whence it has spread all over Europe.[12] Therefore, featuring black models in the theme of the Adoration of the Magi in the fifteenth and sixteenth century Netherlandish painting became almost a norm (notable instances being: Hans Memling, *Triptych of the Adoration of the Magi* (main panel), 1470-1472, Museo del Prado Madrid; Hieronymus Bosch, *The Adoration of the Magi*, ca. 1494, Museo del Prado Madrid; Gerard David, *Adoration of the Kings,* ca. 1515, National Gallery in London). Another biblical subject that called for an African presence was in the New Testament. The Baptism of the Ethiopian Eunuch tells the story of a converted treasurer of the Ethiopian Queen Candace, and is the only biblical episode featuring a black figure as the main character. This theme appeared already in the sixteenth century in the print by Allaert Claesz produced in 1524 [Fig. 1]. Claesz, following the stylistics of Albrecht Dürer, presented three male figures in the foreground – the white apostle Philip, the black Eunuch, and presumably his black servant. The black figures have clearly African facial features and darker skin tones. Claesz focused on Eunuch's strong physique, somewhat reminiscent of Christ's body, covered solely by a white loincloth and a prominent decorative chain on his chest. This story appeared frequently later in the seventeenth century in Dutch art, especially in the *œuvre* of Pieter Lastman, who featured this episode four times. Lastman lived in Sint Antoniesbreestraat, in the direct vicinity of Jodenbreestraat, where he most likely witnessed the arrival of new African neighbours and possibly hired them for modelling. The composition of the third version painted around 1620 [Fig. 2] was later repeated by his pupil, Rembrandt in 1626 [Fig. 3]. Lastman offered a horizontal composition with the central scene of the baptism merged with its busy background and lush landscape. Rembrandt's version however, proposes a more intimate and concentrated composition drawn into the foreground, where we see three individual black models dressed in expensive dress and their ears decorated with earrings. Almost all the major, as well as the minor, Dutch masters began to follow their footsteps and include black figures almost as stock characters in roles of officials, spectators, servants or even slaves in their historical compositions. The early representations of black servitude in history paintings are however not referring to the transatlantic slavery, but to the one practiced in the Mediterranean region. At that time there was little awareness of transatlantic slavery in the Low Countries, despite the fact that overseas the Dutch were aspiring to seize the domination over the slave trade. Elmer Kolfin writes: "*[slavery] was hardly a topic of discussion. […] there is no indication that many inhabitants of the Republic were especially interested in the enslavement of Africans. The newspapers, for instance, hardly mentioned the subject, in contrast to the Barbary slave trade, the enslavement of Europeans in the Mediterranean region. […] Slavery was only indirectly visible in visual representations of the Brazilian economy."*[13]

The presence of black figures in history paintings can be interpreted as an artistic attempt to diversify the composition and indicate an exotic and foreign background for the painting, as painters were instructed by Samuel van Hoogstraten in his *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* (1678) to employ black figures as a *bywerk* (variety or accessory) in history paintings in order to achieve diversity (*varietas)*.[14]

---

[12] *Ibidem*, pp. 27-29.

[13] E. Kolfin, *Black in the Art of Rembrandt's Time*, "Here. Black in Rembrandt's Time*,"* ed. E. Kolfin, E. Runia, Zwolle 2020, p. 17.

[14] S. van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst, anders de zichtbaere werelt*, Rotterdam 1969 [1678], p. 141.

3. *Tronies* and individual portraits

In the first half of the seventeenth century we can see the presence of black models not only in history paintings but also in *tronies* and commissioned portraits that testified to their individual characters. The first category, also known as *tronie,* developed exclusively in Dutch and Flemish art of the sixteenth and seventeenth century, serving as a bust-length physiognomical study of a "typical" human character, not meant as a portrait. The most famous head study of a black man was painted by Peter Paul Rubens in 1615 [Fig. 4], who produced an oil sketch with four heads of the same man with a great deal of spontaneity, providing a careful insight into the model's personality, whilst accounting for skin tone nuances. The same man posed for Rubens in his Antwerp studio five years later in a single head study painted in a similar fashion [Fig. 5]. This concept was regularly repeated by Rubens' pupils and other Netherlandish artists as a part of their artistic training[15] (e.g. Jacob Jordaens, *Study of a Black Man's Head*, ca. 1620, present location unknown). There are thirty-five known *tronies* of black people painted from 1626 until around 1680.[16] Their strong individuality and faithful observation of the expression indicated that these were painted either from life (*naer het leven*), or based on sketches. Rembrandt who was a great practitioner of this genre was known for his spontaneous and directly observed figure studies of his contemporaries [Fig. 6, 7, 8]. As Kolfin writes, these sketches were most likely bound for later use in historical compositions.[17]

Rembrandt's pupils followed the footsteps of their master and incorporated working from life into their artistic practice. While working in Rembrandt's workshop in Jodenbreestraat they must have also witnessed the cultural diversity of this particular neighbourhood. Gerrit Dou, who was his former pupil in Leiden and in Amsterdam, produced an exquisite study of a young black man in an oriental attire [Fig. 9]. The strong individuality of facial features captured in the painting indicates that Dou must have produced it from a living model. This *tronie* is of particular beauty due to the masterful rendering of the model's facial expression, somewhat compositionally similar to the famous *Girl with a Pearl Earring* (c. 1665) by Johannes Vermeer, a *tronie* presenting a white female sitter. Figure studies of black models were often "dressed up" in an exotic or oriental costume, and the most common element of it was the feathered turban and earrings.[18] Such characters served as symbols of a Mediterranean fantasy,[19] with no hint of servility, often portrayed as a black biblical king [Fig. 10], a Moorish prince or the Othello. Another pupil of Rembrandt, Govert Flinck, painted between 1639 and 1640 an impressive and moving portrait of a young boy dressed up as an archer [Fig. 11], a theme frequently associated with black boys.[20] This painting is another example of how artists were combining an insightful study from life with a fantasy setting destined for the open art market. Twenty years later, in 1661 Rembrandt painted his most important depiction of black people – an intimate portrait of two African men [Fig. 12]. The two men were previously thought to be two head studies

---

[15] B. van Haute, *Black tronies in seventeenth-century Flemish art and the African presence*, "De Arte" 91 (2015): pp. 18-38.

[16] E. Kolfin, *op. cit.* 2020, p. 30; E. Kolfin, *Zwarte modellen in de Nederlandse kunst tussen 1500 en 1800: feit en fictie*, "Black is beautiful: Rubens to Dumas," ed. E. Schreuder and E. Kolfin, Zwolle 2008, pp. 71-87.

[17] E. Kolfin, *Rembrandt's Africans*, "The Image of the Black in Western Art, Volume III: From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition, Part 1: Artists of the Renaissance and Baroque," ed. D. Bindman, H. L. J. Gates, Cambridge 2010, pp. 273-275.

[18] *Ibidem*.

[19] E. Kolfin, E. Runia, *op. cit*.

[20] E. Kolfin, *op. cit.,* 2020, p. 34.

of one person, as we see in head studies by Rubens from around 1615 [Fig. 5].[21] Rembrandt depicted the two men in an informal and very intimate pose, revealing close proximity between them. They could have been brothers or relatives. Rembrandt presented them without the conventional set of Oriental attributes, such as instruments, bows, turbans or earrings. However, the frontal figure is clearly stylised in the manner of Roman portrait busts.[22] According to Kolfin, this *tronie* is unusual, as it depicts two figures without having placed them in a historical context,[23] but it is my belief that there is a narration involved. The man on the right is captured standing straight with a lively face, looking upwards, as if he was speaking to the man to the left. The man on the left is leaning forward with his chin hanging over the arm of the man on the right. He seems to be beset with thoughts, in a contemplative state, not even listening to the man by his side. Rembrandt could have presented here the contrast between the two value systems of *vita activa* and *vita contemplativa,* frequently addressed by Renaissance philosophy and art. Between 1650s and 1660s he focused more on observing people's relationship to each other in cues or subtle expressions, as we see in *The Jewish Bride* painted around 1665, rather than in direct interactions, as in *The Night Watch*, painted over twenty years earlier.[24] Due to the unconventional form of this study, it is not clear what was the exact purpose of this painting. According to Kolfin, it could have served as a model of dark skin's tonal study for his pupils.[25]

The identities of the two men are impossible to establish, for there are no extant documents or bills linking the painting to specific individuals. This is the case with almost all portraits of black people from the sixteenth and seventeenth century painted in the Netherlands, since individual portraits of black sitters in Netherlandish art were extremely rare. There are, however, only a few extant instances, such as the portrait of (presumably) Christophle le More[26] by Jan Mostaert painted in ca. 1525-1530 [Fig. 13], and portraits of Congolese envoy Dom Miguel de Castro and of his two servants Diego Bemba and Pedro Sunda [Fig. 14-16] painted in 1643 by Jasper Becx. The portrait of Dom Miguel is exceptional, for there is no other example of an official portrait of a black nobleman in the seventeenth century. Dom Miguel was sent as a Congolese envoy to the Dutch Republic to ask the *stadholder* for mediations in the conflict between his cousin, the Count of Sonho, and the king Garcia II of Kongo. He first visited Middelburg, where the three paintings were commissioned to a local painter by the West India Company, and then he went to Amsterdam and The Hague. In this portrait, Becx focused on Dom Miguel's likeness with a great sense of detail. He appears to wear the lavish clothes in the Portuguese style presented to him by Johan Maurits in Brazil. His two servants Diego Bemba and Pedro Sunda also earned a place in two separate portraits. Both of them were depicted on a basic background with modest, yet contemporary clothing.

Such paintings depicting black models as autonomous individuals, either in *tronies* or in portraits, eventually lost out to emerging image of a black servant or slave, which became omnipresent along with the growth of the transatlantic slave trade. The black imagery by the end of

[21] D. De Witt, *The Black Presence in the Art of Rembrandt and his circle*, "Here. Black in Rembrandt's Time*,"* ed. E. Kolfin, E. Runia, Zwolle 2020, p. 113.
[22] E. Kolfin, *op. cit.,* 2010, p. 275.
[23] *Ibidem*, p. 297.
[24] D. De Witt, *op. cit*., p. 113.
[25] E. Kolfin, *op. cit.,* 2010, p. 298.
[26] E. van den Boogaart, *Christophle le More, lijfwacht van Karel V?*, "Bulletin van het Rijksmuseum" LIII (2005), pp. 413-33.

the seventeenth century decreased in individual head studies and in turn, increased in heavily biased images of "black savagery" derived from the colonial narration.

4. Servants and slaves

Slavery was officially banned in Amsterdam and incorporated in the printed codes of law in 1644.[27] However, in the seventeenth century the Dutch were the first to engage in the large-scale slave trade abroad and they remained the most important slave traders for a few decades. Among the people in the early seventeenth century Dutch Republic there was less awareness of transatlantic slavery, this topic became more relevant only after the publication of Arnoldus Montanus' *De Nieuwe en Onbekende Weereld* (The New and Unknown World) in 1671, which was the standard reference work on Americas.[28] In his work, Montanus was the first to call Johan Maurits the initiator of the Dutch slave trade: "*Maurits, recognizing that great benefits accrued from the Angolan Negroes, and that the Spanish sugar mills could not run without them, resolved henceforth to bring the Negro trade under the control of the [Dutch] West India Company*."[29]

Slavery has been known to mankind already in the ancient times, but the racially biased transatlantic slave trade in the Americas was very different from slavery elsewhere.[30] European colonies in West Africa brought great revenues from gold, ivory, textiles and *slaves*. Shortly thereafter, the governor general of the Dutch colonies in Brazil saw a great potential in the physical capacities of African slaves for the work on the sugar plantations providing the most luxurious commodity from Brazil — sugar.[31] The awareness of transatlantic slavery among the local Dutch population grew gradually in the years 1630-1650, but it was hardly a topic of discussions in the press.[32] The only indirect indications of the slavery were visible in Frans Post's depictions of the Dutch Brazil. His paintings were used to legitimise West India Company's claims to the seized territories by presenting the strategic locations and natural resources of the colonies,[33] therefore there are a number of representations of sugar mills and sugar cane plantations (*engenho*) in his *œuvre*. In one of the works by Post from around 1650 titled *A Sugar Mill Driven by a Small River* [Fig. 17] we can see African slaves working in one of the sugar mills belonging to the Dutch colonists. The image of the *engenho* settled in an idyllic and exotic landscape does not convey the hardships of the "arduous, grueling, even deadly"[34] labor of sugar refining, that "even the indigenous Indian population could not survive."[35] There are other representations of Brazilian everyday life by Post conveying an image of African slaves more as happy farmers, rather than physical workers. In the *View of Mauritsstad and Recife* from around 1653 [Fig. 18] we can see them peacefully co-existing with the local inhabitants, often resting, singing and dancing, which did not reflect the reality of social

---

[27] G. Rooseboom, *Recueil van verscheyde keuren, en coustumen : midtsgaders maniere van procederen, binne der stede Amsterdam,* Amsterdam 1644. Original text available online: <https://books.google.at/books/about/Recueil_van_verscheyde_keuren_en_coustum.html?id=b1s6uAAACAAJ&redir_esc=y> [accessed 28.09.2020].

[28] E. Kolfin, *op. cit*., 2020, pp. 13-14.

[29] A. Montanus, *De Nieuwe en Onbekende Weereld: of Beschryving van America en 't Zuid-Land*, Amsterdam 1671, p. 491; *cit. per:* E. Kolfin, *op. cit*, 2020, p. 14.

[30] G. Heuman, T. Burnard, *The Routledge History of Slavery,* London & New York 2011, p. 4.

[31] C. R. Boxer, *The Dutch in Brazil, 1624-1654*, Oxford 1957, p. 83.

[32] M. van Groesen, *Amsterdam's Atlantic. Print Culture and the Making of Dutch Brazil,* Philadelphia 2017, pp. 112 & 117.

[33] R. P. Brienen, *Visions of savage paradise: Albert Eckhout, court painter in colonial Dutch Brazil*, Amsterdam 2006, p. 20; B., P. Corrêa de Lago, *Frans Post 1612-1680: Catalogue Raisonné*, Milan 2007.

[34] J. B. Hochstrasser, *Still life and trade in the Dutch Golden Age*, New Haven 2007, p. 192.

[35] *Ibidem*.

relations in Dutch Brazil. There are, however, other, graphically explicit images of the treatment of African slaves printed in *Grand Voyages* by Theodore de Bry in 1595 [Fig. 19]. A Protestant engraver and publisher who fled from the Spanish controlled Southern Netherlands had clearly no issues with showcasing the cruelty and atrocities of the Spanish colonists on the sugar plantations.

The only work directly addressing the Dutch slave trade in Brazil was an amateur drawing of the slave market on Jodenstraat in Mauritsstad from around 1640 by Zacharias Wagner, a German soldier with some artistic talent, who accompanied Johan Maurits to Brazil [Fig. 20]. His personal notes were the first candid accounts on the brutal treatment of the enslaved people in the Dutch Brazil: "*It is necessary to beat these blacks and humiliate them if you want them to work and win their goodwill, because they are very stubborn and obstinate by nature. I saw many who, because of the mistakes they had made, were hung by their wrists and their naked bodies beaten dreadfully with the whip. However, they did not ask for mercy and did not promise that they would behave better, but they gritted their teeth and with pleasure allowed their backs to be lashed at will.*"[36] These crucial reports from the colonies were collected by Wagner in an unpublished manuscript called *Thierbuch* (Animal Book), and remained unknown to the public until 1997.

As we know, the number of black inhabitants in Amsterdam was growing in the seventeenth century. Initially, they were brought by their Portuguese masters or came as sailors, but later the Dutch started to bring along their black servants to the old continent. From 1660s onwards there are much more images of black servants playing the decorative role in the representational portraits of the nobility. Most of them were young boys dressed in colourful garments, assisting their mistresses or masters, such as the one in the portrait of Johan Maurits van Nassau-Siegen by Pieter Nason [Fig. 21]. The role of the black boy in this composition is twofold, since his presence indicates the noble status of Johan Maurits, and also refers directly to the Dutch Brazil, of which he was the governor general. In the *Portrait of Margaretha van Raephorst* by Jan Mijtens [Fig. 22] we can see a young boy gently putting a pearl bracelet on a woman's milk-white hand. Black servants in official portraits were treated almost like a commodity, mere symbol of prestige and luxury of the sitter providing visual variety to the composition.[37] As Julie Berger Hochstrasser wrote: "*Deeply offensive as it is, like the foreign objects displayed in these still lifes, black Africans were lucrative commodities of the slave trade of the West India Company during the very period when these paintings were done, and they too are served up, almost as if on silver platters themselves, divorced from any details of the larger business of how they got there*."[38] Hochstrasser addresses a specific type of still lifes in this excerpt, namely *pronkstilleven* — fancy and luxurious displays of commodities imported from afar. This meant Chinese porcelain, Persian carpets, wine, exotic fruits and *slaves*, as we see it in the *Still Life with a Black Servant* by Juriaen van Streeck [Fig. 23].

5. The perception of the Black Body in the literary works

In the seventeenth century there were numerous written accounts on African peoples', culture, and most importantly — bodies. Many of them were secondhand, often describing African inhabitants as exotic savages. The very first account of a Dutch traveller to Africa was that of Pieter de Marees in 1602 in his travel report *Beschryvinghe ende Historische Verhael van het Gout Koninkrijck van Gunea* (Description and historical account of the Gold Kingdom of Guinea). In a meticulous

[36] C. Ferrão, J. P. M. Soares, *Dutch Brazil: The Thierbuch and Autobiography of Zacharias Wagener,* Rio de Janeiro 1997, p. 174
[37] J. B. Hochstrasser, *op. cit*., p. 210.
[38] *Ibidem*, p. 208.

description of his firsthand experience from the Gold Coast he writes about the social hierarchies, culture, and the African notion of beauty.[39] Like many other authors, de Marees described the African bodies with great deal of detail: "very fine stature, fine loins, strong legs, and well-made bodies"[40] or "curly hair on their heads… it is almost harsh and bristly, but not woolly."[41] The bodies of Africans were particularly fascinating for European travellers, who would initially praise their physical capacities and strength. De Marees during his trip also observed local slavery, which he explained with no association to their skin colour: "These slaves who are here are made from poor people who do not know how to earn their own living."[42] This last sentence may be interpreted as a sympathetic tone in de Marees's account, but his taxonomic-like descriptions of black people demonstrate that he did not perceive them as equals to himself and his Dutch companions. His remarks show the initial confusion of Europeans, who perceived slavery as a way to support primitive communities, who could not survive without external help.

From 1660s onwards the image of black people as inferior or servile to white people became more predominant due to the expansion of the transatlantic slave trade. One of its long-lasting consequences was the developing notion that black people meant enslaved people, or even, that they were not human beings at all, therefore their only destiny could have been enslavement. The polarisation of the black and white body has its roots in the very fundamental source of European culture — the Bible.[43] The metaphorical sense of the separation of light from dark in the first act of the divine creation had a profound impact on the perception of Africans in Europe. These polarities "define the fundamental act of the Old Testament, a central metaphor of the New Testament, and are ubiquitous in European literature."[44] As a consequence of this belief, the early church fathers began to connote the black colour with sin,[45] and thus imagine the devil as a black-skinned creature. The advocates of the slave traders referred directly to the story in Genesis of Ham, considered to be the father of black Africa.[46] The biblical figure was cursed by his father Noah, to serve his brothers for generations (*Genesis* 9). Although there is no mention of Ham's skin colour, he began to be perceived by Europeans as an African from ca. 1600 onwards.[47] The perceived inferiority of Africans was interpreted as a confirmation of Noah's curse of eternal servitude: "*If we look at Ham and his descendants / although they have become powerful nations / how much, however, has slavery reigned in them! Have not most Africans usually been slaves to their kings? And are not a great proportion*

---

[39] „*sy achten de platte neusen voor een frayicheyt …"* ['they regarded flat noses as beautiful…'], P. de Marees, *Beschrijvinghe ende historische verhael van het Gout Koninckrijck van Gunea anders de Gout-custe de Mina genaemt, liggende in het deel van Africa*, The Hague 1912 [1602], p. 14; *cit. per*: S. Archangel, *'As if they were mere beasts,'* "Here. Black in Rembrandt's Time*,"* E. Kolfin, E. Runia, Zwolle 2020, p. 73.

[40] „*seer fray van staturen van lichaem, fray van lendenen, sterc op hunnen beenen, ende voorts van lichaemen wel besneden." Ibidem*; *cit. per*: S. Archangel, *op. cit.*, 2020, p. 73.

[41] „*ghekrolt hayr op hunne hoofden ... het is by naer heel hart Borstelachtich, maer niet wolachtich," Ibidem*; *cit. per*: S. Archangel, *op. cit.*, 2020, p. 73.

[42] „*Dese Slaven die hier zijn, worden gemaeckt van arme luyden die haren cost niet en weten te winnen*," *Ibidem; cit. per*: S. Archangel, *op. cit.*, 2020, p. 73.

[43] J. Spicer, *European Perception of Blackness as Reflected in the Visual Arts* "Revealing the African Presence in Renaissance Europe," ed. J. Spicer, Baltimore 2012, pp. 35-55.

[44] *Ibidem*, p. 37.

[45] D. M. Goldenberg, *The Curse of Ham: Race and Slavery in Early Judaism, Christianity, and Islam*, Princeton 2005, p. 3.

[46] *Ibidem*.

[47] E. Kolfin, *Becoming Human. The Iconography of Black Slavery in French, British and Dutch Book Illustrations c. 1600-c. 1800*, "The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem," ed. J. M. Massing, E. McGrath, London 2012, p. 260.

of them still the slaves of the Turks to this day? Are not the inhabitants of Congo, Angola, Guinea, Monomotapa, Bagamidri, dens of slaves / from where so many are dragged hither and thither / sold / and used for slave work of all kinds?"[48]

By the time when the scale of the slave trade was becoming larger, it was convenient for the traders and shareholders of the Companies to dehumanise Africans and depict them as beasts or cannibals, as we can see in an engraving by an anonymous artist, called "*Binnenlandse Africanen*" in the *Orbis habitabilis oppida et vestitus* (The towns and costumes of the inhabited world, 1695) by Carel Allard [Fig. 24]. The stereotyping of Africans as "racially suited for hard labour on plantations provided an ideological justification for African enslavement that substantially pre-dated the development of biological racism."[49] Artists often exaggerated African facial features to a caricatural extent, in order to emphasise the contrast between the black and the white physiognomy. Soon, the images of the blacks stood for adjectives, such us savage, uncivilised and primitive. With the time such images were being produced more often, and therefore the negative stereotypes about black people became the norm and conditioned contemporary prejudices. For instance, an important book by a Dutch historian and geographer Olfert Dapper was published in 1668 under the title *Naukeurige Beschrijvingen der Afrikaensche Gewesten* (Accurate descriptions of the African regions), which describes tribes of the Kingdom of Zanfara (Northwest Nigeria). Dapper has never been to Africa, and his book was based on remarks of other travellers. His attempt to describe African tribes created in effect a harming, stereotypical and homogenous image of all dark skinned Africans, presenting them as depraved beasts and natural born slaves: "*dull-minded and inclined to labour like beasts, nor do they groan that they do not wish to be slaves, but they say it is inherent to their condition*."[50] His book was regarded as an influential contribution, translated into English, French, German and Latin. Dapper's work is only a tip of an iceberg, since the amount of similar accounts of Africans, though unreliable, is enormous. The image of savage Africans with a natural inclination to slavery was saturating the European consciousness for centuries.

6. Conclusions

Recent studies of art historians provide a different, more complex, image of black likeness. In the beginning of the seventeenth century the black people were regarded as human beings, but still with a sense of superiority from European position. They were associated with Mediterranean exoticism, biblical kings, wisdom of the Magi, or even Shakespearean characters, and authors like De Marees could define them as diverse peoples, with their own cultures and traditions, despite his patronising tone. Only with the rise of the transatlantic slave trade this image, driven by the colonial agenda, dramatically changed and limited itself only to their physical appearance and condition. By

---

[48] „*Letten wy op Cham en zijne nakomelingen / al zijnse machtige Natien gheworden/ hoe zeer heeft evenwel de slavernije by haer geheerscht! Zijn niet de meeste Africanen doorgaens geweest slaven hunner koningen? Een groot gedeelte der selviger zijnse niet noch heden slaven der Turcken? De Inwoonderen van Congo, Angola, Guinea, Monomotapa, Bagamidri, zijn het niet der slaven nesten / waer uyt soo veel herwaerts en derwaerts gesleept / verkocht / en tot alle slaef-achtige wercken gebruyckt werden?."* J. Picardt, *Korte beschryvinge van eenige vergetene en verborgene antiquiteten der provintien en landen gelegen tusschen de Noord-Zee, de Yssel, Emse en Lippe*, Amsterdam 1660; K. Bostoen, *Opgewekte berichten uit het droevig Morenland: Afrika en de Afrikanen in de Afrikaense-Brieven (1668-1670) van Focquenbroch*, „Fumus", 5 (2007), p. 12; *cit. per:* S. Archangel, *op. cit*, 2020, pp. 76-77.

[49] G. Heuman, T. Burnard, *op. cit.*, p. 4; See. E. Kolfin, *op. cit.* 2012, p. 260.

[50] „*plomp van verstant en geneigt tot den arbeid gelijk beesten, nochte kreunen zich niet slaven te zijn; maer zeggen dat hunnen staet zulx mede brengt*." O. Dapper, *Naukeurige Beschrijvinge Der Afrikaensche Gewesten*, Amsterdam 1668, p. 671; *cit. per*: E. Kolfin, *op. cit.*, 2020, p. 16. Original text available online <https://books.google.at/books?id=hSxPAAAAcAAJ&pg=PP7&redir_esc=y#v=twopage&q&f=false> [accessed 20.09.2020].

dehumanising Africans and implicating their natural condition to slavery, it was easier to accept and justify this inhumane practice, which provided great revenues.[51] This belief, born in the era of the transatlantic slavery survived well until the nineteenth century.[52]

Many Dutch artists from the 1660s onwards, just like Dapper with his texts, duplicated this stereotypical image, without having ever seen or met black people. It was a tremendous shift in perspective from works by Rembrandt and his pupils, who most certainly encountered the neighbouring black people in person and thus depicted them as dignified human beings.

[51] E. Kolfin, *op. cit*. 2012, p. 260.
[52] *Ibidem*, pp. 260-261.

Bibliography

S. Archangel, *'As if they were mere beasts,'* "Here. Black in Rembrandt's Time," E. Kolfin, E. Runia. Zwolle 2020, pp. 66-81.
D. Bindman, H. L. Jr. Gates, *The Image of the Black in Western Art, Volume III: From the 'Age of Discovery' to the Age of Abolition, Part 1: Artists of the Renaissance and Baroque*. Cambridge 2010.
E. van den Boogaart, *Christophle le More, lijfwacht van Karel V?*, "Bulletin van het Rijksmuseum" LIII (2005): pp. 413-433.
K. Bostoen, *Opgewekte Berichten Uit Het Droevig Morenland: Afrika En de Afrikanen in de Afrikaense-Brieven* (1668-1670) van Focquenbroch, „Fumus" 5 (2007): pp. 1–28.
C. R. Boxer, *The Dutch in Brazil, 1624-1654*. Oxford 1957.
R. P. Briennen, *Visions of Savage Paradise: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam 2006.
T. F. Earle, K. J. P. Lowe, *Black Africans in Renaissance Europe.* Cambridge 2005.
C. Ferrão, J. P. M. Soares. *Dutch Brazil: The Thierbuch and Autobiography of Zacharias Wagener*. Rio de Janeiro 1997.
D. M. Goldenberg, *The Curse of Ham: Race and Slavery in Early Judaism, Christianity, and Islam*. Princeton 2005.
M. van Groesen. *Amsterdam's Atlantic. Print Culture and the Making of Dutch Brazil*. Philadelphia 2017.
B. van Haute, *Black tronies in seventeenth-century Flemish art and the African presence*, "De Arte" 91 (2015): pp. 18-38.
G. Heuman, T. Burnard, *The Routledge History of Slavery.* London & New York 2011.
J. B. Hochstrasser, *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. New Haven 2007.
D. G. Hondius, Black Africans in Seventeenth-Century Amsterdam. "Renaissance and Reformation" Vol. 2, 2008, pp. 85–103.
S. van Hoogstraten, *Inleyding Tot de Hooge Schoole Der Schilderkonst, Anders de Zichtbaere Werelt*. Rotterdam 1969 [1678].
E. Kolfin, *Zwarte modellen in de Nederlandse kunst tussen 1500 en 1800: feit en fictie*, "Black is beautiful: Rubens to Dumas," ed. E. Schreuder and E. Kolfin. Zwolle 2008, pp. 70-87.
E. Kolfin, *Rembrandt's Africans*, "The Image of the Black in Western Art, Volume III: From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition, Part 1: Artists of the Renaissance and Baroque," ed. D. Bindman, H. L. J. Gates. Cambridge 2010, pp. 271-306.
E. Kolfin, *Becoming Human. The Iconography of Black Slavery in French, British and Dutch Book Illustrations c. 1600-c. 1800*, "The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem," ed. J. M. Massing, E. McGrath. London 2012, pp. 253-296.
E. Kolfin, *Black in the Art of Rembrandt's Time*, "Here. Black in Rembrandt's Time," ed. E. Kolfin, E. Runia. Zwolle 2020, pp. 12-39.
Ed. E. Kolfin, E. Runia, *HERE. Black in Rembrandt's Time*. Zwolle 2020.
E. Kuijpers, *Migrantenstad: Immigratie En Sociale Verhoudingen in 17e-Eeuws Amsterdam*. Hilversum 2005.
J. van Lottum, *Across the North Sea. The impact of the Dutch Republic on international labour migration, c. 1550-1850.* Amsterdam 2007.
J. Lucassen, *Naar de kusten van de Noordzee. Trekarbeid in Europees perspektief* 1600-1900. Gouda 1984.
P. de Marees, *Beschrijvinghe Ende Historische Verhael van Het Gout Koninckrijck van Gunea Anders de Gout-Custe de Mina Genaemt, Liggende in Het Deel van Africa*. Ed. S. P. H. Naber. Vol. 5. The Hague 1912.
J. M. Massing, E. McGrath, *The slave in European art: from renaissance trophy to abolitionist emblem*. London 2012.

A. Montanus, *De Nieuwe En Onbekende Weereld: Of Beschryving van America En ’t Zuid-Land.* Amsterdam 1671.
H. Obdeijn, M. Schrover, *Komen en gaan. Immigratie en emigratie in Nederland vanaf 1550.* Amsterdam 2008.
D. Olfert, *Naukeurige Beschrijvinge Der Afrikaensche Gewesten Van Egypten, Barbaryen, Libyen, Biledulgerid, Negroslant, Guinea, Ethiopiën, Abyssinie: Vertoont In de Benamingen, Grenspalen, Steden, Revieren, gewassen, Dieren, Zeeden, Drachten, Talen, Rijkdommen, Godsdiensten en Heerschappyen*. Amsterdam 1668.
J. Picardt. *Korte Beschryvinge van Eenige Vergetene En Verborgene Antiquiteten Der Provintien En Landen Gelegen Tusschen de Noord-Zee, de Yssel, Emse En Lippe ; Waar Bygevoeght Zyn Annales Drenthiæ : Dat Zijn Eenige Aenteyckeninghen En Memorien, van Geschiedenissen, Gepasseert in Het Antiquiteet-Rijcke Landschap Drenth: Mitsgaders Een Korte Beschryvinge Der Stadt, Des Kasteels, En Der Heerlykheit Covorden*. Amsterdam 1660.
W. Ch. Pieterse, *Livro de Bet Haim do Kahal Kados de Bet Yahacob*. Assen 1970.
M. Ponte, *„Al de swarten die hier ter stede comen” Een Afro-Atlantische gemeenschap in zeventiende-eeuws Amsterdam,* „Tijdschrift voor Sociale en Economische Geschiedenis” Vol. 15, no. 4 (2019): pp. 33-61.
G. Rooseboom, *Recueil van verscheyde keuren, en coustumen : midtsgaders maniere van procederen, binne der stede Amsterdam*. Amsterdam 1644.
J. A. Spicer, *Revealing the African presence in Renaissance Europe.* Baltimore 2012.
J. Spicer, *European Perception of Blackness as Reflected in the Visual Arts* “Revealing the African Presence in Renaissance Europe,” ed. J. Spicer. Baltimore 2012, pp. 35-55.
G. Suckale-Redlefsen, *Mauritius der heilige Mohr / The Black Saint Maurice*. Houston 1986.
D. De Witt, *The Black Presence in the Art of Rembrandt and his circle*, “Here. Black in Rembrandt’s Time*,”* ed. E. Kolfin, E. Runia. Zwolle 2020, pp. 88-119.

Table of Figures



Fig. 1 Allaert Claesz, *The Baptism of the Eunuch*, 1524. Engraving, 26 x 18,5 cm. The British Museum, London.



Fig. 2 Pieter Lastman, *The Baptism of the Eunuch*, c. 1615-20. Oil on panel, 63.5 x 98.8 cm. Paris, Fondation Custodia, Frits Lugt Collection.



Fig. 3 Rembrandt van Rijn, *The Baptism of the Eunuch*, 1626. Oil on panel 64 x 47.5 cm. Utrecht, Museum Catharijneconvent.



Fig. 4 Peter Paul Rubens, *Four Studies of a Black Man*, c. 1615. Oil on canvas, 51 x 66 cm. Brussels, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

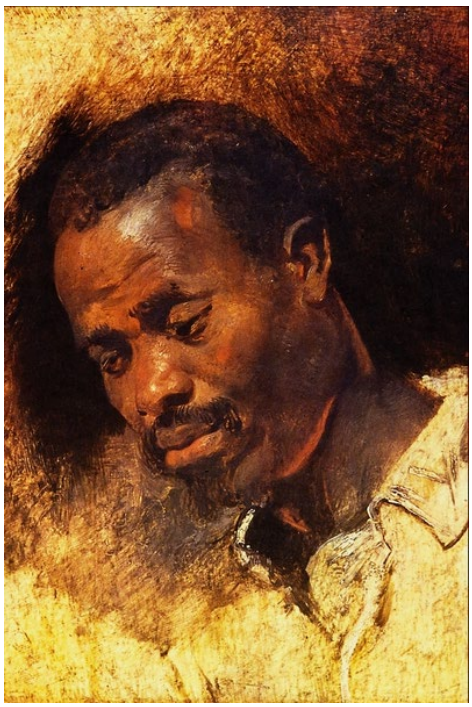


Fig. 5 Peter Paul Rubens, *Head of a Moor*, ca. 1620. Oil on panel, 45.7 x 36.8 cm. Glen Falls, New York, the Hyde Collection, Bequest of Charlotte Pruyn Hyde.



Fig. 6 Rembrandt, *Study of a Standing African Woman*, c. 1642. Black chalk, 130 x 67 mm. Present location unknown.



Fig. 7 Rembrandt, *Sketch of an African Man*, c. 1647. Black chalk, pen and brown ink, 69 x 84 mm. Amsterdam, Amsterdam Museum.



Fig. 8 Rembrandt, *Two African Drummers*, c. 1638. Pen and brown ink and red chalk, brown wash, touched with white and yellow, 230 x 171 mm. London, British Museum.



Fig. 9 Gerrit Dou, *Tronie of a Young Black Man*, c. 1635. Oil on panel, 42 x 33.5 cm. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum.



Fig. 10 Hendrick Heerschop, *King Caspar*, 1654. Oil on panel, 74.8 x 64.5 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.



Fig. 11 Govert Flinck, *A Young Black Archer*, c. 1639-40. Oil on panel, 66.2 x 50.8 cm. London, The Wallace Collection.

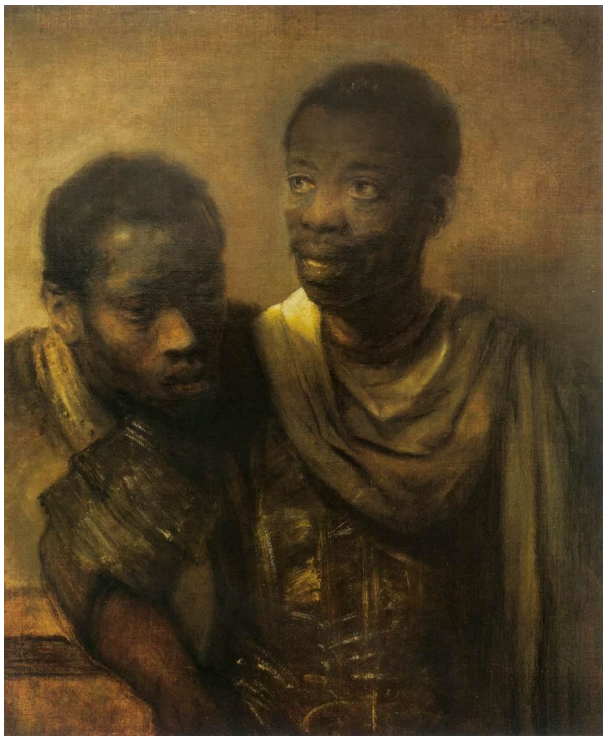


Fig. 12 Rembrandt, *Two African Men*, 1661. Oil on canvas, 77.8 x 64.4 cm. The Hague, Mauritshuis, Abraham Bredius bequest.



Fig. 13 Jan Mostaert, *Portrait of an African Man (Christophle le More?),* 1525-1530. Oil on panel, 30,8 x 21,2 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 14 Jasper Beckx, *Portrait of Don Miguel de Castro*, 1643. Oil on panel, 75 x 62 cm. Copenhagen, Statens Museum for Kunst.



Fig. 15 Jasper Beckx, *Portrait of Diego Bemba*, 1643. Oil on panel, 75 x 62 cm. Copenhagen, Statens Museum for Kunst.



Fig. 16 Jasper Beckx, *Portrait of Pedro Sunda*, 1643. Oil on panel, 75 x 62 cm. Copenhagen, Statens Museum for Kunst.



Fig. 17 Frans Post, *A Sugar Mill Driven by a Small River,* c. 1650. Oil on canvas, 101 x 136 cm. Paris, Musée du Louvre.



Fig. 18 Frans Post, V*iew of Mauritsstad and Recife,* c. 1653. Oil on panel, 48.2 x 83.6 cm. São Paulo, private collection.



Fig. 19 Theodore de Bry, *Black Slaves Work on the Sugar Plantations* (Plate 2) in *Grand Voyages*. Engraving, 15,8 x 19,5 cm, 1595.



Fig. 20 Zacharias Wagner, *The Slave Market in Mauritsstad*, c. 1640. Pen and ink with watercolour on paper, 35,9 x 20 cm. Dresden, Kupferstichkabinett.



Fig 21. Pieter Nason, *Count Johan Maurits van Nassau-Siegen as the Grandmaster of the Knights of Malta*, c. 1666. Oil on panel, 232 x 171 cm. Warsaw, The National Museum.



Fig. 22 Jan Mijtens, *Portrait of Margaretha van Raephorst*, 1668. Oil on canvas, 136 x 104,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 23 Juriaen van Streeck, *Still Life with a Black Servant*, 1660-1670. Oil on canvas, 143.4 x 120.5 cm. Munich, Alte Pinakothek.



Fig. 24 Anonymous engraver, *African Cannibals*, engraving, in Carel Allard, *Orbis habitabilis oppida et vestitus*, Amsterdam 1695. Amsterdam, University Library.

Krystyna Berkan

Paryskie portrety Stanisława Wyspiańskiego wobec sztuki francuskiego *fin de siècle'u*[1]

Stanisław Wyspiański (1869-1907) przebywał w Paryżu kilkakrotnie od 1890 do 1894 r., spędziwszy tam w sumie niecałe trzy lata. Pierwsza jego bytność w stolicy Francji, od kwietnia do czerwca 1890 r., owiana była swoistą legendą jako potajemna „ucieczka" studenta krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych do stolicy nowoczesnej Europy i rozpatrywać ją można jako swoisty rekonesans. Następny wyjazd, w rok później, był już starannie przygotowany i miał zamierzony cel – Wyspiański i jego przyjaciel Józef Mehoffer otrzymali stypendium z krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych i mieli zamiar podjąć naukę w paryskiej École de Beaux-Arts. Nie zostawszy tam przyjętymi, obaj młodzi malarze rozpoczęli studia w prywatnej Académie Colarossi prowadzonej na Montparnasse przez włoskiego rzeźbiarza Filippa Colarossiego. Stwierdzenie o istotności „paryskich" lat 1891-1894 dla całokształtu twórczości Wyspiańskiego i o kulturze francuskiej jako stanowiącej dominantę jego artystycznego imaginarium pojawia się w znacznej części wspomnień mu poświęconych. Stanisław Estreicher uznawał rok 1892 za przełomowy dla młodego artysty[2]. Adam Grzymała-Siedlecki w *Niepospolitych ludziach w dniu swoim powszednim* stwierdzał natomiast: „Jaka kultura artystyczna ukształtowała w Wyspiańskim malarza, pisarza, a zwłaszcza człowieka teatru? Niewątpliwie francuska. Paroletni pobyt i studia w Paryżu zadecydowały o smaku jego twórczości. […] Wyspiański „bierze w siebie" tę kulturę […]. Wzbogaca go duchowo wydźwięk, promieniowanie wielkiej skali kulturalnej, wzbogaca go, może nawet przeobraża go, dyscyplina smaku, jakiej nie sposób nie dostrzec w sztuce francuskiej, wzbogaca go nowoczesność tej sztuki, tak nie znana sztuce, z którą obcował w kraju. Jako malarz *in spe* ma tu nie tylko Maneta czy Renoira, ale już i van Gogha i Gauguina – ileż mil odległości od Gersona czy Simmlera, „przekroju", „średnicy" polskich ówczesnych wymagań malarskich […]"[3]. Wyjeżdżając ze stolicy Francji pod koniec września 1894 r., Wyspiański zamierzał niebawem tam powrócić. Plany wyjazdu do Paryża pojawiały się w jego korespondencji również w następnych latach, pozostały niezrealizowane.

Niezwykle istotna dla Wyspiańskiego okazała się, zawarta niedługo po przybyciu do Paryża w 1891 r., znajomość z Władysławem Ślewińskim (mieszkającym w stolicy Francji od 1888 r.). Wyspiański, Ślewiński i Mehoffer spędzili wiele czasu w *crèmerie*

[1] Esej ten jest fragmentem pracy magisterskiej pt. *Stanisław Wyspiański wobec malarstwa Gauguina i nabistów* napisanej pod kierunkiem dr hab. Agnieszki Rosales-Rodriguez w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

[2] S. Estreicher, *Lata przełomowe Wyspiańskiego,* w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. I, red. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 203.

[3] A. Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański z bliska,* w: tegoż, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1961, s.174-176.

Madame Charlotte, położonej w pobliżu Académie Colarossi niewielkiej restauracji[4], będącej miejscem spotkań artystów. Bywali tam między innymi Alfons Mucha, Edward Munch, a przede wszystkim – Paul Gauguin[5].

Trudno w przypadku paryskich losów Wyspiańskiego wyróżnić zleceniodawców czy mecenasów sztuki, z którymi utrzymywałby wówczas stały kontakt. Wiele dzieł powstało bądź jako prace ćwiczeniowe bądź w celach zarobkowych lub jako forma spłaty długów. Najznaczniejszą grupę zachowanych prac z lat 1891-1894 stanowią portrety, głównie pastele. Jest to część dorobku bardzo rozproszona – ponieważ powstawały przede wszystkim na zamówienie, większość z nich pozostało we Francji u nabywców. Wiadomo o niewielkiej, zaimprowizowanej przez Wyspiańskiego w atelier przy Avenue du Maine, wystawie portretów pastelowych. W liście do Henryka Opieńskiego z 20 lipca 1893 r. Wyspiański pisał: „Dzisiaj miałem u siebie gości, bo zrobiłem u siebie wystawę z 28 portretów pastelowych, jakie zrobiłem w przeszłym i tym miesiącu, jutro jestem obowiązany pooddawać je właścicielom”[6].

Podejmuję analizę czterech prac Wyspiańskiego powstałych w roku 1893: dwu portretów kobiecych – *Zaczytana* (własność prywatna[7]) oraz *Paryżanka* (MNK, nr inw. III-r.a-10763) i dwu portretów dziecięcych – *Dziewczynka gasząca świecę* (MNW, nr inw. MP 1082) i *Chłopiec z kwiatem* (MNW, nr inw. 130742).

Obraz *Zaczytana* wykonany został techniką olejną (którą Wyspiański dość szybko porzucił ze względu na uczulenie na substancje chemiczne zawarte w farbach), z elementami kredki, na papierze o wymiarach 49,2 x 36,5 cm. Sygnowany jest u dołu pośrodku, farbą: „Stanislas/93/P”. Na pierwszym planie ukazana została roznegliżowana młoda kobieta, siedząca na krześle z lekko opuszczoną głową, z oczami skierowanymi na trzymaną w rękach książkę. Obraz utrzymany jest w chłodnej kolorystyce z dominacją bieli, szarości i błękitu, na tle których odcinają się pojedyncze kontrastowe plamy barwne – rude włosy modelki i czarne pantofelki. Przestrzeń tła jest umowna, płaska – składają się na nie ledwo zarysowane plamy barwne białej ściany, ciemnej podłogi i błękitnej zasłony oraz schematycznie, niemal szkicowo przedstawione krzesło. Detale zostały celowo zatarte – rysy twarzy, palce, załamania fałdów tkaniny na ubraniu są jedynie zaznaczone, szczegóły pozostają niejako w domyśle widza. Trudno też wyodrębnić jakiekolwiek zakorzenione w realnej przestrzeni źródło światła – nadaje to kompozycji wrażenie „spłaszczenia”, a co za tym idzie – nierealności. W kontraście do tego

---

[4] Wyspiański, jako formę spłaty długów w *crèmerie*, stworzył liczne zdobiące wnętrze pastele, portret właścicielki, w ogródku natomiast wykonał na jednej ze ścian fresk przedstawiający Ogród Luksemburski. Por. L. Gutman-Hanhivaara, *Deux jeunes finlandais dans la crèmerie de Madame Charlotte,* w: *Pekka Halonen*, kat. wyst., Suomen Taiteen Museo Ateneum, 7.03.2008 - 24.08.2008, red. A.-M. von Bonsdorff, Helsinki 2008, s. 88-103.

[5] O znajomości Wyspiańskiego i Gauguina por. m. in. X. Deryng, *Mehoffer à la crèmerie de Madame Charlotte. Un artiste polonais à Paris 1891-1896*, w: *Jozef Mehoffer (1869-1946). Un peintre symboliste polonais*, kat. wyst., Musée d’Orsay,16.06.2004 – 12.09.2004, red. X. Deryng, Paris 2004 a także M. Zgórniak, *Mehoffer, Wyspiański, Gauguin, Benjamin, Lenin e tutti quanti, czyli o potrzebie ograniczeń*, w: „Biuletyn Historii Sztuki” 74 (1/2012), s. 115-136.

[6] S. Wyspiański, *List do H. Opieńskiego z 20 lipca 1893 r.*, w: tegoż, *Listy do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego,* t. I, red. M. Rydlowa, Kraków 1994, s. 170.

[7] *Wyspiański. Nieznany*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, 16.01.2019 – 05.05.2019, red. Ł. Gaweł, M. Laskowska, Kraków 2019, s. 219, VII.3.

radykalnie realistycznie została ukazana modelka – jest niezwykle cielesna, jej skąpy, niedbały ubiór i krótkie skarpetki utrzymane są w szarawym odcieniu. Jej sylwetka jest przygarbiona, o pochylonym karku, opadających piersiach i ciężkich nogach. Rysy twarzy, choć w małym stopniu widoczne, zdradzają pewną grubość, brak subtelności – nos jest duży, usta wydęte, opuszczona głowa powoduje ponadto wrażenie podwójnego podbródka. Celem nie wydaje się być jednak naturalistyczne ukazanie szpetoty czy deformacji ciała – o tego typu zabiegach, stosowanych w tworzeniu aktów, Wyspiański wyrażał się krytycznie już podczas pierwszego pobytu w Paryżu w 1890 r.[8] Realizm w ukazaniu cielesności kobiety zdaje się służyć czemu innemu. Pomimo oczywistych różnic natury technicznej i kompozycyjnej, zabieg artystyczny zastosowany przez Wyspiańskiego może być paralelny do tego, który w przedstawiających kąpiące się kobiety pracach Edgara Degasa spostrzegł jako pierwszy Joris-Karl Huysmans: „Zdawałoby się, że znużony pospolitością otoczenia o jakie się ociera, zapragnął [Degas] odwetu, rzucenia w twarz swemu stuleciu najskrajniejszej obelgi: obala bożyszcze nieustannie chronione, kobietę […] zatapia wdzięk konturów pod fałdzistymi zwałami skóry […] tym, co należy dostrzec w tych dziełach jest owa niezapomniana weredyczność typów, nakreślonych szerokim, śmiałym a gruntownym rysunkiem, z rozmachem trzeźwym i opanowanym, jak gdyby z jakąś chłodną gorączką […]. To już nie gładkie i oślizłe, zawsze nagie ciało bogiń […]. Ach, gdyby kiedykolwiek jakieś dzieła tak mało były plugawe […] bez osłonek, ostrożności i wybiegów, były całkowicie, stanowczo czyste – to niewątpliwie właśnie te!”[9].

W korespondencji Wyspiańskiego brak jakichkolwiek bezpośrednich wzmianek o widzianych przezeń konkretnych obrazach Degasa. Z pewnością jednak mieli wspólnych mistrzów, których dziełom przypatrywali się w salach Luwru i Sorbony, takich jak Eugène Delacroix czy Jean-Auguste-Dominique Ingres. Niejako „degasowski”, impresjonistyczny w swojej naturze wydaje się też sposób postrzegania przez Wyspiańskiego tematu obrazu. Modelka zostaje ukazana w sytuacji, gdy nonszalancko ubrana, w rozluźnionej pozie, oddaje się lekturze, jak gdyby przez nikogo nie obserwowana. Spojrzenie malarza chwyta fragment z sekwencji mikroskopijnych, regularnych ruchów, niemal niezauważalnych poruszeń twarzy, palców przesuwających się po stronach książki – na obrazie zostaje utrwalony pozornie przypadkowy, uchwycony „w kadrze” moment. To wrażenie zostaje wzmocnione przez zastosowanie, odcinającej się od kolorystyki obrazu, ekspresyjnej i niespokojnej czarnej linii, nadającej całej kompozycji pewnego rozedrgania, ulotności.

Czarna, wyrazista linia, z jej swoistą nerwowością i mocno odcinającymi się od siebie plamami barwnymi, każe myśleć także o twórczości Henri’ego de Toulouse-Lautreca, uznawanego zresztą za kontynuatora poszukiwań Degasa. Wyspiański najprawdopodobniej nie zawarł znajomości z Toulouse-Lautrekiem, z listów i wspomnień wynika też, że nie należał do bywalców kabaretów artystycznych Montmartre’u. Wielokrotnie widział jednak plakaty autorstwa Francuza,

[8] Por. S. Wyspiański, *List do L. Rydla z 26 maja 1890 r.*, w: tegoż, *Listy do Lucjana Rydla,* t. I, red. L. Płoszewski i M. Rydlowa, Kraków 1979, s. 44-47.

[9] J.– K. Huysmans, *Wystawa Niezależnych 1881 r.,* w: *Joris-Karl Huysmans o sztuce*, red. E. Grabska, Wrocław 1969, s. 51.

przedstawiające artystów kabaretowych i pieśniarzy (o afiszach tych wspominał Rydlowi jeszcze w 1897 r.[10]). Paralela w ścieżkach artystycznych Wyspiańskiego i Toulouse-Lautreca zasadza się także na tym, że obaj byli uczniami przedstawicieli akademizmu (dla Wyspiańskiego nauczycielem był Jan Matejko, dla Toulouse-Lautreca – Fernand Cormon) i obaj tradycję tę, w drodze wykształcania indywidualnego stylu, świadomie odrzucili. Doprowadziło to do odmiennych pod wieloma względami rezultatów, w obu przypadkach jednak kontakt ze sztuką impresjonistyczną miał istotne znaczenie i w obu przypadkach można mówić zarówno o postimpresjonizmie, jak i o prefiguracji ekspresjonizmu. Jak pisze Anna Gradowska „Toulouse-Lautrec – to był już syntetyzm i secesja […]. Wyspiański zachwyca się żywo dyskutowanymi w tym czasie w Paryżu pracami Puvisa de Chavannes, typowego syntetysty […] w Wyspiańskim tkwiły wrodzone skłonności ekspresjonistyczne”[11].

Do twórczości Toulouse-Lautreca porównywany bywa także pastel Wyspiańskiego *Paryżanka*[12]. Obraz ten, wykonany na papierze w kształcie prostokąta pionowego o wymiarach 51 x 36,5 cm, przedstawia profil ciemnowłosej kobiety w średnim wieku. Czerwień tła zlewa się z czerwienią sukni, stwarzając wrażenie, jak gdyby twarz modelki była zawieszona w pozarealnej przestrzeni[13]. W połowie wysokości portretu widnieje sygnatura pastelem – inicjał wiązany „SW”. Podobnie jak w *Zaczytanej*, również w *Paryżance* zwraca uwagę czarna, rozedrgana linia, odcinająca profil modelki od tła. To ostatnie jest jeszcze bardziej umowne niż w *Zaczytanej* – o ile w tamtym przypadku poprzez plamy barwne zasygnalizowana została przestrzeń podłogi, ścian, kotary, o tyle tutaj malarz rezygnuje zupełnie z odtworzenia rzeczywistej scenerii.

Oprócz cech zbliżających obraz ten do twórczości Toulouse-Lautreca, wiele jego aspektów każe myśleć o rozpoznaniach syntetyzmu francuskiego, postulatach realizowanych przez Gauguina („syntetyczny symbolizm”[14]) i nabistów. Pierwszą i najbardziej widoczną z tych cech jest kluazonizm (od fr. *cloison* – przepierzenie, przegroda; technika malarska oparta na ujmowaniu przedstawianych kształtów w wyrazisty, czarny kontur tworzący „przegrody” między plamami barwnymi)[15], przejawiający się zarówno we wspomnianej już linii oddzielającej profil modelki od tła, jak również w ścisłym rozdzieleniu plam barwnych. Paleta barwna zostaje jeszcze bardziej ograniczona, właściwie do trzech dominujących kolorów: beżu, czerwieni i czerni, z minimalnym modelunkiem światłocieniowym (podobnie jak w przypadku *Zaczytanej*, trudno tu wyodrębnić rzeczywiste źródło światła). Choć włosy modelki mają

[10] S. Wyspiański, *List do L. Rydla z 19 stycznia 1897 r.*, w: tegoż, *Listy do Lucjana Rydla,* t. I, s. 422.

[11] A. Gradowska, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1984, s. 56.

[12] Por. H. Blum, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1969, s. 18.

[13] Kompozycja, rozwiązania techniczne i kolorystyczne zastosowane przez Wyspiańskiego w *Paryżance*, zwłaszcza „zawieszenie” głowy modelki pomiędzy zlewającymi się czerwonymi plamami barwnymi tła i sukni, wykazują ponadto znaczne podobieństwo do *Lilii* Carolusa-Durana, którą malarz zachwycał się w liście do K. Maszkowskiego z 28 grudnia 1891 r. (por. S. Wyspiański, *List do K. Maszkowskiego z 28 grudnia 1891 r.*, w: tegoż, *Listy do Karola Maszkowskiego*, red. M. Rydlowa, Kraków 1997, s.165). Powiązania Wyspiańskiego z tradycją akademizmu, zarówno polskiego jak i francuskiego, wydają się jednak tematem niezwykle rozległym i wymagającym oddzielnego opracowania.

[14] Określenie zaczerpnięte z: W. Juszczak, *Postimpresjoniści,* Warszawa 1975, s. 66-96.

[15] W. Juszczak, dz. cyt., s. 71.

pozór trójwymiarowości, jej twarz ukazana jest w sposób niemal zupełnie dwuwymiarowy, niemalże płaski. Iluzja przestrzenności zostaje zakłócona na rzecz podkreślenia autonomii dzieła malarskiego, jego poza-realności. To zawieszenie twarzy w przestrzeni, połączone z radykalną dwuwymiarowością, każe myśleć o dziełach Gauguina, zwłaszcza o *Wizji po kazaniu*, znanej też jako *Walka Jakuba z Aniołem* z 1888 r. (National Gallery of Scotland, Edynburg, nr inw. NG 1643).

Syntetyzm właściwy obrazom Wyspiańskiego z lat paryskich najbardziej jednoznaczny wyraz znalazł w dwu portretach dziecięcych – *Dziewczynka gasząca świecę* i *Chłopiec z kwiatem*. Pierwszy z wymienionych obrazów, olejny (na prostokątnym, pionowym płótnie o wymiarach 65 x 46 cm, sygnowany po prawej stronie u dołu „SW/Paris93"), cechuje niezwykle syntetyczna kompozycja. Pośrodku przedstawiona została frontalnie jasnowłosa dziewczynka, trzymająca w prawej ręce kapturek do gaszenia świecy. Na widocznym na pierwszym planie brązowym stoliku znajduje się gaszona przez dziewczynkę biała świeca, niewidoczna w całości, jak gdyby „ucięta" od dołu.

Zwraca uwagę jeszcze bardziej niż w przypadku poprzednio omawianych dzieł kluazonizm – czarna linia jest jeszcze mocniejsza, jeszcze bardziej ekspresyjna. Tło jest jednolite, intensywnie czerwone, płaskie, nie odwzorowuje realnej przestrzeni. Również twarz dziewczynki, trzymany przez nią kapturek, a także stół i świeca zostały ukazane w sposób dwuwymiarowy, z minimalną sugestią głębi. Do twórczości Gauguina zbliża też *Dziewczynkę gaszącą świecę* redukcja detali, w wyniku której podkreślone zostaje partykularne znaczenie poszczególnych elementów kompozycji. Obraz Wyspiańskiego wydaje się wypełniać postulat ideizmu, sformułowany w artykule Alberta Auriera *Symbolizm w malarstwie. Paul Gauguin* z 1891 r. : „Ścisłym obowiązkiem malarza ideisty jest więc, w konsekwencji, dokonywanie przemyślanego wyboru pomiędzy licznymi elementami składającymi się na rzeczywistość, posługiwanie się w dziele jedynie ogólnymi i wyróżniającymi liniami, formami i kolorami, służącymi do jasnego opisu ideistycznego znaczenia przedmiotu, oraz kilkoma symbolami cząstkowymi, wzmacniającymi główny symbol"[16].

Połączenie kluazonizmu i „dwuwymiarowego" ukazywania twarzy ludzkiej zbliża także Wyspiańskiego do (według Adolfa Chybińskiego znanego przezeń i cenionego[17]) ucznia Gauguina – Charles'a Filigera, który takie środki ekspresji zastosował między innymi w gwaszu *Głowa mężczyzny w błękitnym berecie* z 1892 r. przechowywanym obecnie w Musée de Pont-Aven. W *Dziewczynce…* świat przedstawiony zostaje ograniczony z niemalże matematyczną dyscypliną do trzech elementów – postaci dziewczynki, gestu jej dłoni trzymającej kapturek, i gaszonej przez nią świecy.

[16] A. Aurier, *Symbolizm w malarstwie. Paul Gauguin*, przeł. H. Morawska, w: *Moderniści o sztuce*, red. E. Grabska, Warszawa 1971, s. 271.

[17] Por. A. Chybiński, *Z opowiadań Władysława Ślewińskiego* w: *Wyspiański w oczach współczesnych,* t. I, red. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 350-351.

Oprócz gauguinowskiego syntetyzmu, Elżbieta Charazińska dostrzega w *Dziewczynce gaszącej świecę* wpływy nabistów[18]. Nie zachowały się niestety żadne opinie Wyspiańskiego o ich pracach – brak o tym jakichkolwiek wzmianek w korespondencji. Zarówno w dziełach Wyspiańskiego, jak i nabistów, widoczne są jednak wpływy twórczości Gauguina. Za ucznia tego ostatniego uchodził zwłaszcza Paul Sérusier, o którym następująco pisał Aurier w artykule *Symboliści* z 1892 r.: „Przez krótki czas był na pograniczu niemal naśladownictwa Gauguina, szybko jednak jego osobowość wyodrębniła się i jego ostatnie płótna, poetyckie i symboliczne, tworzące uczoną i piękną syntezę linii i kolorów, pozwalają oczekiwać, że będzie to wybitny artysta”[19].

Stylistyka obrazów Sérusiera (zwłaszcza tych ukazujących folklor Bretanii), i portrety dziecięce Wyspiańskiego wykazują liczne zbieżności. Łączy je syntetyzm, dwuwymiarowość, wyraźny kluazonizm (Sérusier pisał między innymi „chcę, aby każda linia była niezbędna”[20]), a także ukazywanie twarzy charakterystycznych, czasem jak gdyby zdeformowanych w wyniku zastosowanego w obrazie skrótu przestrzennego. Istotnym aspektem jest tu także ograniczenie palety barw i zastosowanie szarości. Dla Sérusiera dyscyplina w doborze kolorystyki była podstawą syntetycznego wyrażania treści obrazu, zwracał też uwagę na możliwości związane z wprowadzeniem odcieni koloru szarego. W liście do Jana Verkade z 1892 r. pisał „Co zaś do koloru – to wyrzekłem się doszukiwania subtelnych odcieni […]. Zwracają uwagę na jakiś kąt obrazu a szkodzą całości. Trzy czy cztery barwy dobrze dobrane – to wystarcza i jest wyraziste; inne kolory mogą jedynie osłabić wrażenie”[21].

Możliwe, że koncepcję ograniczenia liczby barw zaczerpnął Sérusier przynajmniej po części od Gauguina, o którym Verkade wspominał, że zalecał on swoim uczniom używanie co najwyżej pięciu lub sześciu kolorów (wymieniał jednak nieco inną paletę: błękit pruski, żywą czerwień, cynober, żółć chromową lub kadm, żółtą ochrę i biel), idąc za goetheańską ideą głoszącą, że siła artysty wyraża się również w ograniczeniu materiałów[22]. Podobne przekonanie o wzmocnieniu ekspresji przez ograniczenie liczby kolorów na obrazie zostaje wyrażone w *Dziewczynce gaszącej świecę* – paleta została ograniczona przez Wyspiańskiego do czerwieni, szarości, rozmaitych odcieni beżu (od złotych włosów dziewczynki do ciemnego brązu stołu), z pojedynczym białym akcentem w postaci świecy. Jak opisuje kolorystykę obrazu Helena Blum: „Wyróżnia się on nieprzeciętnymi wartościami barwnymi i nastrojem utajonego, o niezwykłej intensywności, życia wewnętrznego modela. Zharmonizowanie w oparciu o budowę

[18] E. Charazińska, nota do *Dziewczynki gaszącej świecę* w: *Jak meteor... Stanisław Wyspiański (1869-1907): artyście w setną rocznicę śmierci*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 9.08.2007 – 14.10.2007, red. E. Charazińska, Warszawa 2007, s. 71

[19] A. Aurier, *Symboliści*, przeł. H. Morawska, w: *Moderniści o sztuce*, s. 364.

[20] P. Sérusier, List do J. Verkade w: *Moderniści o sztuce*, s. 367

[21] Tamże, s. 368.

[22] Por. A. C. Ritchie, *Édouard Vuillard*, w: *Édouard Vuillard*, kat. wyst., Museum of Modern Art, 6.04.1954 – 6.06.1954, red. A. C. Ritchie, New York 1954, s. 12.

walorową barw szaropopielatych i srebrzystych z czerwienią pomniejsza jej żywość i intensywność i nadaje całości efektów przedziwnej świetlistości”[23].

Koncepcje Sérusiera i Wyspiańskiego wykazują też zbieżności w kwestii podejścia do tematu malarskiego jako problemu natury artystycznej i filozoficznej. Swoista „fabuła” ukazywana przez Wyspiańskiego w *Dziewczynce gaszącej świecę* zostaje ograniczona do minimum, nie wiadomo nic ani o bohaterce, ani o tym, czy czynność przez nią wykonywana jest aktywnością codzienną czy obdarzoną specjalnym znaczeniem, co poprzedzało gest gaszenia świecy i co po nim nastąpi. Istotną treścią obrazu jest uchwycony jakby w trakcie ruchu moment – po raz kolejny przejawia się tutaj specyficznie impresyjny sposób patrzenia. Podobnie niewiele wiemy o bretonkach z obrazów Sérusiera, chociażby o młodej kobiecie ukazanej na pierwszym planie *Burzy* (1893 r., obecnie w Musée d’Orsay, nr inw. RF 1981 7) – w tradycyjnym stroju bretońskim, pod rozpostartym czarnym parasolem, ucieka przed zacinającym deszczem – widz nie wie o niej nic więcej. Te pozornie proste aż do schematyzmu światy malarskie są jednak w swojej istocie niezwykle skomplikowane. Zarówno Sérusier, jak Wyspiański przechodzą tu od prostego odwzorowania natury do poszukiwania jej kwintesencji, wyrażającej się w pojedynczym geście, ułamku rzeczywistości. Formułując teorię obrazu mentalnego (*image mentale*), Sérusier stwierdzał między innymi: „przemyślenia i wartości moralne mogą być ukazane jedynie przez odnalezienie ich ekwiwalentów w sferze form. To zdolność dostrzegania powiązań stanowi o talencie artysty”[24].

W *Dziewczynce gaszącej świecę* pozornie trywialny gest gaszenia świecy przez jego wyodrębnienie i podkreślenie zmienia swoje znaczenie. Zgaszona świeca stanowi symbol smutku, przemijania, nietrwałości życia – współgra to z melancholią przepełniającą obraz Wyspiańskiego (którą Blum określiła jako „ujęcie wyrazu psychicznego, charakterystycznego dla atmosfery *fin de siècle’u* z jego przerafinowaniem i dekadenckimi nastrojami”[25]). Melancholia ta wyraża się zarówno w kolorystyce, w nerwowej linii, jak i w wyrazie twarzy dziewczynki, łączącym dziecięcość z przedwczesną dorosłością i smutkiem. Podobny nastrój przenika korespondencję Wyspiańskiego ze schyłku 1892 i z 1893 r., zwłaszcza listy do Karola Maszkowskiego. Wyziera z nich obraz trudności finansowych, czasem uniemożliwiających tworzenie i powodujących przykre czy wręcz upokarzające sytuacje, pogarszających się kontaktów z dotychczasowymi przyjaciółmi (między innymi z Mehofferem), poczucia niezrozumienia i osamotnienia, wreszcie nieustannie powracających wspomnień traumatycznych wydarzeń z przeszłości, przedwczesnej utraty matki (Maria z Rogowskich Wyspiańska zmarła w 1876 r.).

Przy użyciu nieco odmiennych niż w przypadku *Dziewczynki gaszącej świecę* środków technicznych poszukiwanie kwintesencji i ekspresja własnej melancholii zostają zawarte przez Wyspiańskiego w pastelu *Chłopiec z kwiatem*. Obraz, wykonany na papierze o wymiarach 52 x 32, 5 cm, przedstawia frontalnie ujętą postać chłopca,

[23] H. Blum, dz. cyt., s. 18.

[24] Cyt. za: E. de Chassé, *Les Nabis et leur temps*, Paris 1960, s. 68: „*les pensées et les qualités morales ne peuvent être representées que par des équivalents formels. C’est la faculté de percevoir les correspondences qui fait l’artis*te” [przeł. autorka].

[25] H. Blum, dz. cyt., s. 18.

z którego lekko zaciśniętej prawej dłoni wysypuje się piasek (zaznaczony delikatnymi, pionowymi liniami). Na pierwszym planie po lewej stronie znajduje się roślina (w dotychczasowych badaniach identyfikowana jako fuksja); elementy floralne w postaci jasnozielonych pędów i liści widoczne są również w tle. Pastel sygnowany jest po prawej stronie u dołu „Stanislas Paris aout 1893".

„Syntetyczny symbolizm" wyraża się w *Chłopcu z kwiatem* poprzez stosunek artysty do tematu. „Anegdota" dzieła zostaje pozornie uproszczona, ograniczona do minimum – niemal całość obrazu jest wypełniona przez postać chłopca, kwiat fuksji i delikatny roślinny motyw w tle. Ponownie rezygnuje Wyspiański z realistycznego odwzorowania tła na rzecz przestrzeni poza-realnej, w tym przypadku niezwykle onirycznej i imaginacyjnej. Ponownie też twarz ukazanego na obrazie dziecka jest niemal dwuwymiarowa, modelunek światłocieniowy – jedynie minimalnie zaznaczony w okolicach oczu i nosa. Jest to jeden z pierwszych obrazów Wyspiańskiego z tak istotnym motywem floralnym – Blum spostrzega tutaj podobieństwo do twórczości prerafaelitów, podobną tezę stawia Skierkowska, zastrzegając jednak, że wykluczyć można „wpływ bezpośredni, a tym bardziej naśladownictwo"[26].

Rzekomo prosty, niemal ascetyczny w swej kompozycji, świat przedstawiony, podobnie jak w przypadku *Dziewczynki gaszącej świecę*, okazuje się złożony i symboliczny. Ponownie można mówić tutaj o właściwej syntetyzmowi „skoncentrowanej" w obrazie ekspresji uczuć artysty. Jeżeli jako kryterium przyjąć odniesienia biograficzne, możliwa jest dwojaka interpretacja. Chłopiec może stanowić, podobnie jak *Dziewczynka gasząca świecę*, metaforę dziecka przedwcześnie poznającego grozę śmierci – świadczyłby o tym, odnoszący do symboliki wanitatywnej, gest przesypywania piasku. Poprzez swoją nienaturalną bladość i wpatrzone w przestrzeń, nieobecne spojrzenie chłopiec sprawia wrażenie albo dziecka ciężko chorego albo wręcz bytu poza-realnego, zjawy. Obraz może stanowić nawiązanie do utraconego przez Wyspiańskiego we wczesnym dzieciństwie brata, Tadeusza, zmarłego w wieku pięciu lat w 1875 r. na zapalenie opon mózgowych. Oprócz kontekstu biograficznego, chorobliwość wyglądu dziecka pozwala wyszczególnić inny trop interpretacyjny – związany z ciężką chorobą, zwłaszcza gruźlicą, jako metaforą w kulturze XIX wieku. Susan Sontag stawia tezę, że od połowy wieku XVIII gruźlica zaczęła być kojarzona z romantycznością, melancholią oraz artystyczną wrażliwością, a niekiedy i talentem[27]. O zakorzenieniu tego stereotypu świadczy fakt, że niektórzy krytycy stawiali tezę, jakoby „stopniowe ustępowanie gruźlicy było przyczyną schyłku w literaturze i sztukach pięknych"[28]. Wiązała się z tym pochwała specyficznie suchotniczego wyglądu jako właściwego ludziom o określonej osobowości – szczególnie uduchowionym, refleksyjnym, szlachetnym. W opozycji do tego stał przypisywany zamożnym, pazernym i pozbawionym gustu artystycznego przedstawicielom burżuazji wygląd – mieszczanin miał być otyły (takie właśnie postaci w sposób groteskowy ukazane zostały między innymi w zbiorze *Les Français par eux-mêmes*, na przykład w karykaturze Jeana-

[26] E. Skierkowska, *Plastyka Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław 1958, s. 42.
[27] Por. S. Sontag, *Choroba jako metafora*, Warszawa 1999, s. 30-40.
[28] Tamże, s. 36.

Jacquesa Grandville'a *Paryski rentier i jego żona*[29]) i skłonny do wynikających z tego chorób takich jak podagra.

Historia zna wielu twórców zmarłych, zazwyczaj przedwcześnie, na gruźlicę, co stawało się komponentem ich legendy (na przykład Maria Baszkircew, Aubrey Beardsley; w nieco bardziej zaawansowanym wieku, bo mając 65 lat, na gruźlicę zmarł „wątły i elegancki"[30] Eugène Delacroix). Literatura XIX wieku wytworzyła też wiele fikcyjnych postaci, „obdarzonych" przez autorów tą chorobą – autorzy tworzyli zazwyczaj postaci umierających na suchoty „wrażliwych, biernych ludzi którzy nie dość kochają życie aby przetrwać"[31], zwykle młodych lub bardzo młodych. Do najsłynniejszych tego rodzaju konstruktów należą przede wszystkim postaci kobiece takie jak Marguerite Gautier z *Damy kameliowej* Aleksandra Dumas (1848), Fantine z *Nędzników* Victora Hugo oraz Francine i Mimi ze *Scen z życia cyganerii* Henriego Murgera z roku 1851 (w ostatnim przypadku zresztą sam autor zmarł na gruźlicę).

Typy postaci cechujących się chorobliwym, wyniszczonym wyglądem pojawiały się również w malarstwie 2. poł. XIX wieku. Sontag wymienia w tym kontekście przede wszystkim dzieła prerafaelitów oraz „suchotnicze dziewczyny o pustych oczach z obrazów Edwarda Muncha"[32]. *Chłopiec z kwiatem* może być traktowany jako specyficzny przejaw tej tendencji. Wyspiański mógł przypuszczalnie widzieć suchotnicze dzieci, gdy mieszkał w południowej części Paryża[33] – teren pomiędzy Avenue du Maine, rue Raymond-Losserand, rue d'Alésia i rue Vércingétorix został uznany, w wyniku badań prowadzonych w latach 1894-1904, za tak zwaną *îlot insalubre* – część miasta o nieodpowiadających ówczesnym standardom warunkach higienicznych i szczególnej częstotliwości występowania gruźlicy (wspominano nawet o znajdujących się w takich dzielnicach domach czy osiedlach „gruźliczych"). Kolejne dwie *îlots insalubres* (przodujące zresztą, zaraz za Le Marais, w klasyfikacji najuboższych i gromadzących najwięcej chorób) znajdowały się na terenie V dzielnicy – Wyspiański zapewne widział przynajmniej kilkarotnie tę okolicę, chociażby przy okazji wizyt w Panteonie. Widok twarzy wynędzniałych, suchotniczych, w tym dzieci, nie był mu zatem w tamtym czasie obcy (wzmianki o takich właśnie dzieciach na ulicach Paryża pojawiają się w wielu wspomnieniach z epoki – na przykład Maurice Denis w swoim dzienniku z 1889 r. wspominał o „*pâleur parisienne des enfants*" – „paryskiej bladości dzieci"[34]). Być może *Chłopiec z kwiatem* jest artystycznym przetworzeniem takiego właśnie widoku?

---

[29] Por. A. Rosales Rodriguez, *O otyłości w sztukach pięknych, czyli esprit bourgeois francuskiego romantyzmu*, w: *Epoka Chopina. Kultura romantyczna we Francji i w Polsce*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodriguez, Warszawa 2013, s. 191.

[30] Tamże, s. 187.

[31] S. Sontag, dz. cyt., s. 28.

[32] Tamże, s. 28-29.

[33] Paryskie adresy Wyspiańskiego to kolejno: 14 Rue de l'Echaudé (lata 1891-1892), 106 Boulevard du Montparnasse (1892 r.) i 14 Avenue du Maine (lata 1893-1894). W korespondencji pojawiają się też wzmianki o hotelu przy Rue Vercingétorix (1890 r.) i wynajmowanym przez kilka dni pokoju przy Quai Conti (druga połowa roku 1892).

[34] M. Denis, *Journal*, Paris 1957, s. 74, przeł. autorka.

W kontekście ukazywania słabowitego, wyniszczonego chorobą, jakby przynależącego już do świata zmarłych dziecka, w sztuce lat 80. i 90. XIX wieku wymienić można ponadto *Atiti* Gauguina (przechowywany obecnie w Kröller-Müller Museum Otterlo, nr inw. KM 104.366). Spoza kręgu sztuki *stricte* francuskiej zwraca uwagę także, powstały w znacznym stopniu w Paryżu, cykl obrazów Muncha *Chore dziecko*[35]. Pomimo pozornych znacznych różnic stylistycznych, obrazy Gauguina i Wyspiańskiego wykazują wiele punktów zbieżnych. Nie są znane szczegóły powstania *Chłopca z kwiatem* – pozostaje niewiadomą, czy obraz pierwotnie wykonywany był na zamówienie, czy z pomysłu Wyspiańskiego. W przypadku *Atiti* znanych jest znacznie więcej detali. Obraz ten jest portretem zmarłego w dzieciństwie synka przyjaciół Gauguina, mieszkającego na Tahiti małżeństwa Suhas.

W *Atiti* zwraca uwagę niezwykłe wyczucie detalu w sposobie ukazania zastygłych rysów twarzy dziecka, przy jednoczesnym rozmyciu tła i jedynie zasygnalizowaniu za pomocą plam barwnych elementów drugiego planu takich jak rama łóżka, pościel czy kwiaty. W wyniku tego zabiegu postać dziecka zostaje podkreślona i, oprócz znaczenia dosłownego (związanego z okolicznościami powstania obrazu), urasta do rangi metafory, symbolu. Ukazany został moment przejścia pomiędzy światem żywych i światem umarłych. W takim „zawieszeniu" znajduje się przedstawione przez Gauguina dziecko. Również *Chłopiec z kwiatem*, interpretowany w tych kategoriach, może być figurą symbolizującą przemijanie i jego nieuchronność, funkcjonującą jakby pomiędzy żywymi i zmarłymi. Oba obrazy łączy przywiązanie do detalu w ukazywaniu twarzy dziecka, podkreślenie chorobliwego odcienia jego cery i nieco nienaturalnego, przedwcześnie dorosłego wyrazu twarzy, przy jednoczesnym uproszczeniu i rozmyciu drugiego planu.

Skłonność do ukazywania postaci wyniszczonych, z marginesu społecznego przejawiała się przypuszczalnie także w innych ówczesnych pracach Wyspiańskiego. Świadczyć mogą o tym chociażby opinie związane z paryskimi pastelami Wyspiańskiego eksponowanymi w Krakowie w 1893 r. podczas wystawy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych: „Są tam rzeczy uderzające, same portreciki – studia. […] Kilka chorowitych bladych chłopców, dwie młode dziewczyny, kilka bab, paru starców […] Teodor [?] mocno zgorszony […] No winszuję – jeżeli pan Wyspiański tylko w takich towarzystwach przebywa w Paryżu – to nie zazdroszczę doprawdy"[36].

Przedstawianie na obrazach tego typu postaci wskazuje po raz kolejny na powinowactwa pomiędzy twórczością Wyspiańskiego i Toulouse-Lautreca i właściwą obu artystom prefigurację ekspresjonizmu, jakby przeczucie nadchodzącego w sztuce nurtu przyzwalającego na ukazywanie tego, co na granicy człowieczeństwa, ułomne, szpetne, radykalnie bolesne.

Twórczość portretowa Wyspiańskiego porównywana była także do prac Vincenta van Gogha (na podobieństwo zwracali uwagę między innymi Tymon Niesiołowski[37]

[35] Do lat 20. XX wieku Munch stworzył liczne kopie tego obrazu, znajdujące się obecnie między innymi w Nasjonalmuseet w Oslo (nr inw. NG.M.00839), w Tate Modern (nr ref. N05035), trzy egzemplarze w zbiorach Munch-museet w Oslo (nr inw. Woll M 130, nr inw. Woll M790 i nr inw. Woll M 1561).

[36] J. Krzymuska, *List do M. Krzymuskiej z 26 stycznia 1893*, w: *Stanisław Wyspiański. Dzieła zebrane*, t. XVI, vol. 2, red. M. Stokowa, Kraków 1982, s. 243-244.

[37] T. Niesiołowski, *Wspomnienia*, Warszawa 1963, s. 39.

i Elżbieta Skierkowska[38]). Zbieżności nie tkwią tutaj w technice (która wykazuje liczne odmienności), ani w podejściu do tematu malarskiego – jak pisze Skierkowska: „Van Gogh stawia sobie jako portrecista zupełnie inne zadanie aniżeli Wyspiański […] Wyspiańskiego interesuje wyłącznie organizacja psychiczna przedstawianej postaci. Natomiast portrety Van Gogha ujawniają zainteresowanie artysty nie tylko indywidualnością osoby portretowanej, ale i jej przynależnością społeczną"[39].

O podobieństwie decyduje w tym przypadku inny aspekt – niedosłowność, spełniająca jakby postulat Stéphane'a Mallarmé „Zamiast opisywać należy naprowadzać" („*Il faut suggérer au lieu de décrire*")[40]. Zwłaszcza w późniejszych, pochodzących już z lat krakowskich portretach Wyspiańskiego zwraca uwagę wzmacniająca tę sugestywność, niespokojna i splątana kreska, falująca i giętka, oraz bogata ornamentyka floralna (przykładem może być tu między innymi *Podwójny portret Elizy Pareńskiej* z 1905 r.[41]). Pomimo wyraźnych różnic technicznych i kompozycyjnych, zbliża to dzieła Wyspiańskiego do takich prac van Gogha jak te z cyklu *Piastunka*[42] czy *Portrety Josepha Roulin*[43] – zwraca uwagę widoczne u obu artystów zamiłowanie do ornamentów przedstawiających kwiaty pozornie pospolite, polne, dziko rosnące, czy też właściwe wiejskim ogródkom.

Czy analizując dzieła Wyspiańskiego z lat paryskich, można stawiać tezę o wpływie określonych nurtów bądź konkretnych artystów na jego twórczość? Słusznie wydaje się być uznawany za artystę najbardziej w Polsce (obok Ślewińskiego) inspirującego się Gauguinem i najwięcej z gauguinowskich postulatów czerpiącego. Paralelizm zasadza się w tym przypadku zarówno na stosowanych środkach technicznych, takich jak sposób operowania plamą barwną, kluazonizm, dwuwymiarowość, jak również na realizacji postulatów syntetyzmu i symbolizmu czy w szeroko pojętym podejściu do tematu malarskiego. Ponadto, w wielu dziełach Wyspiańskiego można odnaleźć powinowactwa z twórczością między innymi Degasa czy Toulouse-Lautreca. Świadczy o tym na przykład właściwa chociażby *Zaczytanej* rozedrgana, nerwowa linia. Naturę pre-ekspresjonistyczną ma też u Wyspiańskiego skłonność do ukazywania skrajności, przedstawiania twarzy jak najbardziej wyrazistych, odchodzenie od harmonii na rzecz obrazowania stanów niejako granicznych. Nie mniej

[38] E. Skierkowska, dz. cyt., s. 53-54.

[39] Tamże, s. 54.

[40] Tamże, s. 53.

[41] S. Wyspiański, *Podwójny portret Elizy Pareńskiej*, 1905, 64,5 x 47,5 cm, pastel, papier. Obraz zaginiony podczas II wojny światowej, wcześniej znajdujący się w zbiorach Zofii i Tadeusza Żeleńskich (nr karty 38893 w Katalogu Strat Wojennych Wydziału Restytucji Dóbr Kultury MKiDN).

[42] V. van Gogh, *Piastunka – Augustine Roulin*, 1888 r., 92 × 72,5 cm, olej, płótno, Kröller-Müller Museum Otterlo, nr inw. KM 109.725. Cztery kolejne wersje tego obrazu, powstałe w latach 1888-1889, znajdują się obecnie w Art Institute of Chicago (nr ref. 1926.200), Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (nr akc. 1996.435), Museum of Fine Arts w Bostonie (nr akc. 48.548) i Stedelijk Museum w Amsterdamie (nr inw. A 965).

[43] V. Van Gogh, cykl *Portrety Joseph Roulin*. Trzy spośród sześciu wersji, powstałe w roku 1888, znajdują się w: obecnie w Museum of Fine Arts w Bostonie (nr akc. 35.1982), Detroit Institute of Arts (nr akc. 1996.25), Kunstmuseum Winterthur. Niezwykle rozbudowana ornamentyka floralna pojawia się w trzech kolejnych wersjach, z roku 1889, znajdujących się w: Kröller-Müller Museum w Otterlo (nr inw. KM 103.101), Barnes Foundation w Filadelfii (nr inw. BF37) i w MoMA (nr inw. 196.1989).

istotnym „układem odniesienia" dla twórczości Wyspiańskiego wydają się być zarówno postulaty teoretyczne, jak i dzieła nabistów. Wyspiański, urodzony w roku 1869, przynależał do tego samego pokolenia co większość nabistów – Pierre Bonnard przyszedł na świat w roku 1867, Maurice Denis – w roku 1870, Jan Verkade i Édouard Vuillard w 1868 r. Paul Sérusier (ur. 1864 r.), Paul-Élie Ranson (ur. 1864 r.) i Charles Filiger (ur. 1863 r.) byli starsi o zaledwie kilka lat. Na ile podobieństwa między twórczością Wyspiańskiego i nabistów są wynikiem wyraźnie zarysowującego się wpływu, na ile zaś – podobieństwem doświadczenia pokoleniowego? Wydaje się, że zadziałały oba te czynniki. Niewątpliwy wpływ miała też wspólna wszystkim należącym do tej generacji i przebywającym w ostatnich dekadach XIX wieku w Paryżu artystom formacja estetyczno-intelektualna, oparta zarówno na doświadczeniach akademizmu, jak i wpływie Gauguina, lektura między innymi poezji symbolistycznej (chociażby Paula Verlaine'a i Stéphane'a Mallarmégo) czy tyczących się „nowej sztuki" artykułów (takich jak manifesty Auriera).

A jednak, badanie relacji Wyspiańskiego do osiągnięć artystów francuskich nie może pozostać wyłącznie poszukiwaniem wpływów i ich definiowaniem. Wydaje się, że problem wpływu i oryginalności jest bardziej złożony – jak ujął to zagadnienie Michael Baxandall: „Jeśli ktoś mówi, że X wpłynął na Ygreka, to tak wygląda jakby ten ktoś uważał, że X zrobił coś dla Ygreka, zamiast że Ygrek zrobił coś dla X-a. Ale kiedy jest mowa o dobrych obrazach i dobrych malarzach, ten drugi (to jest Ygrek) należy zawsze do rzeczywistości żywszej"[44].

Próba odczytania twórczości Wyspiańskiego przez pryzmat sztuki francuskiej schyłku XIX wieku staje się także – paradoksalnie – mimowolną próbą interpretacji dzieł Degasa, Gauguina czy Toulouse-Lautreca przez pryzmat tego, w jaki sposób w ukute przez nich idiomy stylistyczne wkroczył Wyspiański poprzez swoją twórczość. Świadczy to, że w obu przypadkach – zarówno przywoływanych artystów francuskich, jak i Wyspiańskiego – można mówić o osobowościach twórczych niezwykłych i wybitnych.

[44] M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explaination of Pictures,* Yale University Press, New Haven-London 1986, s. 58-59, cyt. i przekład za: J. Szczepińska-Tramer, *Marcantonio Manetem zapośredniczony, czyli o aktualności pojęcia wpływu w malarstwie*, w: *Obraz zapośredniczony. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Nieborów, 25–27 listopada 2004, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005.

Bibliografia

A. Aurier, *Symboliści*, tłum. H. Morawska, w: *Moderniści o sztuce*, red. E. Grabska, Warszawa 1971.

A. Aurier, *Symbolizm w malarstwie. Paul Gauguin*, tłum. H. Morawska, w: *Moderniści o sztuce*, red. E. Grabska, Warszawa 1971

H. Blum, *Stanisław Wyspiański*, red. A. Rudziński, Warszawa 1969.

Ch. Chassé, *Les Nabis et leur temps*, Paris 1960.

J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pieńkos, *Słownik artystyczny Paryża i regionu Ile-de-France: architektura, malarstwo, rzeźba*, Warszawa 1996.

A. Chybiński, *Z opowiadań Władysława Ślewińskiego*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, red. L. Płoszewski, Kraków 1971.

M. Denis, *Du symbolisme au classicisme. Théories*, ed. O. Revault d'Allonnes, Paris 1964.

M. Denis, *Journal*, Paris 1957.

S. Estreicher, *Lata przełomowe Wyspiańskiego*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, red. L. Płoszewski, Kraków 1971.

Gauguin. Artist as alchimist, kat. wyst., The Art Institute of Chicago 25.06.2017-10.09.2017/ Réunion des musées nationaux – Grand Palais 9.10.2017-21.01.2018, ed. G. Groom, Chicago 2017.

A. Gradowska, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1984.

A.Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański z bliska* w: [tegoż] *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1961.

L. Gutman-Hanhivaara, *Deux jeunes finlandais dans la crémerie de Madame Charlotte,* Helsinki 2008.

Jak meteor... Stanisław Wyspiański (1869-1907): artyście w setną rocznicę śmierci, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 9.08.2007-14.10.2007, red. E. Charazińska, Warszawa 2007.

B. Joyeux-Prunel, *L'internationalisation de la peinture avant-gardiste, de Courbet à Picasso: un transfert culturel et ses quiproquos*, „Revue Historique" 4:2004, p. 857-885.

B. Joyeux-Prunel, *"Nul n'est prophète en son pays..." ou la logique avant-gardiste. L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, [praca doktorska, Université Paris I – Sorbonne], Paris 2005.

W. Juszczak, *Postimpresjoniści*, Warszawa 1975.

Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, red. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979.

Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego, red. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1994.

Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego, red. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1997.

Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów, red. M. Rydlowa, Kraków 1998.

K. Maszkowski, *U Madame Charlotte (1894 r.)*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, red. L. Płoszewski, Kraków 1971.
J. Mehoffer, *Dziennik*, red. J. Puciata–Pawłowska, Warszawa 1975.
Jozef Mehoffer (1869-1946). Un peintre symboliste polonais, kat. wyst. Musée d'Orsay, red. X. Deryng, 16.06.2004 – 12.09.2004, Paris 2004.
Picasso looks at Dégas, kat. wyst., Sterling and Francine Clark Art Institute Williamstown 13.06.2010-12.09.2010/ Museu Picasso, Barcelona/14.10.2010-16.01.2011, ed. E. Cowling, R. Kendall, New Haven and London 2010.
M. Porębski, *Sztuka i informacja*, Kraków 1986.
J. Puciata-Pawłowska, *Józef Mehoffer i Stanisław Wyspiański: dzieje przyjaźni artystów*, Toruń 1970.
A.Rosales-Rodriguez, *O otyłości w sztukach pięknych, czyli esprit bourgeois francuskiego romantyzmu*, w: *Epoka Chopina. Kultura romantyczna we Francji i w Polsce*, red. A. Pieńkos, A. Rosales-Rodriguez, Warszawa 2013.
P. Sérusier, List do J. Verkade, tłum. H. Ostrowska-Grabska, [w:] *Moderniści o sztuce*, red. E. Grabska, Warszawa 1971.
E. Skierkowska, *Plastyka Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław 1958.
S. Sontag, *Choroba jako metafora*, Warszawa 1999.
Le symbolisme polonais, kat. wyst., Musée de Beaux-Arts de Rennes, 15.10.2004-8.01.2005, red. X. Deryng, M. Gołąb, F. Ribemont, Rennes 2004.
Wyspiański, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, 28.11.2017-05.05.2019, red. D. Godyń, M. Laskowska, Kraków 2018.
Wyspiański. Nieznany, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, 16.01.2019-05.05.2019, red. Ł. Gaweł, M. Laskowska, Kraków 2019.
Édouard Vuillard, kat. wyst., Museum of Modern Art, 6.04.1954-6.06.1954, ed. A. C. Ritchie, New York 1954.
M. Zgórniak, *Mehoffer, Wyspiański, Gauguin, Benjamin, Lenin e tutti quanti, czyli o potrzebie ograniczeń*, „Biuletyn Historii Sztuki" t. 74, 1:2012.

Spis ilustracji



1. Stanisław Wyspiański, *Zaczytana*, 1893, własność prywatna (za: *Wyspiański. Nieznany*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, 16.01.2019 – 05.05.2019, red. Ł. Gaweł, M. Laskowska, Kraków 2019, nr kat. VII.3).



2. Stanisław Wyspiański, *Paryżanka*, 1893, Muzeum Narodowe w Krakowie (nr inw. MNK III-r.a-10763).



3. Stanisław Wyspiański, *Dziewczynka gasząca świecę*, 1893, Muzeum Narodowe w Warszawie (nr inw. MP 1082 MNW).



4. Stanisław Wyspiański, *Chłopiec z kwiatem*, 1893, Muzeum Narodowe w Warszawie (nr inw. 130742 MNW).

Jagoda Pilch

Balet mechaniczny Fernanda Légera jako wyraz koncepcji estetycznych artysty

Siergiej Eisenstein, który podjął z Fernandem Légerem przyjacielską korespondencję i najprawdopodobniej w 1930 roku w Paryżu uczestniczył w pokazie *Baletu mechanicznego* stwierdził, iż jest to najlepsza realizacja awangardy francuskiej tego okresu[1]. Film *wprawił w zakłopotanie*[2] Jeana Todesco, który nie wyraził zgody na jego stałą projekcję w kino-klubie Vieux Colombier. Hans Richter stwierdził: *Chociaż Léger nigdy nie był dadaistą, jego*[3] *Balet mechaniczny jest 100% dada*.[4] Realizacja jest dziełem niepowtarzalnym, zajmującym miejsce osobne wśród filmów awangardowych[5] lat 20[6]. Zrealizowany w technice fotograficznej według planów twórcy z Argentan miał być *obiektywny, realistyczny i w żadnym wypadku abstrakcyjny*.[7] W swoim tekście *W związku z Baletem mechanicznym*[8]*,* odczytywanym przed wielokrotnymi projekcjami, podkreśla, iż film, choć wizyjny i pozbawiony tematu, wyraża zachwyt nad maszynami i ich wartością estetyczną[9]. Jest odzwierciedleniem *plastikowego piękna*[10] czy *piękna wszechobecnego, [nawet] w porządku waszych garnków*.

Celem niniejszego artykułu jest analiza koncepcji teoretycznych artysty, obecnych również w jego malarstwie, oraz odnalezienie zbieżności w strukturze *Baletu mechanicznego*.

---

[1] F. Albera, *Léger en correspondances*, "Cinémathèque" nr 18, jesień 2000, s. 46.

[2] Informacje podane w 1965 roku przez Amy Wells Todesco o rękopisie pisarza; za: S. D. Lauder, *Cubist cinema*, Nowy Jork 1975, s.157.

[3] W procesie twórczym brali udział Dudley Murphy, Man Ray, Ezra Pound, George Antheil. Fernand Léger najczęściej podawał siebie jako wyłącznego autora filmu. Dudley Murphy był odpowiedzialny za montaż i filmowanie, Man Ray był autorem pierwszej koncepcji filmu oraz operatorem, George Antheil skomponował muzykę, a pomysłodawcą wykorzystania pryzmatów optycznych w *Balecie mechanicznym* był Ezra Pound. Fernand Léger jest autorem ostatecznej koncepcji filmu.

[4] T. Elsaesser, „Dada/Cinema?", w R. E. Kuenzli (red.), *Dada and Surrealist Film*, Nowy Jork 1987*,* s.14.

[5] Można odnaleźć nawiązania do abstrakcjonizmu, tradycji kubistycznej, futurystycznej, dadaizmu, realizacji Duchampa czy László Moholy-Nagy'ego.

[6] Koncentracja na formie podkreślana przez Themersonów czy tematyka przemysłowa, o której pisał Janusz Maria Brzeski, bliskie są *Baletowi mechanicznemu*. Praktyki Canisa i część jego ekspresyjnych eksperymentów, *Europa* Themersonów, *symfonie barwne* Feliksa Kuczkowskiego, filmy abstrakcyjne Mieczysława Szczuki, *Obliczenia rytmiczne* Jalu Kurka przypominają niektóre elementy *Baletu mechanicznego;* M. Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, Warszawa 1989*,* s.35.

[7] P. de Francia, *Léger and the cinema*, w: P. de Francia, *Fernand Léger*, New Haven-Londyn 1983*.,* s. 60.

[8] Odnalezione rękopisy artykułu nie są datowane, wydaje się, że są spisanym przemówieniem przed jedną z licznych projekcji *Baletu mechanicznego* po 1924 roku, za: S. Forestier, *Fonctions de la peinture*, Paryż 2004, s. 342.

[9] F. Léger*, Funkcje malarstwa,* tłum. Joanna Guze, Warszawa 1970*, s.* 191-195.

[10] Korespondencja Leger- Rosenberg, za C. Green, *Leger and the avant-garde*, New Haven 1976, s. 280.

Dopełnieniem obrazu będzie przedstawienie zależności twórcy z X Muzą w części końcowej tekstu. Warto podkreślić, iż teorie artysty powstają w następstwie jego dzieł.[11]

We wczesnej twórczości Fernanda Légera widoczne są inspiracje impresjonizmem. Powstają takie dzieła jak: *Ogród mojej matki* (1905), *Autoportret* (1905) czy późniejsze *Pejzaże z Korsyki* (1907). W 1907 roku podczas wystawy monograficznej Paula Cézane'a na Salonie Jesiennym odkrywa twórczość mistrza z Aix-en-Provence, który wywiera silny wpływ na jego twórczość. Artysta wspomina: *Żeby się od niego [wpływu Cézanne'a] uwolnić, musiałem uciec aż w abstrakcję [seria Kontrasty form]*[12]. Od 1909 roku nawiązuje do kubizmu, nadając mu jednak osobisty charakter. Zastąpienie form stożkowych i sześciennych elementami o kształcie rur lub cylindrów (fr. *tube*) sprawiło, iż słynny krytyk Louis Vauxcelles użył określenia *tubizm* w odniesieniu do jego dzieł. W odróżnieniu od kubizmu Picassa i Braque'a Fernand Léger poszukiwał przestrzeni i kontrastowych kolorów. *Z całych sił pragnąłem przejść do przeciwieństwa impresjonizmu […]. Nazwano mnie tubistą prawda? […] Zajęło mi dwa lata walki z „Aktami w lesie", które ukończyłem w 1910 roku*[13]. Na wspomnianym płótnie perspektywę zastępuje przestrzeń niestabilna, zwarta, odwrócona, linie krzywe mieszają się z formami okrągłymi, światło układa się niezależnie od kształtu powierzchni. Na płaszczyźnie dominującym środkiem artystycznym jest kontrast. Nagromadzenie mas w przestrzeni wytwarza efekt głębi. Dominujące kolory to brąz i zieleń. Dzieło wystawione w 1911 roku na Salonie Niezależnych sprawiło, iż Apollinaire stwierdził: *Fernand Léger to akcent najbardziej nieludzki w tej sali. Jego sztuka jest trudna*. Inne dzieła tego okresu to: *Wesele* (1911), *Kobieta w niebieskim* (1912) czy *Dachy Paryża* (1912).

Fernand Léger formułuje teorię prawa kontrastów w Akademii Marie Vasilieff w Paryżu w czasie wykładów: *Początki malarstwa nowoczesnego i jego wartość przedstawiająca* (5 maja 1913) i *Współczesne realizacje malarskie* (9 maja 1914). Kilka lat wcześniej, w 1911 roku, Robert Delaunay sformułował teorię k*ontrastu symultanicznego kolorów,* która została skrytykowana przez Fernanda Légera jako nieprzystająca do współczesnych realiów, gdzie nie tylko kolor, ale linie i formy pełnią równie istotną rolę jak bogactwo barw. Ważne było, zdaniem artysty, uzyskanie efektu intensywności: czerwony miał być *bardzo czerwony, niebieski bardzo niebieski*[14]. Dodatkowo artysta wprowadza pojęcie: *realizm wizualny*, który charakteryzuje płótna okresu przed-impresjonistycznego oraz *realizm pojęciowy*, obecny na współczesnych realizacjach, którego formy umożliwiają oddanie zmian dokonywanych w nowoczesnej cywilizacji. To właśnie prawo kontrastów ma uporządkować dysonanse pomiędzy nowoczesną cywilizacją a naturą, W dramatach Szekspira przeplatają się ze sobą sceny komiczne i dramatyczne, na płótnach Giotta, Delacroixa, Poussina, obok postaci ludzkiej

[11] S. Forestier, *Fernand Léger. Otwarte okno*, w: *Fernand Léger. Od malarstwa do architektury*, kat. wyst., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006, s. 15.

[12] *L'ABCdaire de Fernand Léger*, Paryż 1997, s. 49

[13] Tamże, s. 51.

[14] G. Néret, *F. Léger,* Paryż 1990, s. 49; D. Bière-Chauvel, *Le réseau artistique de Robert Delaunay,* Aix-en-Provence 2005, s. 196.

pojawia się architektura. To również, zdaniem Fernanda Légera, kontrasty. Prawo kontrastów na współczesnych obrazach jest próbą ukazania dynamiki nowoczesnego życia. Wyraża się w kontrastowych zestawieniach linii i form oraz przeciwstawnych kolorach. Najlepszym wyrazem założeń koncepcji jest seria obrazów *Kontrasty form* (1912-1914).[15] Barwa czerwona kontrastuje z zieloną, linie wertykalne tła z horyzontalnymi liniami w centrum, a efekt przestrzenności z płaską powierzchnią obrazu. Spiętrzenie figur geometrycznych w centrum kompozycji wywołuje wrażenie dynamiki[16]. Kontrasty form mogą być uzyskane poprzez motyw, kształty, kolory, rytm lub relację abstrakcja - realizm[17]. W *Giocondzie z kluczami* (1930) wizerunek Mony Lisy, związany z kategorią wzniosłości, został zestawiony z codziennymi przedmiotami. W tekście *W związku z Baletem mechanicznym* artysta zwraca uwagę na szczególne znaczenie *prawa kontrastów* w filmie: *Cały film jest oparty na kontrastach przedmiotów, przejściach powolnych albo szybkich, pauzach i kondensacjach*[18]. Kadry ukazujące uśmiechniętą twarz Alice Prin zostały zestawione z ujęciami męskiego kapelusza [Il.1]. Sekwencje figur geometrycznych ukazują naprzemiennie okręgi i trójkąty w szybkim montażu.

Porządek plastyczny płócien Légera lat 20. był przeciwieństwem jego przedwojennych realizacji, ukazujących kontrasty świata współczesnego. Chaos nowoczesnego świata *targający nerwy i wprawiający w szał* stał się przedmiotem troski malarza. Credo artystyczne Fernanda Légera powstało właśnie w latach powojennych: *Oglądamy wielkimi oczami życie aktualne, które płynie, rusza się, wylewa się obok nas. Próbujemy go powstrzymać, je ukierunkować, organizować plastycznie. Zadanie olbrzymie, lecz możliwe*.[19] Przez całe życie zaabsorbowany był on *porządkiem plastycznym*, który, jego zdaniem, miał wpływać na porządek w świecie. Znajomość z Marcelem Duchampem i Robertem Delaunay'em wpłynęła na zainteresowanie elementami współczesnej cywilizacji jako środkami artystycznymi. Razem z Duchampem pasjonowali się lotnictwem, samochodami, elementami maszyn, a wspólnie z Robertem Delaunay'em śmigłami samolotowymi, kołami, dyskami, miastem, cyrkiem, wyścigami samochodowymi czy wesołym miasteczkiem. *Ready-made* Duchampa mogły wpłynąć na wykorzystanie przez Fernanda Légera w sztuce przedmiotów mechanicznych.

Koncepcja N*owego realizmu* jest zawarta w esejach*: Nota o współczesnym życiu plastycznym* (1923), *Estetyka maszyny, przedmiot fabryczny, rzemieślnik i artysta* (1923-1924),

---

[15] Sama nazwa koncepcji została zainspirowana poematem Blaisa Cendrarsa *Kontrast*, opublikowanym w czasopiśmie berlińskim *Der Sturm.* 23 października Daniel-Henry Kahnwailer podpisał kontrakt nabycia serii. W trakcie wojny *Kontrasty form* były przechowywane w magazynie Kahnwailera. Zostały zapomniane na 7 lat i ponownie odkryte w trakcie licytacji organizowanych w Hotel Drouot; *za:* C. Derouet, *Les contrastes de formes, 1912-1914*, w: *Fernand Léger*, red. C. Derouet, Paryż 1997, s. 43.

[16] Niektórzy badacze dopatrują się wpływu serii na papiers collés Picassa, Braque'a i Grisa. Na Salonie Niezależnych w 1914 roku zwrócono uwagę na analogię *Kontrastów form* z dziełami Malewicza..

[17] A. Ligocki, *Trzy spotkania ze światem widzialnym: Picasso, Matisse, Léger,* Warszawa 1967*,* s. 141.

[18] G. Néret, *F. Léger…,* s. 191-195.

[19] *L'ABCdaire ..,* s. 94.

Nowy realizm: czysty kolor i przedmiot (1935)[20], *Nowy realizm trwa* (1936). Wytwory przemysłowe w życiu codziennym ważne są, zdaniem artysty, nie tylko ze względu na swoją funkcję, ale i wartość estetyczną. Są one piękne dzięki swojej budowie: „Stosunki objętości, linii, kolorów domagają się orkiestracji i porządku absolutnego. Wszystkie te wartości kryją się potencjalnie w nowoczesnych przedmiotach, takich jak samoloty, auta, maszyny rolnicze i tak dalej”[21]. Tradycyjny piękny temat może zostać zastąpiony przez piękny przedmiot przemysłowy: „Piękno jest wszędzie: i bardziej może w porządku garnków powieszonych na białej ścianie waszej kuchni niż w waszym osiemnastowiecznym salonie i w oficjalnych muzeach”[22]. Śmigła samolotów podczas wizyty Fernanda Légera, Marcela Duchampa i Constantina Brâncuși'ego na lotnisku Le Bourget pod Paryżem wywołały ich zachwyt. Ponadto koncepcja *Nowego realizmu* była związana z teorią typowego przedmiotu Le Corbusiera, gdzie wartość estetyczna została przypisana artykułom masowej produkcji, często zaczerpniętym z reklam, o której pisał on w *L'Esprit Nouveau* (1923-1924). Realizacje Légera takie jak: *Syfon* (1924), skrywający podobieństwo do reklamy Campari w *Le Matin* [23], *Trzy fajki* (1925) czy *Martwa natura z kieliszkiem* (1924) zostały zainspirowane zbliżeniami w kinematografii. W kompozycji *Wielki holownik* (1923) została podkreślona wartość estetyczna maszyny przemysłowej. Wzorując się na przekrojach silników samochodowych, Fernand Léger w *Kompozycji* z 1926 roku przedstawia element maszyny – *przedmiot mechaniczny*. Realizacje *okresu mechanicznego* (1918-1924) *Motory*, *Dyski* (1918), *Miasto* (1919) *czy Elementy mechaniczne* (1924) podkreślają znaczenie przedmiotu mechanicznego w przestrzeni miejskiej, która wypełniona jest kolorowymi okręgami, taśmami, liniami skośnymi z ledwie dostrzegalną sylwetką ludzką. Zainteresowanie artysty światem maszyn po Wojnie jest związane z teoriami Filippo Marinetti'ego, którego poznał on w Paryżu. Tak jak futuryści dążył do przedstawienia przedmiotów w ruchu. Fernand Léger zapowiada nowy okres: „Uważam, iż pistolet czy głowica 75-tego są bardziej tematami obrazu niż cztery jabłka na stole czy pejzaż Saint-Cloud”[24]. W 1925 roku stwierdza: „Poszukując przepychu i intensywności, posłużyłem się maszyną tak jak inni wykorzystują ciało czy martwą naturę. Nie można nigdy zostać zdominowanym przez temat”[25]. Również w *Balecie mechanicznym* twórca zachwyca się maszynami i ich *elementem mechanicznym*. [Il..7] Przedmioty związane z życiem codziennym wyjęte z kontekstu posłużyły jako element artystyczny w filmie. [Il.9, Il.6, Il.2]

Od 1924 roku Fernand Léger razem z Amédée Ozenfant’em prowadzi na paryskim Montparnassie Académie Moderne, gdzie w trakcie wykładów i zajęć praktycznych artysta z

[20] Tekst jest zapisem wykładu “Nowy realizm”, który miał miejsce 4.10.1935r. *w* Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku i towarzyszył pierwszej wystawie monograficznej artysty “Fernand Léger: paintings and drawings” (30.09-24.10.1935r.) zorganizowanej przez James'a Sweeney'a właśnie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku.

[21] *L'ABCdaire ..,* s.63.

[22] Tamże, s. 73.

[23] C. Green, *Leger and the avant-garde*... s. 273.

[24] *L'ABCdaire ..*, s. 19.

[25] Tamże, s. 19.

Argentan zachowuje wierność swoim ideom. Na swoich zajęciach podkreślał znaczenie rysunku w kompozycji. Sztuka grecka, egipska czy asyryjska powinna stanowić wzór uproszczenia form i geometryzacji motywów. Jedna ze studentek wspomina: „Po konserwatywnej krakowskiej akademii, przeskok do Légera przewrócił wszystko do góry nogami. Malując np. akt modelki przewiązanej sznurem, trzeba było się bardziej skoncentrować na sznurze i ogólnej kompozycji, niż na modelu”[26].

„Postać ludzka, ciało ludzkie nie ma dla mnie większego znaczenia niż klucze czy rowery”[27] – pisał Fernand Léger. Teoria *postaci-przedmiotu* została zawarta w tekstach *O ciele ludzkim rozpatrywanym jako przedmiot* (1942)*, Jak rozumiem postać ludzką* (1952)[28]. Uważał, iż w rzeczywistości nowoczesnej zachwiana została hierarchia wartości i brakuje relacji nadrzędności-podrzędności pomiędzy człowiekiem, przedmiotem, maszynami. Takie rozumienie postaci ludzkiej mogło wynikać z doświadczeń wojennych artysty[29]. Na płótnach malarskich jest ona pozbawiona psychologizmu, ekspresji i przypomina otaczające ją przedmioty[30]. W *Partii kart* (1917) postaci przypominają maszyny wojenne. Trzej żołnierze na pierwszym planie składają się z metalicznych stożków, walców, prostopadłościanów. Monumentalne rozmiary *Mechanika* (1920) przywodzą na myśl przedstawienia władców na bizantyjskich mozaikach. Figury kobiece z *Wielkiego śniadania* (1921) przypominają kukły, a ich geometryczne kształty sprawiają, iż wtapiają się one w otoczenie[31]. Sposób przedstawienia postaci podobny jest w późniejszej twórczości. Muskularne postacie serii *Nurkowie* (1941-1942) niektórzy badacze porównują z freskami Michała Anioła. Fernand Léger zastosował tutaj zabieg *malowania poza konturem,* gdzie płaszczyzny barwne umiejscowione są niezależnie od rysunku sylwetki. Na obrazach *Kolarze, Rozrywki/W Hołdzie Louisowi Dawidowi* (1948-1949)*, Budowniczowie* (1950) *czy Wielka parada* (1954) figura ludzka jest zdominowana przez otoczenie przemysłowe. Te dzieła, zrealizowane już po 1932 roku, kiedy to artysta wstąpił do Stowarzyszenia Pisarzy i Artystów Rewolucyjnych (AEAR), przedstawiają klasę robotniczą, której szczęście utożsamiane jest przez artystę z zadowoleniem całego społeczeństwa. Frank Elgar pisał: „Stworzył on sztukę monumentalną, zaludnioną przez proletariackich bogów, całą mitologię równie dziwną, co popularną, równie niezwykłą, co konkretną, równie majestatyczną, co wulgarną”[32].

Z teorią *postaci-przedmiotu* jest związana koncepcja *przedmiotu-widowiska*, sformułowana dwadzieścia lat wcześniej, w tekście *Balet-widowisko, przedmiot-widowisko* (1923)*, a* rozwinięta podczas wykładu na Sorbonie w 1924 roku *Widowisko, światło, kolor,*

---

[26] K. Zychowicz, *Nadia konstruktorka. Sztuka i komunizm Chodasiewicz-Grabowskiej-Léger,* Kraków 2019*,* s. 58.

[27] **F.Léger, dz.cyt., s. 87**

[28] Z katalogu wystawy w Galerie Louis Carré *Postać ludzka w twórczości Légera.*

[29] **F.Léger, dz.cyt., s. 98.**

[30] F.Léger, *Une correspondance de guerre à Louis Poughon 1914-1918*, red.C. Derouet, Paryż 1990.

[31] *Wielcy malarze, ich życie, inspiracje i dzieło. Fernand Léger,* Warszawa 2004, cz.109, s.16-17.

[32] A. Ligocki, *Trzy spotkania ...* , s. 144.

obraz ruchomy, przedmiot-widowisko. Aktor czy tancerz, nazwani przez Fernanda Légera *przedmiotem-spektaklem,* zostali zestawieni ze scenografią i potraktowani jak jej element. „Léger pozbawia tancerza tych cech, które reprezentują jego ludzki aspekt. Tancerz ma być odtąd integralną częścią dekoracji, ma stanowić element plastyczny, pochodną składników wizualnych scenografii”[33]. Tancerze baletów szwedzkich (*Skating Rink*, *La Création du monde*), do których artysta zaprojektował kostiumy i scenografię, są przyrównani do lokomotywy w *Kole udręki* Abela Gance'a.[34]

Koncepcja *postaci-przedmiotu* oraz *przedmiotu-spektaklu* jest szczególnie widoczna w ujęciach ukazujących twarz Alice Prin, słynnej muzy artystów z Montparnasse'u, gdzie pozbawiona jest ona ekspresji i przypomina maskę [Il.3, Il. 4]. Inne postacie występujące w filmie: Katherine Murphy na huśtawce, Dudley Murphy w pryzmatycznym rozbiciu, ujęcie praczki wchodzącej po schodach zostały zestawione naprzemiennie z przedmiotami, fragmentami maszyn często w bardzo szybkim montażu. Figura ludzka traci podmiotowość.

Fernand Léger bywał w kinie na Avenue de Gobelines, na Rue de Belleville czy w CASA Ricciotta Canuda. Wybierał filmy proste, popularne bądź eksperymentalne, które nazywał *w całości surowymi*[35]. Pokazy Cyrku Médrano stały się okazją do spotkania po raz pierwszy z Blaisem Cendrarsem, Apollinairem. U teoretyka kina Ricciotto Canuda odbywały się spotkania, które umożliwiły wymianę idei z Erikiem Satie'm. W wydawnictwie *Éditions de la Sirène* spotkał twórcó takich jak: Abel Gance, Louis Delluc czy Jean Epstein, z którym w późniejszym okresie planował zrealizowanie filmu dokumentalnego *Léger i jego modele*. W *Klubie Miłośników Siódmej Sztuki*, założonym w 1921 roku, poznał Roberta Malleta-Stevensa oraz Jeana Cocteau. Po roku 1930 zaprzyjaźnił się z Siergiejem Eisensteinem. Niektóre znajomości zaowocowały pierwszymi realizacjami związanymi z filmami. Do *Koła udręki* (1920) Abela Ganca[36] Fernand Léger przygotował plakat reklamujący,[37] oraz najprawdopodobniej asystował przy montażu i kolorowaniu niektórych scen.[38] Film wywarł

---

33 Cyt. za: : B. Hédel-Samson (red.), *Fernand Léger et le spectacle*, kat.wyst., Paryż 1995, s. 46.

34 *Fernand Léger. Od malarstwa do architektury*…, s.21.

35 C. Derouet, *Fernand Léger…*, s.122.

36 Prace nad filmem, opartym na powieści Pierra Hampa, rozpoczęte zostały w 1919 roku, zakończyły się w 1921 roku, a sam film wszedł na ekrany rok później. Pierwsza projekcja całego filmu miała miejsce w Pałacu Gaumont 14 grudnia 1922 roku, natomiast w klubach filmowych w Paryżu w późniejszym okresie pokazywane były fragmenty filmu, wybrane przez reżysera, pokazujące słynną scenę z rozpędzoną lokomotywą i pociągiem. Fragmenty *Koła udręki* projektowane były pod tytułami: *Pieśń torów kolejowych* czy *Taniec kół*, a przy okazji Salonu Jesiennego organizowanego przez Cendrarsa jako e*seje rytmu filmowego (psychologiczne i abstrakcyjne)* oraz *obrazy nowoczesne maszyny ożywionej.* za: B. Hédel-Samson (red.), *Fernand Léger et le spectacle.. ,* s. 56, 108.

37 Plakat przedstawia maszyny oraz ledwie widoczną sylwetkę głównego bohatera – Syzyfa, a słowami autora: „Dyski, formy abstrakcyjne, gra [linii] krzywych i prostych (kontrasty form) olśniewające, zachwycające, geometria w ruchu, która was zadziwi.”; Tamże, s. 111.

38 Film najbardziej wsławił się sekwencją w finale o dynamicznym montażu ujęć twarzy, kół lokomotywy i pejzażu. Abel Gance podczas pobytu w Nowym Jorku w 1922 roku zapoznał D.W.Griffitha, który wpłynął na zastosowanie montażu rytmicznego w końcowej scenie z pociągiem w *Kole udręki*., za: F. Albera, *Fernand Léger et le cinéma*, w: *Fernand Léger: Od malarstwa do architektury…*,s. 65.

tak silne wrażenie na artyście, iż gotowy on był porzucić malarstwo, aby zająć się kinematografią. Do filmu *Nieludzka* (1923-1924)[39] Marcela L'Herbiera[40] zrealizował projekt plakatu oraz scenografię[41]. Sam stał się bohaterem filmu dokumentalnego Thomasa Boucharda *Fernand Léger w Ameryce: jego nowy realizm* (1942-1945)[42], gdzie opowiadał o znaczeniu przedmiotów w życiu codziennym, znaczeniu *Kąpiących się* Cezanne'a dla jego twórczości, swojej podróży do Ameryki oraz podawał też przepisy kuchenne. Zrealizował też skecz *Dziewczyna z prefabrykowanym sercem* (1944-1945) do filmu Hansa Richtera *Sny, które można kupić za pieniądze* (1944-1945). Film składał się wielu epizodów przygotowywanych przez Marcela Duchampa, Alexandra Caldera, Maxa Ernsta, Man Raya i w założeniu miał być zbiorem skeczy w konwencji dadaistycznej i surrealistycznej. Część Fernanda Légera przedstawiała historię miłosną pomiędzy manekinami ubranymi w stroje ślubne, z których postać kobieca jeździła na rowerze, a mężczyzna został pozbawiony głowy.

Fernand Léger zachwycał się wynalazkiem kinematograficznym: „Kino ma trzydzieści lat, jest młode, nowoczesne, wolne i pozbawione tradycji. To jego siła"[43]. Moc kina polegała, jego zdaniem, na możliwości pokazania przedmiotów w zbliżeniach: „Czy wiedzielibyście, że to była jedynie stopa przed zobaczeniem jej jak żywej w bucie pod stołem na ekranie? Jest wzruszająca jak figura ludzka"[44]. Kolor na zdjęciach filmowych jest niezwykle istotny, gdyż intensyfikuje przeżycia widza[45]. Filmy nie powinny posiadać scenariusza, tak jak w przedstawieniach malarskich poszukiwania tematu są niepotrzebne[46], lecz pewna kontrola nad materiałem zdjęciowym jest nieodzowna.

Kino, zdaniem artysty, pełni funkcję magiczną, lepsze jest niż alkohol czy inne środki odurzające[47]. „Podczas dwóch godzin wychodzisz z trudów, z przykrości. Osnuty ciemnością. Ekran wybucha, przyodziewa się w piękne pożądane rzeczy, przesuwa się w zbliżeniach, można by ich dotknąć, można by je wziąć. [Wszystko] To prawie dla Ciebie. […] Mężni ludzie

---

39 Jest to historia piosenkarki (Georgette Leblanc), która porwana i otruta przez odrzuconego adoratora, zostaje przywrócona do żywych przez młodego naukowca (Jacque Catelain), a długie ostatnie ujęcia, z udziałem tajemniczych maszyn, odbywają się właśnie w laboratorium zaprojektowanym przez Légera.

40 Przez krytyków francuskich scenografia została przyjęta krytycznie za brak realizmu; za: J. Brunius, *En marge du cinéma francais*, Paryż, Arcanes, 1954, za: C. Derouet (red.), *Fernand Léger...*, s. 125.

41 W aranżację wnętrz zaangażowani byli również Robert Mallet-Stevens, Claude Autant-Lara, Pierre Charreau oraz Alberto Cavalcanti. Za kostiumy odpowiadał Paul Poiret, a muzykę zaaranżował Darius Milhaud.

42 Pierwsza projekcja odbyła się 5 kwietnia 1946 roku na Sorbonie. Francuska wersja dokumentu, zrealizowana przez artystę, gotowa była w 1949 roku. Muzyka Edgar Varese.; P. de Francia, *Fernand Léger....*, s. 63.

43 **F.Léger*, dz.cyt.*, s. 196.**

44 F. Léger, *Une terrible invention à faire du vrai*, w: „Plans", styczeń 1931. Zamieszczony w N. Brenez, C. Lebrat (red.), *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paryż 2001, s. 103.

45 F. Léger, *Propos sur la couleur dans la vie moderne et au cinéma, sur l'art et la mesure*,, Pour vous", Paryż, 20.04.1938, za: Tamże, s. 125.

46 F. Léger, *Peinture et cinéma*, „Les Cahiers du mois" nr 16-17, 1925, za: P. de Haas, *Une expérience définitivement inachevée. Aperçus sur le cinéma d'avant-garde des années vingt en France*, s. 63.

47 C. Derouet, *Léger et le cinéma. Du Ballet mécanique: de l'illusionnisme cinématographique au nouveau réalisme pictural*, w: G. Viatte (red.), Peinture-cinéma-peinture, kat. wyst., Paris-Marseille 1989, s. 122.

o sylwetkach promiennych, którzy płaczą i śmieją się. […] Pozwól się otulić magiczną iluzją. Piękny obraz będzie Ci towarzyszył przy wychodzeniu”[48]. Poglądy Fernanda Légera na kino zbieżne były z poglądami surrealistów, dla których kino miało wzbudzać silne emocje poprzez zły smak, nadmiar uczuć lub brak ich sensu. Szczególną inspiracją były dla nich filmy Charliego Chaplina ze względu na swoją naturalność. Fernand Léger skonstruował z kawałków drewna marionetkę imitującą postać Charliego Chaplina, którego zobaczył w Kinie Montparnasse w 1916 roku razem z Apollinairem. Charlie-kubista, bo tak marionetka została nazwana, stała się główną postacią częściowo zrealizowanej animacji[49],która otwiera i zamyka też *Balet mechaniczny* [Il.5].

Fernand Léger nieustannie edytował *Balet mechaniczny*, poprzez zabiegi montażowe skracając czas jego trwania. W chwili obecnej pewne jest istnienie siedmiu kopii: wersji z M.O.M.A., z Muzeum Fernanda Légera w Biot, z Stichting Holenderskiego Muzeum Filmu w Amsterdamie, wersji przedstawionej na wystawie w Wiedniu, innej z kolekcji szwedzkiej Rolfa de Maré oraz tej pozostawionej przez Nadię Léger w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Paryżu. Istnieją również informacje o trzech mniej znanych kopiach: z Brytyjskiego Instytutu Filmowego w Londynie, wersji ręcznie pokolorowanej przez Fernanda Légera z Nowego Jorku oraz tej przechowywanej przez Filmotekę Francuską.

---

48 F. Léger, *Londres*, „Nouvelle Revue Française”, nr 264, 1.09.1935; za: C. Derouet, *Fernand Léger...,* s. 122.

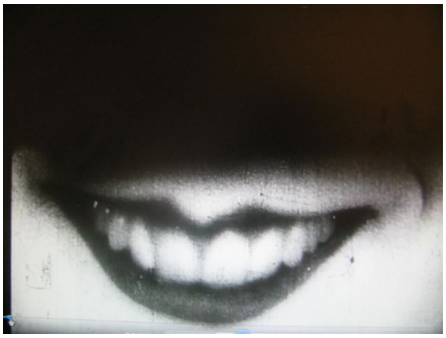
49 Léger napisał scenariusz animacji. Zachowały się trzy wersje scenariusza. Inspiracją do projektu animacji były zaobserwowane wyczyny akrobatyczne oraz burleski okresu kina niemego. Figury Charliego ozdobiły także książkę *Die Chaplinade” Eine Kinidichtung* poety ekspresjonistycznego Yvana Golla w 1920 roku, gdzie pomiędzy dwoma rysunkami, tym przedstawiającym figurkę z melonikiem na głowie i zdejmującą nakrycie głowy, zachodzi efekt ruchu, również związany z filmem. Yvan Goll chciał zrealizować film na podstawie książki opatrzonej przez Légera ilustracjami. Léger nie zgodził się na pokazanie sylwetki Charliego naturalistycznie i w związku z tym współpracę z Gollem podjął Gert Caden; za: G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma. L'art muet 1919-1929*, t. 6, s. 336, C. Derouet, *Fernand Léger...,* s.132.

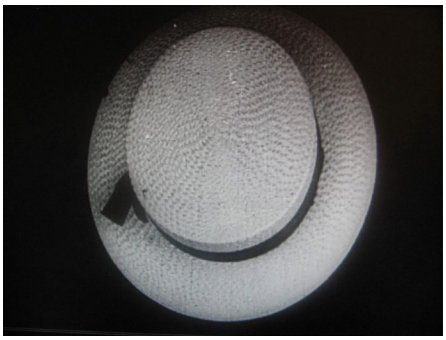
Bibliografia

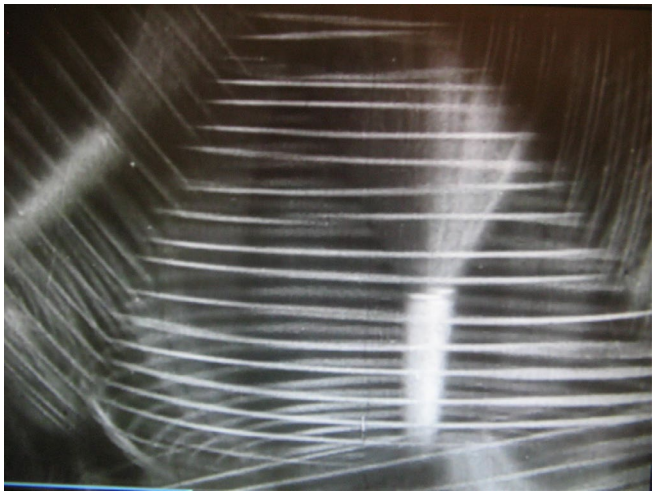
L'ABCdaire de Fernand Leger, Paris 1997.
F. Albera, *Léger en correspondances*, "Cinémathèque", 18:2000.
D. Bière-Chauvel, *Le réseau artistique de Robert Delaynay*, Aix-en-Provence 2005.
A. Bregala, *Fernand Léger,* Paris 1997.
Dada and Surrealist Film, ed. R. E. Kuenzli, New York 1987.
C. Derouet (red.), *Fernand Léger*, kat. wyst., Centre de Georges Pompidou, Paris 1997.
G. Dulac, *Du sentiment à la ligne*, „Schémas", 2:1927.
Fernand Léger: od malarstwa do architektury, kat. wyst., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, red. S. Forestier, Warszawa 2006.
Fernand Léger, kat. wyst., Centre de Georges Pompidou, Paris 1997.
S. Forestier, *Fonctions de la peinture*, Paris 2004.
P. De Francia, *Fernand Léger*, New Haven-London 1983.
R. Garaudy, *Fonctions de la peinture*, Paris 1970.
M. Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, Warszawa 1989.
C. Green, *Leger and the avant-garde*, New Haven-London 1976.
Fernand Léger et le spectacle, kat. wyst., Réunion des musées nationaux, ed. B. Hédel-Samson, Paris 1995.
Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France, ed. N. Brenez, C. Lebrat, Paris 2001.
S. D. Lauder, *Cubist cinema*, New York 1975.
F. Léger, *Funkcje malarstwa*, przeł. J. Guze, Warszawa 1970.
A. Ligocki*, Trzy spotkania ze światem widzialnym : Picasso, Matisse. Léger*, Warszawa 1967.
G. Néret, *Fernand Léger,* Paris 1990.
D. Noguez, *Eloge du cinéma expérimental*, Paris 2010.
Peinture-cinéma-peinture, ed. G. Viatte, kat. wyst., Musée de la vieille charité Marseille, Paris 1989.
J. Płażewski*, Historia filmu francuskiego (1895-1989)*, Warszawa 1992.
G. Sadoul, *Fernand Léger ou la cinéplastique,* "Cinéma" 35:1959.
A. Sayag*, Cinéma dadaiste et surréaliste,* kat. wyst., Musée national d'art moderne, Paris 1976.
"Wielcy malarze - ich życie, inspiracje i dzieło" 109: 2004.
K. Zychowicz, *Nadia konstruktorka. Sztuka i komunizm Chodasiewicz-Grabowskiej-Léger,* Kraków 2019.

Spis iustracji

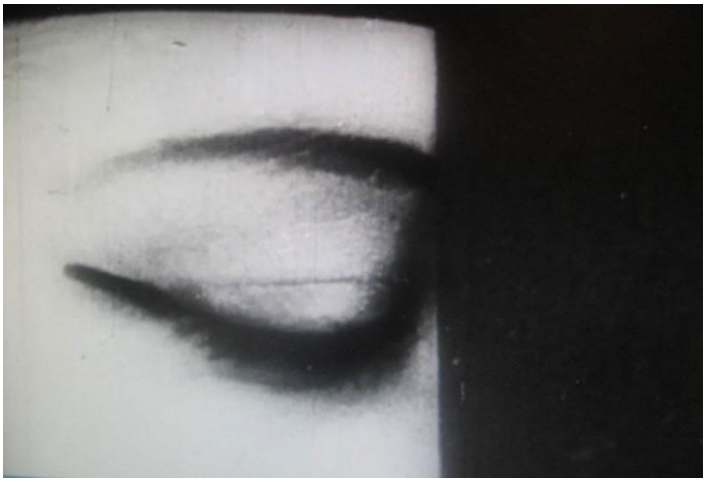
Il.1-9. Fotogramy z *Baletu mechanicznego*, 1924.



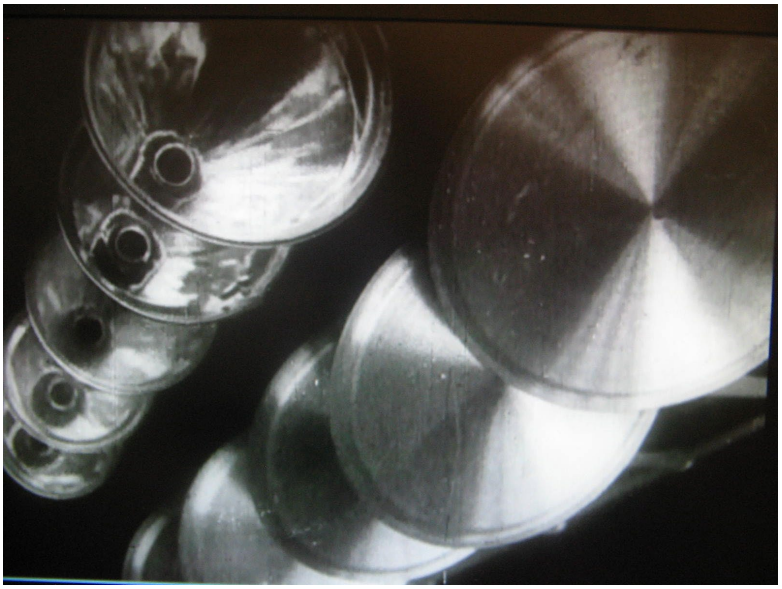


















Mada Zielińska

Artystki redefiniują męskość: Imprints/Odciski Elżbiety Tejchman

„Kobieta jest obrazem, mężczyzna jest władcą spojrzenia" – pisała w 1971 roku Laura Mulvey w eseju *Visual Pleasure and Narrative Cinema*[1]. I chociaż jej słowa nawiązywały do tradycji filmowej, to można je z pewnością odnieść do każdej innej dziedziny sztuki, podejmującej temat kobiecej nagości, czy przedstawienia kobiety w ogóle. Mulvey jako jedna z pierwszych podjęła próbę zdefiniowania zjawiska „męskiego spojrzenia" (*male gaze*), które zakłada m.in. że cała historia sztuki została stworzona przez mężczyzn i dla mężczyzn, a kobieta była zawsze sprowadzana w niej do roli obserwowanego obiektu, szczególnie jeśli były to przedstawienia kobiecego ciała. Prawo do przyjemności wizualnej i adoracji nagiego ciała przysługiwało tym samym dotąd jedynie mężczyźnie. Należy przyznać rację Lyndzie Nead, która w swojej książce, poświęconej aktowi kobiecemu, stwierdza: „nie tyle zawartość obrazów jest problemem kluczowym, ile raczej […] pytanie, kto patrzy na obrazy i w jakim kontekście"[2]. Choć widz nigdy nie jest przedstawiony w samym dziele, to wiemy, że znaczna ich część adresowana jest właśnie do mężczyzn. Niniejszy artykuł stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, co może się stać, jeśli wspomniane spojrzenie oddamy kobiecie i to mężczyzna znajdzie się pod jego wpływem, czyli jak pisze Norman Bryson: obserwator zacznie być obserwowany, widz stanie się widowiskiem[3]. Za przykład kobiecego spojrzenia na męską nagość posłużą fotografie Elżbiety Tejchman, polskiej artystki aktywnej głównie w latach 60. i 70., której twórczość była przez długi czas pomijana w badaniach nad aktem męskim oraz w teoriach feministycznych.

Do końca XVII wieku w kręgach kultury zachodniej ciało kobiece nie budziło wśród artystów większego zainteresowania, było uznawane raczej za niedoskonałe, a nawet za temat tabu. Obraz nagiej kobiety był oczywiście obecny w sztuce od początku jej historii, jednak długo nie stanowił głównego tematu przedstawień. Warto również zauważyć, że jeśli kobieta pojawiała się na obrazie, to reprezentowała zazwyczaj bierną postawę i była jedynie widokiem dla męskiego oka[4]. Początkowo w pracowniach studiowano przede wszystkim ciało męskie, nie tylko kopiując starożytne greckie posągi, ale również pracując bezpośrednio z modelem. Według Kennetha Clarka, zgodnie z tytułem jego pracy *Studium idealnej formy*, to właśnie ciało mężczyzny przez długi czas było uznawane za formę idealną[5]. Jeszcze na przełomie XIX i XX wieku, zgodnie z freudowską psychoanalizą, kobieta definiowana była jako „brak" lub

[1] Na potrzeby tekstu wykorzystano wydanie polskie: L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne,* w: A. Halman, *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Kraków 1992, s. 100.

[2] L. Nead, *Akt kobiecy: sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus, Poznań 1998, s. 146.

[3] Bryson podąża tu za myślą Sartre'a; zob. N. Bryson, *Spojrzenie w rozszerzonym polu,* Seattle 1998, s. 3.

[4] John Berger trafnie zwraca uwagę, że takie przedstawienia dotyczyły głównie tradycji europejskiej. W sztuce afrykańskiej, czy hinduskiej nagość nigdy nie wiąże się z biernością, nawet jeśli jest to obraz kobiety. Natomiast akt miłosny jako temat dzieła ukazywany jest jako równo absorbujący obie strony-mężczyznę i kobietę; zob. J.Berger, *Sposoby widzenia,* tłum. M. Bryl, Warszawa 2009, s. 53.

[5] K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy,* tłum. J. Bomba, Warszawa 1998.

„ułomność". Dziś wiemy, że w rzeczywistości to, co Freudowi wydawało się odkryciem naukowej prawdy, było po prostu wytworem kultury patriarchalnej. Długo wierzono jednak, że macica jest odwróceniem penisa, uznawanego za najsilniejszy symbol męskości. Z kolei ta tradycyjnie pojmowana męskość ukształtowana jest na ucieczce od cech przypisywanych powszechnie kobiecie. Julia Kristeva posługuje się terminem *abjection*, który może być tłumaczony jako „wstręt" i dotyczy głównie cielesności. *Abject* jest tym, co należy odeprzeć po to, by „stać się Ja"[6]. Oznacza to, że mężczyzna powinien nauczyć się odrzucać w sobie to, co niewinne, lękliwe i słabe, ponieważ jest to niemal równoznaczne z tym, co kobiece. W konsekwencji, kobiety długo postrzegane były jako jedynie zaspokajające męskie potrzeby. Nie znaczy to jednak przecież, że nie posiadały własnych. Mimo to, świat sztuki przez wieki dyskryminował je na różne sposoby m.in. utrudniając dostęp do edukacji, czy pracy z modelem. Linda Nochlin w eseju *Dlaczego nie było wielkich artystek?* odpowiedzi na tytułowe pytanie doszukała się właśnie w zdominowaniu instytucji i ośrodków edukacji przez wzorce męskocentryczne[7]. Badaczka zwraca również uwagę, że zawód artysty był często przekazywany z ojca na syna, a więc w przeciwieństwie do sytuacji kobiet, wybór ścieżki artystycznej traktowany był jako kontynuowanie tradycji, a nie próba zerwania z nią.

1. Wynalezienie fotografii a zmiany w postrzeganiu ciała

Szczególnym momentem w historii aktu w sztuce było wynalezienie fotografii, która zmieniła nasz stosunek do cielesności i sposób jej przedstawiania, kształtując tym samym nowy rozdział w historii erotyki. Fotografia pozwoliła nam spotkać się z cudzym ciałem tak blisko jak być może żadna inna dziedzina sztuki. Spełniała ona naszą potrzebę podglądania, dostępu do tego, co tajemnicze, niedostępne oraz tego, na czym bez oka obiektywu nie moglibyśmy zawiesić spojrzenia na dłużej. Fotograf ożywia przedmiot przedstawienia i będąc uzależnionym od otaczającej go rzeczywistości, dokonuje jej zawłaszczenia[8]. Szczególnie łatwo tego dokonać pracując z materią, którą znamy, a tą najbliższą nam jest ciało, dlatego najłatwiej je posiąść. Kwestia obecności kobiet w historii fotografii wiąże się głównie z dyskursem feministycznym, przez pryzmat którego fotografię w drugiej połowie XX wieku zaczęto postrzegać jako ważne narzędzie samoidentyfikacji i negacji narzucanych przez system ról społecznych. Wybór przez artystki aparatu fotograficznego, który wcześniej służył jako narzędzie opresyjne względem kobiet, traktować można jako przejęcie kontroli nad męskim spojrzeniem. W polskim środowisku te zagadnienia kojarzą się przede wszystkim z twórczością Natalii LL, Ewy Partum, czy Zofii Kulik. W czasie, kiedy ciało i poszukiwanie jego wolności były tematami zakazanymi, artystki te nie pozostały bierne i zaczęły eksplorować własną seksualność za pomocą fotografii. Natomiast posługując się nagim ciałem męskim, dążyły przede wszystkim do symbolicznego odebrania mężczyźnie obiecanej mu władzy[9]. Zofia Kulik wpisując miękkie, wątłe nagie ciało Zbigniewa Libery w wielkoformatowe kolaże

[6] J. Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York 1982, s. 1-2, 11.

[7] L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?,* 1971, https://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda_Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists.pdf (dostęp: 31.08.2020).

[8] S. Sontag, *O fotografii,* tłum. S. Magala, Kraków 2009, s. 22.

[9] Ucieleśnieniem władzy jest mężczyzna, któremu z urodzeniem zagwarantowana jest dominująca pozycja*;* zob. J. Berger, *Sposoby*…, s. 45.

fotograficzne, doprowadziła do całkowitej dekonstrukcji aktu w sztuce, który „przestał służyć przyjemności oglądania”[10]. Z kolei Natalię LL poza obnażeniem patriarchalnego charakteru erotyki poprzez sprowadzenie penisa do przedmiotu konsumpcji w cyklu *Sztuka konsumpcyjna* (1975), interesowało również fizyczne zbliżenie kobiecego i męskiego ciała jako równych sobie. To drugie zagadnienie artystka podjęła w pracach z serii *Rejestracja intymna* (1968-9) skupiając się w nich na bardzo wnikliwej rejestracji intymnych scen stosunku seksualnego. W ten sposób sprzeciwiała się m.in. eksploatacji kobiecego ciała w sztuce[11].

2. Odciski miłości Elżbiety Tejchma

Podobny kierunek obrała fotografka Elżbieta Tejchman, chociaż w jej przypadku dużo bliższe od próby zapanowania nad drugim ciałem wydaje się być pojęcie współodczuwania rozumianego jako umiejętność utożsamienia się z sytuacją i uczuciami innych istot[12]. W latach 1969-1970 artystka fotografowała ciało swojego partnera – fotografa i malarza Wojciecha Wawrzonowskiego. Powstały cykl *Imprints/Odciski* stał się w sztuce polskiej ważnym świadectwem stopniowego zdobywania przez kobiety prawa do doświadczania przyjemności wizualnej. Seria ta była prezentowana na wystawie indywidualnej artystki w Galerii Współczesnej w 1971 roku, a także na pokazie *Fotografowie poszukujący* zorganizowanym w tym samym miejscu i roku. Mimo swojej aktywnej obecności w środowisku, twórczość artystki pozostaje do dziś mało znana, a ona sama niedoceniona i pominięta przez historię sztuki.

Elżbieta Tejchman urodziła i wychowała się w Warszawie, z którą związana była do 1984 roku, kiedy to w wieku 50 lat opuściła Polskę i wyjechała do Londynu. Po ukończeniu Liceum Fotograficznego rozpoczęła pracę zawodową jako fotografka i wykładowczyni. Artystka szybko mogła pochwalić się znaczącymi osiągnięciami na polu artystycznym. Dzięki bliskim kontaktom ze Zbigniewem Dłubakiem, miała szansę współpracować z Grupą 55 oraz pełnić funkcję komisarza Międzynarodowej Wystawy Fotograficznej *Krok w nowoczesność*, prezentowanej w Galerii Krzywe Koło w Warszawie w 1958 roku. W tym samym czasie rozpoczęła współpracę z uznanym miesięcznikiem „Fotografia”, w którym publikowane były fotografie jej autorstwa. W 1969 roku przez kilka miesięcy miała tam również własną kolumnę, w której zamieszczała zestawy swoich prac oraz krótkie teksty o charakterze dydaktycznym, pokazujące w jak oryginalny i świadomy sposób można korzystać z technicznych możliwości fotografii artystycznej. Pojawiły się tu porady dotyczące m.in. fotografowania tkanin, włosów, czy zatrzymywania ruchu w kadrze. W latach 70., będąc już członkinią Związku Polskich Artystów Fotografików (ZPAF) i współtworząc Galerię Remont, Tejchman zajęła się analizą

---

[10] I. Kowalczyk, *Kobieta, która patrzy,* „Kresy. Kwartalnik Literacki”*,* 1, 1999, http://kulikzofia.pl/archiwum/izabela-kowalczyk-kobieta-ktory-patrzy/ (dostęp: 1.09.2020).

[11] O wielowątkowej twórczości Natalii LL powstało w ostatnich latach wiele publikacji; zob. A. Jakubowska, *Natalia ist sex*, 2009, http://nataliall.com/pl/natalia-ist- sex-agata-jakubowska-2009-2/ (dostęp: 1.09.2020); D. Jarecka, A. Rayzacher, *Natalia LL Doing Gender,* Warszawa 2013; A. Kwiecień, *Egzystencje intymności w obrazach Natalii LL*, 2011, https://nataliall.com/pl/egzystencje-intymnosci-w-obrazach-natalii-ll-agnieszka-kwiecien-2011/ (dostęp: 1.09.2020); A. Smalcerz. *Natalia LL – Ekspresja i Kreacja*, Bielsko-Biała 2004.

[12] Pojęcie to należy odróżnić od litości, którą często łączy się poczuciem wyższości i władzy; zob. J. Horacek, L. Kesner, *Empathy-Related Responses to Depicted People in Art Works, „*Frontiers in Psychology” , 8, 2017, https://www.researchgate.net/publication/313970960_Empathy-Related_Responses_to_Depicted_People_in_Art_Works (dostęp: 30.08.2020).

technicznych możliwości fotografii. Interesowała się głównie zdjęciami panoramicznymi, wychodząc przy tym od tradycyjnego użycia obiektywu szerokokątnego. Odrzucała montowanie poszczególnych sekwencji, chcąc uzyskać efekt „rozszerzenia przestrzeni fotograficznej”[13]. Efektem tych poszukiwań była wystawa *Panoramy* prezentowana w warszawskiej Małej Galerii ZPAF- PSP w 1978 roku.

Serię *Imprints/Odciski* można zdecydowanie wyróżnić w dorobku Tejchman, wpisując ją w początki rewolucji seksualnej na polskiej scenie artystycznej. Cykl ten składa się z dwóch części. Jedna to tradycyjna fotografia czarno-biała pokazująca zbliżenia na bezosobowe męskie ciało [Il. 1, 2]. Tejchman prowadzi nasz wzrok przez kolejne sfery erogenne ciała swojego partnera, portretując fragmenty jego nóg, rąk, pleców, pośladków, czy klatki piersiowej. Drugą częścią są „fotografie bezkamerowe”, czyli tytułowe odciski tych samych fragmentów ciała bezpośrednio na materiale światłoczułym [Il. 3, 4]. Artystka wyjaśniła swoją technikę w jednym z numerów „Fotografii”, w którym zostały opublikowane trzy prace z tej serii: „Skóra ludzka zwilżona wywoływaczem, pozostawi na naświetlonym materiale fotograficznym ciemny obraz. Skóra natłuszczona, odciśnięta na powierzchni papieru- przeciwnie - ochroni naświetloną naświetloną powierzchnię od penetracji substancji wywołującej i po zanurzeniu w wywoływaczu da obraz biały na ciemniejszym tle”[14].

Erotyczna fragmentacja ciała i poszukiwanie nowych metod fotograficznych, prowadzących do nieoczywistych efektów pozwala powiązać *Imprints* z fotografią surrealistyczną lat 30. Poszczególne części ciała wykadrowane są w ten sposób, że zdają się być jakby oddzielone od całości, a odbite na papierze fragmenty wywołują w odbiorcy uczucie dezorientacji i zafascynowania. Dodatkowo, fragmentaryzowanie rozbija jedność podmiotu pożądania, co z kolei nie pozwala widzowi na sprawowanie za pomocą wzroku kontroli nad ciałem mężczyzny[15]. Zmysłowy charakter obrazów podkreślają też rozproszone, rozpływające się granice. To zainteresowanie łamaniem reguł i eksperymentalne podejście przypomina twórczość takich artystów jak Man Ray[16], czy Erwin Blumenfied. Artystka w swojej sztuce uczyniła z męskim ciałem to, co robili surrealiści, fascynujący się pięknym, ale bezosobowym ciałem kobiecym.

Odciskanie przez Tejchman części ciała mężczyzny na materiale fotograficznym wiąże się również z wrażeniem odbiorcy, że może on bezpośrednio tego ciała dotknąć, tak jakby papier fotograficzny stał się skórą, a spojrzenie mogło zastąpić dotyk[17]. Laura Marks, badaczka zajmująca się teorią „obrazu haptycznego”, zakładającej m.in. że wzrok i dotyk pozostają w ścisłym związku, stwierdza, że „widzieć haptycznie” to, bez względu na temat przedstawienia, patrzeć tak, jak patrzy się na skórę kochanka: „z odległości dwóch centymetrów, tak, że [skóra]

---

[13] M. Grygiel, *Elżbieta Tejchman-Wawrzonowska (1934-2014)*, „Fototapeta”, 2014, http://fototapeta.art.pl/2014/ete.php (dostęp: 30.11.2020).

[14] E. Tejchman, *Imprints/Odciski*, „Fotografia”, 12, 1969, s. 21-2.

[15] P. Piotrowski, *Ciało i tożsamość. Sztuka ciała w Europie Środkowej*, „Artium Quaestiones”, XIV, Poznań 2003, s. 206.

[16] K. A. Hoving, *Man Ray's disarming venuses: Deconstructing the classical Torso in Surrealist photography,* „History of Photography”, 29, 2005, s. 123-134, https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03087298.2005.10441365 (dostęp: 31.08.2020).

[17] P. Leszkowicz, *Z archiwum męskiego ciała, czyli odnalezione skarby Elżbiety Tejchman*, „Obieg”, 2010, https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/18656 (dostęp: 20.06.2020).

staje się własnym, absorbującym światem, jej blask, pory i drobne włoski tworzą delikatną płaskorzeźbę”[18]. W przypadku fotografii Tejchman to porównanie może być rozumiane dosłownie. Ta haptyczność jest też w pewnym stopniu prowokacyjna, bo narusza prymat wzroku, który długo był kulturowo utożsamiany z tym, co męskie, a tym samym dominował nad innymi zmysłami – tymi uważanymi za bardziej „kobiece” jak np. węch czy smak[19]. Nad wizualnością przeważa fizyczność i materialność.

Marianna Michałowska pisząc o zagadnieniu śladu w fotografii stwierdza: „Możemy wierzyć, że oglądamy prawdziwą historię, ponieważ przedstawia się nam materiał, na którym czas odcisnął swój ślad”[20]. Jeśli na fotografii znajduje się nagie kobiece lub męskie ciało to stanowi to potwierdzenie, że rzeczywiście istniały one w konkretnym miejscu i czasie i już ów fakt nas do tych ciał zbliża i zmienia nasz stosunek do nich. Roland Barthes w *Świetle obrazu* dużo uwagi poświęca zagadnieniu prywatności i temu, w jaki sposób obraz fotograficzny pobudza naszą wyobraźnię, będąc „zaświadczeniem obecności”[21]. Chociaż jego rozważania wiążą się głównie ze wspomnieniami o zmarłej matce, to chodzi o pewną ogólną interakcję między odbiorcą fotografii, a tym, co ona ukazuje. W przeciwieństwie do obrazu malarskiego, patrząc na zdjęcie możemy znaleźć się naprawdę blisko „prawdziwego człowieka, w prawdziwej sytuacji, z prawdziwą raną, chorobą, strachem”[22]. Medium zostaje w pewien sposób zredukowane do minimum i wydaje się stawać samym obiektem, które utrwala. Tejchman stosując odpowiednią perspektywę i posługując się dużymi zbliżeniami, sprawiła, że jesteśmy w stanie poczuć fizycznie niemal każdą nierówność i każdy włos na ciele mężczyzny. Buduje to atmosferę wyjątkowej intymności między odbiorcą, a dziełem, ale jednocześnie odczuwalny może być pewnego rodzaju dyskomfort. Pojawia się pytanie: czy na pewno jesteśmy uprawnieni do tak bezpośredniego spojrzenia i obcowania z nagim ciałem nieznajomego człowieka? Tytułowe odciski wydają się być odciskami miłości i pożądania artystki do mężczyzny, a my zostajemy postawieni jak intruz między nimi, zakłócając ich zbliżenie. Z drugiej strony należy podkreślić, że prace Tejchman nie mają charakteru wojerystycznego. Powtarzając za Johnem Bergerem: „widz może być świadkiem ich związku. Nie może jednak uczynić nic więcej, zmuszony do uznania swego statusu outsidera, którym w istocie jest”[23]. Świadomość głębokiego uczucia między modelem i artystką powstrzymuje od myślenia, że mężczyzna jest nagi dla nas – widzów. Cykl *Imprints/Odciski* przełamuje jednowymiarowy wizerunek mężczyzny, postrzeganego jako symbol siły przeciwstawianej

[18] L. Marks, *Haptic Visuality.Touching with the Eyes*, „Framework: The Finnish Art Review”, 2, 2004, s. 80.

[19] O kulturowej konstrukcji zmysłów i ich hierarchii pisała m.in. Constance Classen, która podział zmysłów ze względu na płeć wiązała m.in. ze statusem społecznym. Dotyk i węch kojarzone były z prostymi, „prymitywnymi” czynnościami takimi jak szycie, czy gotowanie, które długo uważane były za zajęcia typowo kobiece. Natomiast wzrok łączono tradycyjnie z rozumem i sferą mężczyzn, którzy mogli studiować i podróżować; zob. C. Classen, *Foundations for an Anthropology of the Senses*, w: *International Social Scence Journal* 153, 1997, s. 402-423.

[20] M. Michałowska, *Piękno entropii - o anamnesis obrazów technicznych*, „Kultura współczesna”, 2-3, 2001, s. 168.

[21] R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 10.

[22] K. Ziółkowska-Banak, *Mroczna strona ciała*, „Dwutygodnik”, 2009, https://www.dwutygodnik.com/artykul/576-mroczna-strona-ciala.html (dostęp: 20.06.2020)

[23] J. Berger, *Sposoby*…, s. 57-8.

kobiecości i wiązanej z nią słabości. Elżbieta Tejchman portretując swojego partnera, a więc osobę, z którą łączyła ją bliska, intymna relacja, odsłoniła ten obraz męskiego ciała, który dlugo przysłaniały takie pojęcia jak siła, duma, dominacja. Tym samym otworzyła dyskusję na temat toksycznej męskości oraz zwróciła uwagę, że mężczyźni, podobnie jak kobiety, poddawani są opresji ciała. Artystka zdecydowała się ukazać męskie ciało na wzór tradycyjnego aktu kobiecego jako ciało delikatne, zmysłowe i łagodne. Ujęcia, na których mężczyzna przybiera skuloną pozę, obejmuje się dłońmi i ramionami powodują, że męskość staje się miękka i uwrażliwiona, a nie emanująca wyłącznie dumą [Il. 5]. Takie podejście do nagości nie kieruje emocji wyłącznie w stronę erotycznego przedstawienia, ale odsłania też psychologiczny portret modela. Artystka przyłapuje go w momencie słabości, czy strachu, które wcześniej kojarzone były głównie z wizerunkiem kobiecym. Jednocześnie poprzez zastosowanie głębokiego kontrastu i gry ze światłocieniem, fotografie pozostają nadal bardzo sensualne, a samo ciało uwodzi, co tworzy rodzaj nowej erotyki – subtelnej i wrażliwej.

Berger w swoich rozważaniach wyraźnie kreśli granicę między samą nagością, nagim ciałem, a aktem: „być nagim oznacza być sobą, oznacza być nieubranym, niezamaskowanym. Być aktem oznacza być widzianym jako nagi przez innych. […] Akt jest rodzajem stroju”[24]. Badacz nagość postrzega jako kategorię pozytywną, a akt jako coś podrzędnego. Ten drugi jest według niego zawsze skonwencjonalizowany, a nagi jest ten, kto wyzwolił się z patriarchalnych konwencji[25]. W przypadku fotografii Tejchman mamy do czynienia z prawdziwą nagością. Nie aktem, w rozumieniu ciała stającego się obiektem. Ciało tu obiektem z pewnością nie jest, a nasze spojrzenie nie może przemienić go w akt. Samo to stanowi formę oporu wobec tradycji kultury kształtowanej przez mężczyzn. Artystka nie tylko odwróciła tradycyjną, męskocentryczną konwencję aktu w sztuce, ale znalazła również nowy wizualny język mówienia o ciele i męskości, który nie musi być próbą rywalizacji z męską perspektywą ani mieć charakteru dyskredytującego. Zamiast tego, Tejchman zaproponowała spojrzenie czułe, pełne zrozumienia.

[24] Tamże, s. 45.

[25] Ulega wątpliwości, czy to, o czym mówi Berger nie jest jedynie kolejną próbą mitologizacji ciała jako tego niewinnego, czystego, które należy za wszelką cenę chronić przed kulturą, co z kolei nie jest w pełni możliwe. „Być nagim” Bergera może być jednak rozumiane szerzej – jako odrzucenie kulturowego, czy społecznego przebrania i ról społecznych, które są nam z góry narzucane w zależności od płci, czy wieku.

Bibliografia

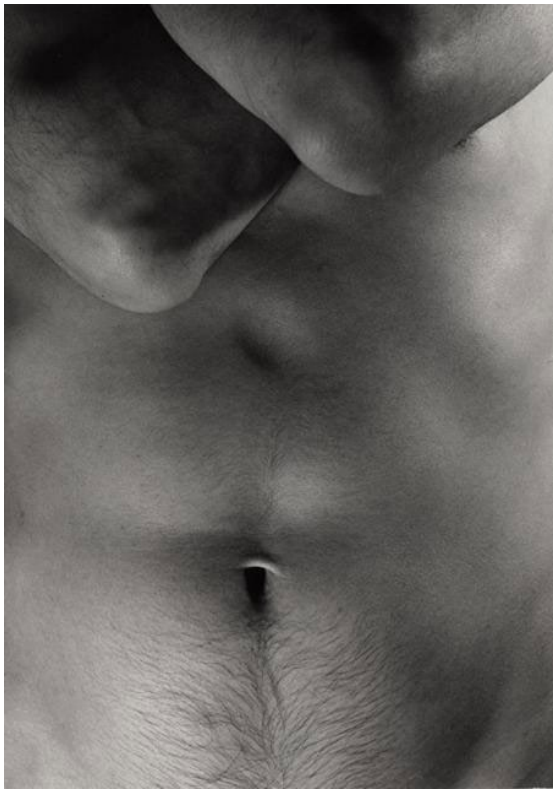
R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996.
J. Berger, *Sposoby widzenia,* tłum. M. Bryl, Warszawa 2009.
N. Bryson, *Spojrzenie w rozszerzonym polu,* Seattle 1998.
K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy,* tłum. J. Bomba, Warszawa 1998.
T. Garb, *The Forbidden Gaze: Women artists and the male nude in late nineteenth century France*, London 1998.
M. Grygiel, *Elżbieta Tejchman-Wawrzonowska (1934-2014)*, „Fototapeta", 2014, http://fototapeta.art.pl/2014/ete.php (dostęp: 30.11.2020).
J. Horacek, L. Kesner, *Empathy-Related Responses to Depicted People in Art Works,* „Frontiers in Psychology", 8: 2017, https://www.researchgate.net/publication/313970960_Empathy-Related_Responses_to_Depicted_People_in_Art_Works (dostęp: 30.08.2020).
K. A. Hoving, *Man Ray's disarming venuses: Deconstructing the classical Torso in Surrealist photography*, „History of Photography", 29: 2005, s. 123-134, https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03087298.2005.10441365 (dostęp: 31.08.2020).
G. Karlsson, *Męskość jako projekt: kilka uwag psychoanalitycznych*, „Teksty Drugie", 2: 2015, s. 294-5.
I. Kowalczyk, *Kobieta, która patrzy,* „Kresy. Kwartalnik Literacki", 1: 1999, http://kulikzofia.pl/archiwum/izabela-kowalczyk-kobieta-ktory-patrzy/ (dostęp: 1.09.2020).
J. Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York 1982.
P. Leszkowicz, *Z archiwum męskiego ciała, czyli odnalezione skarby Elżbiety Tejchman,* „Obieg", 2010, https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/18656 (dostęp: 20.06.2020).
L. Marks, *Haptic Visuality.Touching with the Eyes*, „Framework: The Finnish Art Review", 2:2004, s. 80.
M. Michałowska, *Piękno entropii - o anamnesis obrazów technicznych,* „Kultura współczesna", 2-3: 2001, s. 168.
L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne,* w: A. Halman, *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Kraków 1992, s. 100.
L. Nead, *Akt kobiecy: sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus, Poznań 1998.
L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?,* in: *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, ed. V. Gornick, B. Moran, New York 1971, pp. 480-510.
P. Piotrowski, *Ciało i tożsamość. Sztuka ciała w Europie Środkowej*, „Artium Quaestiones", XIV: 2003, s. 206.
S. Sontag, *O fotografii,* tłum. S. Magala, Kraków 2009.
E. Tejchman, *Imprints/Odciski*, „Fotografia", 12:1969, s. 21-22.
W. Tillmans, *What They Are*, interviewed by Nathan Kernan, 2001, https://americansuburbx.com/2013/12/interview-conversation-wolfgang-tillmans-2001.html (dostęp: 1.09.2020).
M. Walters, *The Nude Male. A New Perspective*, New York 1978.

K. Ziółkowska-Banak, *Mroczna strona ciała*, „Dwutygodnik”, 10:2009, https://www.dwutygodnik.com/artykul/576-mroczna-strona-ciala.html (dostęp: 20.06.2020).

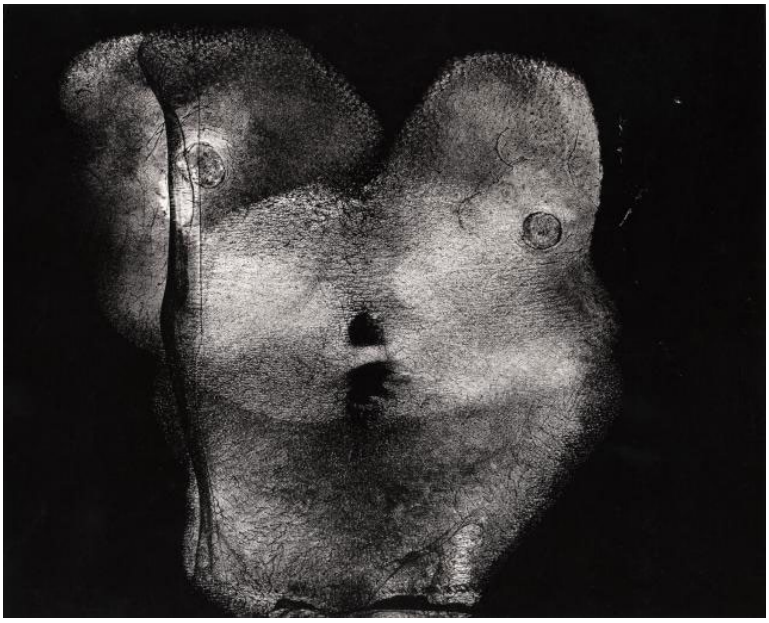
Spis ilustracji



1. Elżbieta Tejchman, z cyklu *Imprints/Odciski,* 1969-70, (https://faf.org.pl/galleries/tejchman/ dostęp: 20.06.2020), dzięki uprzejmości Wojciecha Wawrzonowskiego.



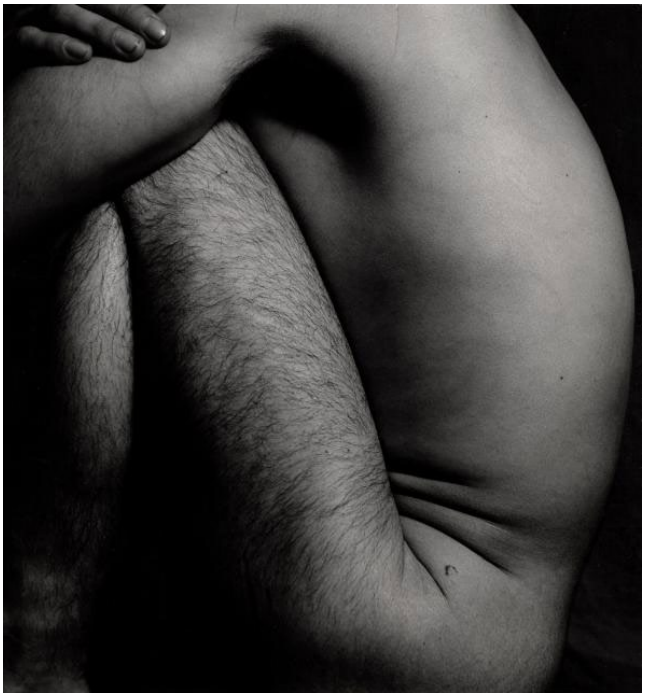
2. Elżbieta.Tejchman, z cyklu *Imprints/Odciski,* 1969-70, (https://faf.org.pl/galleries/tejchman/ dostęp: 20.06.2020), dzięki uprzejmości Wojciecha Wawrzonowskiego.



3. Elżbieta Tejchman, z cyklu *Imprints/Odciski,* 1969-70, (https://faf.org.pl/galleries/tejchman/ dostęp: 20.06.2020), dzięki uprzejmości Wojciecha Wawrzonowskiego.



4. Elżebieta Tejchman, z cyklu *Imprints/Odciski,* 1969-70, (https://faf.org.pl/galleries/tejchman/ dostęp: 20.06.2020), dzięki uprzejmości Wojciecha Wawrzonowskiego.



5. Elżbieta Tejchman, z cyklu *Imprints/Odciski,* 1969-70, (https://faf.org.pl/galleries/tejchman/ dostęp: 20.06.2020), dzięki uprzejmości Wojciecha Wawrzonowskiego.

Dominik Kuboń

Artysta w roli archiwisty. *Kisieland* Karola Radziszewskiego

Zawód archiwisty wiąże się z działaniami polegającymi na bezpiecznym przechowywaniu archiwaliów, kontrolą stanu w jakim się znajdują oraz upublicznianiu materiału archiwalnego w dogodnych warunkach na potrzeby użytkowników. Archiwista musi wykazać się sumiennością, odpowiedzialnością i niezwykłą precyzją w pracy z niejednokrotnie bardzo cennymi dokumentami czy przedmiotami. Szczegółowe opisy zasad, jakimi powinni się kierować pracownicy polskich archiwów zostały umieszczone w *Kodeksie Etycznym Archiwisty* z 1996 roku[1]. Ponadto, aby zostać archiwistą należy ukończyć studia na kierunku archiwistyka. Rodzi się zatem pytanie w jaki sposób i na jakich podstawach ktoś z zewnątrz (reprezentujący inny zawód) mógłby podjąć się pracy w archiwum i reprezentować zawód archiwisty? Czy jest możliwe wcielenie się w rolę archiwisty? Karol Radziszewski jako artysta udowadnia, że tak.

Artysta nie jest prekursorem pracy z archiwaliami. Początków zainteresowania archiwaliami w polskiej sztuce współczesnej należy szukać w działaniach Jerzego Lewczyńskiego. Od lat 70. XX wieku realizował projekty wpisujące się w program *archeologii fotografii*. Lewczyński tak pisał o swojej koncepcji: „archeologią fotografii nazywam działania, których celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się dawniej w tzw. przeszłości fotograficznej. Dzięki fotografii, ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwość poszerzenia oddziaływania warstw kulturowo-twórczych na dzisiejsze”[2].

Celem niniejszego artykułu jest przyjrzenie się działaniom Radziszewskiego związanym z eksplorowaniem materiałów archiwalnych. Pozwoli to na określenie charakteru roli archiwisty, w którą artysta wciela się na potrzeby realizacji swojego projektu. Zagadnienia poruszane w twórczości Karola Radziszewskiego dotykają kwestii tożsamościowych, społecznych, politycznych czy historycznych, które w polskiej historii sztuki nie doczekały się wyczerpujących interpretacji. W związku z tym na uwagę zasługują dwie jego wystawy, które stały się impulsem do powstania wywiadów, artykułów i publikacji w formie katalogów. Pierwsza o tytule *The Prince and Queens. Ciało jako archiwum* miała miejsce w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w 2014 roku. Kurator wystawy Eugenio Viola pisał, że miała ona na celu przedstawienie poszukiwań artystycznych odznaczających się podejmowaniem zróżnicowanej tematyki i lekceważeniem ustalonych hierarchii. Podkreślał także znaczenie stosowanej przez artystę metodologii opartej na pracy z archiwaliami,

[1] Międzynarodowa Rada Archiwistów, *Kodeks Etyczny Archiwisty*, przeł. Halina Natorf, Pekin 1996, s. 2.

[2] J. Lewczyński, *Archeologia fotografii-prace z lat 1941-2005*, Łódź 2005, s.7, w: K. Pijarski, *Archeologia fotografii: Czy można zarchiwizować gest?*, Warszawa 2011, s. 4.

skupiającej się na wielu odniesieniach: religijnych, kulturowych, społecznych, genderowych[3]. Drugą wystawą była *Potęga sekretów* z Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Trwała ona od listopada 2019 roku do marca 2020 roku. Zakres prezentowanych prac był szerszy w stosunku do wystawy z 2014 roku, a osią tematyczną stał się performatywny charakter queerowych archiwów[4]. Tematyka dzieł Radziszewskiego, których podstawę stanowią dokumenty lub przedmioty archiwalne, jest bardzo różnorodna. W tekście przeanalizowany zostanie jeden projekt –*Kisieland* z 2009 roku. Na jego przykładzie zostanie przybliżona tematyka związana z mniejszościami LGBT+ w Polsce, a punktem wyjścia stanie się postać Ryszarda Kisiela.

Analiza poszczególnych prac i działań tworzących projekt prowadzi do ujęcia i opisania metody pracy Radziszewskiego, która oparta jest na stosowaniu powtórzeń, zawłaszczeń i cytatów innych artystów. Owe powtórzenia będą stanowiły wskazówkę do scharakteryzowania roli archiwisty. Poprzez ich stosowanie Radziszewski świadomie działa za pomocą *appropriation art*.. Dowodem owej świadomości może być zorganizowana w 2015 roku w Zachęcie wystawa *Kanibalizm? o zawłaszczeniach w sztuce*. Ekspozycja traktowała o wykorzystywaniu istniejących już obiektów zaczerpniętych z mediów, pracy, kultury wizualnej. Zwrócono uwagę na sam termin *appropriation art* (sztuka zawłaszczenia) i jego funkcjonowanie w ramach historii sztuki. Jako początki wskazuje się awangardę początku XX wieku i artystów tworzących w takich kierunkach jak kubizm, surrealizm czy dadaizm, a później pop art[5]. Wśród wystawionych prac znalazły się między innymi prace Karola Radziszewskiego. Obok zawłaszczeń Radziszewski wykorzystuje metodę historii mówionej (*oral history*). Ujawnia się ona w tych projektach, których częścią są wywiady rejestrowane przez artystę[6].

Ryszard Kisiel to jeden z pierwszych polskich działaczy i aktywistów na rzecz równouprawnienia osób LGBT+. Ważnym impulsem do podjęcia jego działalności była Akcja „Hiacynt" (1985-1987), polegająca na zbieraniu informacji dotyczących gejów mieszkających na terenie PRL[7]. Aktywista wspomina, że obok wywoływania strachu przez Milicję Obywatelską, skutkiem akcji było poczucie ulgi wynikające z ujawnienia swojej tożsamości. Przyczyniło się to do podjęcia działań przeciwko jawnej homofobii. Wydawany przez niego zin „Filo" stał się jednym z narzędzi, budujących grupę odbiorców wśród polskich gejów i lesbijek. Ponadto, Kisiel przez wiele lat gromadził różnego rodzaju dokumenty (sprzed 1989

[3] E.Viola, *The Prince and Queens. Ciało jako* Karola, "Magazyn Szum", https://magazynszum.pl/the-prince-and-queens-cialo-jako-archiwum-karola-radziszewskiego-w-csw-znaki-czasu/ (dostęp: 15.08.2020).

[4] Katalog wystawy *Karol Radziszewski Potęga Sekretów*, red. M. Grzegorzek, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 15 listopada 2019-29 marca 2020, Warszawa 2019.

[5] M. Brewińska, *Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce*, https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/kanibalizm?setlang=1 (dostęp: 15 sierpnia2020).

[6] M. Szcześniak, *Dziwaczne archiwa, Queerowe historie*, „Magazyn Szum", 8: 2015, s. 91.

[7] Służba Bezpieczeństwa zlecała zbieranie informacji o homoseksualnych mężczyznach i kobietach jeszcze dużo wcześniej przed Akcją „Hiacynt". Inwigilacji poddany był między innymi Michel Foucault podczas swojego pobytu w Warszawie (1958-1959). Młody mężczyzna (Jurek) został wynajęty przez SB: w zamian za możliwość studiowania miał być kochaniem francuskiego filozofa. Mężczyźni zostali przyłapani w hotelu przez Milicję Obywatelską i wydalony z Polski. Powodem było „niemoralne prowadzenie", R. Ryziński, *Foucault w Warszawie*, Warszawa 2017, s. 141-144.

roku), dotyczące mężczyzn i kobiet nieheteroseksualnych. Zbiór stał się obiektem zainteresowania Karola Radziszewskiego[8].

Pierwszym etapem projektu *Kisieland* było poznanie zbiorów Ryszarda Kisiela. W tym celu Radziszewski spotkał się z nim w jego gdańskim mieszkaniu. Przestrzeń kawalerki została potraktowana jako prywatna stała ekspozycja zgromadzonych archiwaliów. Kisiel nie miał możliwości przeznaczenia jednego pomieszczenia na archiwum, przez co materiały były rozłożone w różnych miejscach. Zostało to uchwycone na wykonanych przez Radziszewskiego fotografiach. Szafki wypełnione były nieuporządkowanymi dokumentami [Il. 1], spośród których artysta wyciągał między innymi: zagraniczne czasopisma przywożone przez kolegów – marynarzy, ulotki i naklejki, materiały propagujące bezpieczny seks czy przewodniki po gejowskich miejscach spotkań w Europie Wschodniej. Kisiel podróżował w celu stworzenia tych przewodników samodzielnie. Do najcenniejszych znalezisk należą egzemplarze archiwalne zina „Filo" [Il. 2] oraz kolekcja slajdów z sesjami zdjęciowymi Kisiela z lat osiemdziesiątych[9].

Radziszewski poznał mieszkanie, ukazując jego tajemnice. Najbardziej zaskakującym pomieszczeniem była łazienka, w której wykonał fotograficzny portret Ryszarda Kisiela [Il. 3]. Zdjęcie ujawnia zarówno strefę intymną właściciela mieszkania, ale także intymną część historii mniejszości LGBT+ w Polsce. Ubrany w niebieską koszulę mężczyzna usiadł na brzegu wanny, na co wskazują ułożone na przyściennej półce kosmetyki oraz charakterystyczna dla mieszkań z okresu PRL podwieszana pod sufitem suszarka na ubrania. Model patrzy wprost na widza, starając się skupić na sobie jego spojrzenie. Uwagę widza przyciągają wiszące za Kisielem plakaty nagich mężczyzn. Zostały przyklejone blisko siebie tworząc erotyczne napięcia wizualne. Wśród nich znajduje się przedstawienie Arnolda Schwarzeneggera pochodzące z amerykańskiego magazynu pornograficznego dla gejów „Playguy". Inną postacią łatwą do zidentyfikowania jest Sylvester Stallone, zakrywający penisa ręcznikiem. Dodatki do magazynów w tej postaci można postrzegać jako symbol polskiego podziemia seksualnego, w którym materiały z Zachodu krążyły niczym nielegalny i pożądany towar[10]. Nie mogły zostać upublicznione w społeczeństwie o dążeniach do uniwersalizacji heteronormatywności. Jest to także przykład poddania heteroseksualnego ciała homoseksualizacji, która dokonuje się w percepcji widza nieheteroseksualnego. Ryszard Kisiel reprezentuje to mniejszościowe spojrzenie.

Michael Warner w książce *Publics and Counterpublics* opisuje problem, z jakim trzeba się zmierzyć badając publiczność. Do owej publiczności kierowane są komunikaty złożone z tekstów i obrazów (np. w postaci reklam czy czasopism). Aby stać się częścią publiczności należy rozpoznać samego siebie jako jednego z adresatów komunikatu. Dalej następuje zakwalifikowanie się do określonej grupy odbiorców[11]. Przykładając słowa Warnera do sytuacji polskiej w okresie PRL można stwierdzić, że komunikaty kierowane do polskich odbiorców, w dobie transformacji systemowej, miały charakter heteronormatywny, czyli wykorzystujący heteroseksualny model związku. Zatem mężczyźni homoseksualni w Polsce

[8] M. Szcześniak, *Normy widzialności, Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016, s. 189.
[9] Tamże, s. 190.
[10] Tamże, s. 192.
[11] Tamże, s. 177.

nie mogli być odbiorcami takiego przekazu. Tworzyli oni nieheteronormatywną przeciwpubliczność, do której rozwoju w znacznej mierze przyczynił się Ryszard Kisiel. Dokonywał tego poprzez swoją działalność wydawniczą i aktywizm.

Poprzez przepisanie materiałów archiwalnych Kisiela na inne media (fotografie i wideo) artysta włączył je w swoją twórczość. Radziszewski podjął próbę przeniesienia gdańskiego archiwum w inną przestrzeń – do swojej pracowni w Warszawie. Jest to przejście do drugiego etapu. Zmieniły się miejsce i czas, co w zamierzeniu artysty miało służyć ożywieniu i aktualizacji zbiorów. We wnętrzu pracowni Radziszewskiego, Kisiel prezentował i opowiadał o sesjach zdjęciowych [Il. 4], które realizował razem ze swoim partnerem Waldkiem i znajomymi. Mężczyźni eksperymentowali ze swoim wizerunkiem, pozując w damskich ubraniach i biżuterii, firankach i skrawkach materiałów. Na głowach mieli peruki, a twarze pokryte były kolorowym makijażem. Przybierali prowokujące pozy, które mogą się kojarzyć z prostytutkami z lokali Trójmiasta. W filmie dokumentalnym Radziszewskiego[12] Kisiel określił to dobitnie jako „poza zdziry z knajpy portowej". Podkreślił również, że po Akcji „Hiacynt" nastąpił „samoistny wybuch własnej tożsamości homoseksualnej", a sesje zdjęciowe były wynikiem jego artystycznych i pornograficznych pomysłów[13]. Mogły być one postrzegane jako queerowy performans przed kamerą lub towarzyska zabawa wbrew opresji i nudzie schyłkowego PRL[14].

Owa aktualizacja i ożywienie archiwum dokonuje się przede wszystkim w nowej sesji zdjęciowej z 2011 roku, stanowiącej niejako nawiązanie do działań Ryszarda Kisiela i podejmowanej przez niego estetyki. Radziszewski poprosił redaktora „Filo" o odtworzenie procesu twórczego jego amatorskich sesji zdjęciowych sprzed 25 lat. Wynajętego modela ustawił i stylizował sam Kisiel [Il. 5.1], przez co aranżacja poszczególnych scen w symboliczny sposób upodobniła je do slajdów z lat 80. W celu odtworzenia groteskowości pierwotnych fotografii, ich autor przebrał nowego modela w barwne stroje. Były one bardzo szerokie lub na tyle obcisłe, że krępowały ciało i jego ruchy [Il. 5.2]. To skrępowanie stwarza wrażenie pewnej statuaryczności i zawieszenia w czasie. W jednej ze scen filmu Radziszewski i Kisiel znaleźli się w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Udali się tam w celu wypożyczenia strojów do sesji zdjęciowej. Stroje były świadkami obcej cielesności, która pozostaje tylko w wyobrażeniach, jakie powstają pod wpływem kształtu, koloru czy rodzaju tkaniny. Oprócz tego Kisiel pokrył twarz modela makijażem. W jednym z ujęć na plecach widnieje napis „Praska majówka 2011", a nad pośladkami „To zamiast letrasetów" [Il. 5.3]. Jest to nawiązanie do zrealizowanej przez Kisiela serii zdjęć opartych na zbliżeniach różnych części ciała, pokrytych napisami wyciętymi z czerwonej folii [Il. 6.1]. Jedno z haseł umieszczone jest na pośladkach mężczyzny i brzmi następująco: „Chcemy porno a nie ORMO" (pisownia oryginalna, [Il. 6.2.]). Słowa mają charakter polityczny i rewolucyjny – prywatna rewolucja seksualna była przeprowadzana przez Kisiela na tyle, na ile pozwalała mu na to ówczesna rzeczywistość. Zarówno w starej, jak i reaktywowanej sesji ciało zostało potraktowane jako nośnik zapisu konkretnej chwili. Różnica jest taka, że druga sesja oparta była na zasadzie

[12] K. Radziszewski, *Kisieland*, HDV, 30', 2012.

[13] M. Szcześniak, *Normy widzialności, Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016, s. 189

[14] Do estetyki queerowej nawiązywał także Zbigniew Libera w swoim fotograficznym cyklu *Ktoś inny* z 1988 roku. W autoportretach artysta stylizuje się na drag queen: ubrany w pończochy, ze szminką na twarzy i rozpiętą marynarką przyjmuje uwodzicielskie pozy na domowym tapczanie.

powtórzenia oraz odtworzenia przeszłości[15].

Ważną cechą projektu Kisieland jest jego otwartość. Zbiory Ryszarda Kisiela cały czas oddziałują na twórczość Radziszewskiego. Efektem tego oddziaływania jest brak daty końcowej projektu oraz subwersywny charakter prac artysty. Odniesieniem w procesie twórczym staje się konkretny obiekt z archiwum Ryszarda Kisiela. Przykładem takiej pracy jest seria *AIDS* z 2012 roku. Źródłem archiwalnym, które stało się podstawą dla tej części projektu, jest strona z zina „Filo" z 1989 roku [Il.7.1]. Tekst na niej zawarty w ironiczny i zdystansowany sposób opisywał struktury grup wśród społeczności LGBT+. W prawym górnym rogu umieszczono słowniczek z nowymi polskimi słowami, wśród których znalazły się między innymi: „Uniwersytutka", „Kokieteryjna kokota" czy „Naniedomaganian kutasu". Pod słowniczkiem naklejono kolaż składający się z wizerunków Kaczora Donalda i liter ułożonych w napis „AIDS"[Il.7.2]. Niżej wymowny rysunek z nagim mężczyzną odwróconym do widza pośladkami, którym towarzyszy napis „Hallo jeszcze raz!". Elementem strony, który zyskał największą popularność i moc wyrazu, jest zdecydowanie kolaż naklejek z Kaczorem Donaldem. Już na początku swojej progejowskiej działalności Kisiel stworzył ulotkę informacyjną o AIDS. Zdawał sobie sprawę, że za taką publikację nie będzie represjonowany. „Filo" było określane przez redaktora jako medium zbierające i przekazujące informacje z różnych źródeł. Znajdowały się w nim teksty i obrazy ważne dla środowiska gejowskiego. Jednym z najważniejszych tematów dla środowiska była epidemia AIDS, w związku z czym poświęcono jej dużo miejsca w magazynie. W tym kontekście wklejenie kolażu na jedną ze stron zina jest zrozumiałe.

Drugim przejętym przez Radziszewskiego źródłem (zaraz po kolażu Kisiela) jest obraz *AIDS* grupy General Idea z 1987 roku [Il. 8], będący modyfikacją słynnego obrazu *LOVE* (1967) autorstwa Roberta Indiany [Il. 9]. Artysta wykonał w latach 2012-2014 serię sitodruków *AIDS* nawiązujących do tych dzieł. Układ liter, powiązanych z kreskówkową postacią, jest taki sam jak w obrazach General Idea i Roberta Indiany. Powstało kilka wersji kolorystycznych: czerwona, biała, niebieska i czarna [Il. 10]. Radziszewski nawiązał tym samym do pop-artu i prac nie tylko Roberta Indiany, ale także Andy'ego Warhola, który powielał wizerunki znanych osób właśnie techniką sitodruku. Pojawia się jednak znacząca różnica w treści: o ile u Warhola ukazywane były postacie reprezentujące kulturę popularną i przywołujące skojarzenia z reklamami czy filmami, o tyle u Radziszewskiego temat jest poważny, ponieważ dotyczy epidemii AIDS. Jednak znaczenie problemu epidemii zostaje przysłonięte przez towarzystwo znanego na całym świecie kreskówkowego bohatera. To gra z przyzwyczajeniami widza, która może prowadzić do tego, aby ten projekt rozpatrywać nie tylko jako subwersje w obrębie działań artystycznych, ale również jako subwersje w zakresie studiów genderowo-queerowych. Pojmowanie pewnych zachowań jako normatywnych lub nienormatywnych wynika z ograniczeń, które nanosi na naszą psychikę płeć kulturowa, o której pisze Judith Butler[16]. Polskie społeczeństwo latami było przyzwyczajane do tego, że widok mężczyzny w spódnicy czy mężczyzny kochającego drugiego mężczyznę to przejaw nienormalności. Po tym jak do Polski dotarł wirus HIV część lekarzy i publicystów w swoich tekstach obwiniało środowiska

[15] *Nie jestem już psem*, Muzeum Śląskie, http://niejestemjuzpsem.muzeumslaskie.pl/all/ryszard-kisiel/index.html (dostęp: 15 sierpnia2020).

[16] J. Butler, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. Karolina Krasuska, Warszawa 2008, s. 87-88.

nieheteronormatywne. Ryszard Kisiel stworzył komunikat obrazowy o charakterze nienormatywnym z punktu widzenia konserwatywnego społeczeństwa, a mianowicie symbol dzieciństwa i radości (Kaczor Donald) powiązał z chorobą AIDS. Karol Radziszewski powtarza ten motyw, obnażając tym samym mechanizmy kształtowania norm społecznych i skojarzeń. Środowiska LGBT+ były i są obarczone działaniami (części społeczeństwa), nakierowanymi na kreowanie skojarzeń o zabarwieniu negatywnym.
W 2013 roku Karol Radziszewski przeniósł motyw Kaczora Donalda na ulice Nowego Jorku [Il. 11.1][17]. Naklejkę z przekształconym kolażem Kisiela powiesił tuż obok plakatu z pracą Roberta Indiany *LOVE* [Il. 11.2]. Działanie to wchodziło w zakres street artu, sprawiając, że komunikat obrazowy posiadał wydźwięk społeczny.

Kolejną pracą wchodzącą w skład projektu jest performans *Ceremonia* z 2016 roku. Jego opis jest możliwy dzięki fotograficznym zapisom przygotowań do performansu i samego jego przebiegu. Ponadto pomocny okazał się opis akcji zamieszczony na stronie internetowej artysty oraz zdjęcia odnoszące się do *Ceremonii*, jakie Karol Radziszewski umieszczał na swoim profilu w serwisie Instagram[18]. Na zdjęciu wykonanej wówczas fotografii widać dwóch mężczyzn we włoskim ogrodzie [Il.12]. Jeden stoi na brzegu przyściennego zbiornika wodnego o ceglanych ścianach ozdobionych czarnymi i białymi kamieniami, układającymi się w ornament. Przyjął on pozycję kontrapostu, opierając ciężar ciała na jednej nodze. Jest zupełnie nagi, pali papierosa i patrzy przed siebie. Klasyczny układ ciała został uzupełniony dekoracją klatki piersiowej. Piersi zostały pokryte niebieską farbą, a między żebrami przedstawiono męski organ w momencie orgazmu w barwach bieli i czerwieni. Rysunek zarówno penisa, jak i spermy, jest schematyczny, co podkreśla płaska plama barwna otoczona czarnym konturem.

Pień drzewa pełni funkcję ołtarza Marii Padilhy, będącej afro-brazylijskim duchem wywoływanym przez osoby praktykujące Umbandę[19] i Candomblé[20]. Radziszewski sugeruje tym, że jest ona bóstwem opiekuńczym osób transpłciowych[21]. Na ołtarzu ustawiono czerwone świece, drewniane płaskie naczynie, kieliszek szampana oraz figurkę nagiej kobiety przepasanej czerwoną tkaniną. Wokół rozrzucono połamane czerwone róże i postawiono butelkę z alkoholem. Po drugiej stronie pnia siedzi po turecku drugi mężczyzna – Karol Radziszewski. Ubrany jest w czarny strój, ma złotą biżuterią na szyi i prawym nadgarstku. Ma założoną czarną perukę, a twarz pokrywa kompozycja złożona z fallicznych kształtów, korespondująca z układem form nałożonych na klatkę piersiową wyżej opisanego uczestnika performansu.

Artysta nawiązuje tą pracą do serii fotografii *Indianka-Szamanka* Ryszarda Kisiela. Na zdjęciach-pierwowzorach widać dwóch mężczyzn, przybierających różne prowokacyjne erotyczne pozy [Il. 13]. Widz obserwuje jak przyrodzenie opierającego się rękami o podłogę nagiego mężczyzny zostaje otoczone magicznym gestem czci drugiej postaci. W innym ujęciu,

[17] http://www.karolradziszewski.com/index.php?/projects/aids/ (dostęp: 15 sierpnia2020).

[18]https://www.instagram.com/p/BeyLBXbB1h9/, https://www.instagram.com/p/BWAux2ZBNbe/ (dostęp: 15 sierpnia2020)

[19] Umbanda to afroamaerykański kult, który łączy w sobie elementy religii afrykańskich, katolicyzmu i spirytyzmu.

[20] Candomblé to afroamerykańska religia, praktykowana głównie w Brazylii.

[21] https://www.instagram.com/p/BhwNqmvhGip/ (dostęp: 15 sierpnia2020).

ciała mężczyzn są połączone ze sobą na materacu [Il. 14]. Tło stanowi czarna kotara, na której zawieszono białą kartkę papieru z napisem „Uwaga AIDS". Pod względem treści, która zawarta jest w tych fotografiach, widać powiązanie z pracami amerykańskiej artystki Nan Goldin. Postacie pojawiające się w jej pracy *Ballada o seksualnej zależności* (1979 - 1986) w latach 90. zmarły albo w wyniku przedawkowania narkotyków, albo na AIDS. Takie spostrzeżenie pozwala na uwypuklenie pewnej sieci powiązań między Nan Goldin, Ryszardem Kisielem i Karolem Radziszewskim. Ponadto Radziszewski w *Ceremonii* nawiązał do queerowej estetyki komunistycznej Polski. Połączył ją z afrobrazylijskim rytuałem religii Candomblé[22].

Karol Radziszewski, tak jak Ryszard Kisiel w czasach PRL, zbiera dzisiaj informacje i magazyny związane ze środowiskiem LGBT+, tworząc tym samym swoje prywatne queerowe archiwum. *Kisieland* dotyczy męskiej tożsamości homoseksualnej. Zatem tak jak męski homoseksualizm wchodzi w zakres pojęcia queer, tak samo *Kisieland* jest częścią większego i pojemniejszego znaczeniowo archiwum, w którym Radziszewski podejmuje problematykę także innych (niż męska) tożsamości. W zbiorach artysty znajdują się między innymi: „Okay - Miesięcznik dla Panów"[23], „Furia"[24], „Inaczej"[25]. Poszedł on jednak o krok dalej poprzez rozpoczęcie działalności publicystycznej w 2005 roku. Wówczas stał się wydawcą i redaktorem naczelnym czasopisma „DIK Fagazine" – pierwszego i jedynego magazynu artystycznego z Europy Środkowo-Wschodniej skupionego na homoseksualizmie i męskości[26]. Artysta korzysta z doświadczenia i dorobku wydawniczego Ryszarda Kisiela, który w sposób symboliczny staje się jego homoseksualnym przodkiem. Idzie w jego ślady, ponieważ spektrum swoich zainteresowań tematyką nieheteronormatywną rozszerza do krajów sąsiadujących z Polską. O ile Kisiel podróżował w celu stworzenia przewodnika po gejowskich przybytkach europejskich, o tyle podróże Radziszewskiego mają na celu prowadzenie queerowych badań archiwalnych, których rezultatem staje się materiał archiwalny jako taki lub artystycznie przetworzony. Efekty swoich poszukiwań zamieszcza w „DIK Fagazine".

Zainteresowanie historiami nieheteronormatywnymi oraz idąca za tym potrzeba ich upubliczniania, doprowadziły do powołania w 2015 roku Queer Archives Institute (QAI). To także symboliczne nawiązanie do Akcji „Hiacynt", ponieważ na rok 2015 przypadła jej trzydziesta rocznica, co można uznać – jak pisze sam Radziszewski w dziesiątym numerze „DIK Fagazine" - za polski odpowiednik wydarzeń Stonewall[27]. Jest to organizacja non profit zajmująca się badaniem, gromadzeniem, digitalizacją, prezentowaniem, wystawianiem, analizowaniu oraz interpretowaniu queerowych archiwów. Projekt ma charakter długoterminowy i ponadnarodowy. Artyści, aktywiści i badacze akademiccy działający w QAI

[22] http://www.karolradziszewski.com/index.php?/performances/ceremony/ (dostęp: 15 sierpnia 2020).

[23] Magazyn wydawany przez warszawską oficynę wydawniczą „L'Europe" w latach 1990 - 1993, red. Jerzy Masłowski https://www.facebook.com/pg/archiwumlambdy/photos/?tab=album&album_id=202629829816043 (dostęp: 15 sierpnia2020).

[24] Literackie feministyczne czasopismo lesbijskie wydawane przez Stowarzyszenie Ola - Archiwum w latach 1997 - 2000, red. Joanna Mizielińska, Olga Stefaniuk, http://katalog.czasopism.pl/index.php/Furia_Pierwsza (dostęp: 15 sierpnia2020).

[25] Magazyn o profilu społeczno - politycznym przeznaczony dla środowiska LGBT, wydawany przez Agencję Wydawniczo - Reklamową „Softpress" w latach 1990 - 2002, red. Andrzej Bulski, https://queer.pl/artykul/196359/inaczej-geje-lesbijki-historia-lgbt-magazyny-lata-90 (dostęp: 15 sierpnia2020).

[26] http://www.karolradziszewski.com/index.php?/projects/dik-fagazine/ (dostęp: 15 sierpnia 2020).

[27] K. Radziszewski, „DIK Fagazine", 10: 2016, s. 153.

koncentrują swoją działalność w Europie Środkowo - Wschodniej[28].

Analiza projektu *Kisieland* pokazuje możliwość odniesienia do teorii queer, uwzględniającej w swoim zakresie gay studies. Whitney Davis podkreśla, że studia gejowsko-lesbijskie pojawiły się w drugiej połowie XX wieku i zachowywały związki między innymi z beletrystyką podejmującą wątki homoseksualne, feministycznym aktywizmem i AIDS. Obecnie funkcjonują zarówno w środowiskach akademickich, jak i poza nimi. Są otwarte na takie dziedziny jak psychologia, socjologia, literaturoznawstwo, filozofia czy studia nad kulturą[29]. Zarówno studia gejowsko-lesbijskie, jak i feministyczne, stały się podstawą dla teorii queer. Ta z kolei dąży do depatologizacji i demarginalizacji homoseksualizmu. Stawia sobie za cel oczyszczenie homoseksualizmu z towarzyszącego mu poczucia braku akceptacji, anormalności czy niemożliwości[30]. Teoria queer nie ogranicza się jednak tylko do tożsamości homoseksualnej. Teoretycy queer analizują także inne kategorie tożsamościowe, poddając tym samym dyskusji heteronormatywny charakter, jakim naznaczona jest kultura.

Karol Radziszewski czerpie z teorii queer w celu eliminacji wykluczenia, dlatego jako badacz nurtu gay studies nie ogranicza swoich badań i poszukiwań do jednej tożsamości. Artysta podkreśla to nie tylko w swoich pracach artystycznych, ale także w działalności poza artystycznej – udzielając wywiadów czy pisząc teksty. Przez pryzmat tego czy innych (podejmujących tematykę homoseksualną) projektów był określany w polskich publikacjach artystą gejowskim[31]. Do takiej oceny w pewnym stopniu przyczyniła się wystawa z 2005 roku, którą artysta zaaranżował w prywatnym warszawskim mieszkaniu[32]. Był to jednoczesny coming out, ponieważ na jednej ze ścian widniał napis „Jestem pedałem". „Artysta gejowski" czy „sztuka gejowska" to określenia bardzo ograniczające w kontekście całej twórczości Radziszewskiego. Co prawda, w *Kisieland* została przyjęta homoseksualna perspektywa postrzegania i interpretacji materiałów archiwalnych. Jednak w innych projektach, których bazę stanowi praca z dokumentami, artysta nie tyle porzuca tę perspektywę, lecz odstawia na bok i poszerza o inne (niż homoseksualna) tożsamości.

Radziszewski w treść swoich prac wpisuje teorię queer. Stanowi ona punkt wyjścia jeszcze przed podjęciem konkretnego działania artystycznego. Whitney Davis pisze, że w teorii queer „zostaje zaakcentowana estetyka marginalności, modulacji i proliferacji tekstów i działań werbalnych i wizualnych"[33]. Ujmując słowa Davisa nieco inaczej można powiedzieć, że w szeroko rozumiane badania nad pięknem zostają włączane elementy związane z inną niż heteroseksualna tożsamością. Akcentuje się to, co było dotychczas lekceważone przez heteroseksualny model pisania o estetyce. Następuje zmiana w podejściu do tekstów, języka mówionego, jak i szeroko pojętej wizualności. Z perspektywy nastawionej na dotarcie do odbiorcy o jednej konkretnej tożsamości następuje przejście do perspektywy uniwersalnej lub

[28] http://www.karolradziszewski.com/index.php?/projects/qai/ (dostęp: 15 sierpnia 2020).

[29] W. Davis, *Homoseksualizm, studia gejowsko - lesbijskie i teoria queer w historii sztuki,* w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones",* red. M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009, s. 710.

[30] Tamże, s. 711.

[31] Przykładem może być artykuł w serwisie internetowym *Newsweek Polska*, o tytule *Radziszewski. Pedał, katolik, Polak*. Adriana Prodeus pisze, że Radziszewski nazywany jest „dyżurnym polskim artystą gejowskim", https://www.newsweek.pl/radziszewski-pedal-katolik-polak/gr99gj9 (dostęp: 15 sierpnia 2020).

[32] K. Radziszewski, *Pedały*, Warszawa 2005.

[33] W. Davis, dz. cyt., s. 711.

rozszerzającej znaczenia i interpretacje w taki sposób, aby osoby ze środowiska LGBT+ mogły je poczuć i zrozumieć. Ponadto autor wspomina o pewnej dwoistości występującej w teorii queer. Z jednej strony objawia się dążność do zdehomoseksualizowania homoseksualizmu, z drugiej zaś dążność do zhomoseksualizowania tego, co nie jest homoseksualne. Przekładając te słowa na projekt *Kisieland* Radziszewskiego można stwierdzić, że artysta wpisuje się w ten drugi kierunek. Jednak w kontekście całościowego oglądu twórczości należy podkreślić, że przyjmuje on postawę artysty–badacza, który w swoich queerowych badaniach nie chce pominąć żadnej tożsamości. Davis wspomina, że podczas zdehomoseksualizowania homoseksualizmu teoria queer rozwija etykę i krytykę świadomości, podmiotowości czy sztuki queer, z jednoczesnym uniknięciem wyłącznego scentrowania w gejowskiej lub lesbijskiej wierze w homoseksualność[34]. Przeciwdziałanie wobec takiego scentrowania polegałoby na podejmowaniu szerszego spojrzenia na problematykę tożsamościową. Radziszewski rozszerza swoje spojrzenie, czego można upatrywać w powołaniu do życia Queer Archives Institute. Dzięki temu artysta nie wyklucza nikogo z obrębu swojej sztuki i działań poprzedzających jej tworzenie. Gejowska lub lesbijska wiara w homoseksualność rozciągana jest na inne zjawiska erotyzmu. Artysta przejawia tę skłonność poprzez nadpisywanie znaczeń o spojrzenie homoseksualnej kobiety lub homoseksualnego mężczyzny tam, gdzie znaczenie istnieje (na przykład) na poziomie heteroseksualnym. Przykładem może być znacznie wcześniejszy projekt *Malarze* z 2007 roku. Homoerotyczne spojrzenie artysty śledzi kamerą ruchy robotników remontujących elewację osiedla z czasów PRL[35].

Studia gejowsko-lesbijskie w polskiej historii sztuki zostały wzbogacone przez projekt *Kisieland*, który obok wartości artystyczno-historycznej stał się symbolem osiągania społeczno-politycznej reprezentacji i kulturowej widzialności. Karol Radziszewski za sprawą swoich przetworzeń i odniesień artystycznych wydobył historię środowisk LGBT+ doby komunizmu. Poprzez jej prezentację na licznych wystawach dokonuje się konfrontacja materiału o charakterze emancypacyjnym ze społeczeństwem pokomunistycznej Polski, w której dynamicznie rozwija się homofobia. Widz uświadamia sobie, że walka o prawa nadal trwa i aktywistyczne działania Ryszarda Kisiela nie są jedynie rekonstruowane, ale także kontynuowane przez Radziszewskiego.. Z projektu wyłania się silna potrzeba uświadamiania społeczeństwa o tym, że osoby LGBT+ są indywidualnymi jednostkami, które zasługują na takie same prawa, jakie polski rząd zapewnia osobom heteroseksualnym. Nie bez znaczenia jest także orientacja seksualna samego artysty. Jako przedstawiciel środowiska homoseksualnego wnosi do swojej pracy wiarygodność i zaufanie do tego, że historia nie zostanie kolejny raz zdeformowana na rzecz modelu skłaniającego się w stronę uniwersalizacji uprzywilejowanej perspektywy heteroseksualnej.

Praca Karola Radziszewskiego z archiwami daleka jest od tradycyjnie pojmowanej archiwistyki. Artysta wcielając się w rolę archiwisty traktuje materiał archiwalny jako punkt wyjścia do poszukiwań znaczeń jakie może ukrywać. Jeżeli trafia na fakt historyczny nie zatrzymuje się na nim, ponieważ zdaje sobie sprawę z jego granic i ograniczeń interpretacyjnych. Historie i opowieści ukryte w archiwaliach albo są znane powierzchownie, albo wcale. Radziszewski nie zmierza do zamykania pewnych zagadnień w konkretnych

[34] Tamże.

[35] K. Radziszewski, *Malarze*, DV, 17', 2007.

punktach czasu lub do przybliżenia odbiorcy pełnej historii. Czasem jest to niemożliwe lub powoduje ograniczanie się do ulokowania problemu w jednym czasoprzestrzennym kontekście. Artysta-archiwista niejako prowokuje dokumenty, z którymi pracuje, aby ujawnić ich potencjał i moc sprawczą. Owa moc polega na tym, że archiwalia mogą rozszerzać swoje sensy. Oczywiście zdjęcie lub wywiad może być sprowadzony do definicji archiwalnego zapisu kogoś lub czegoś, ale jeśli da się mu szansę może objawić zupełnie inną perspektywę w jego analizie. Radziszewski daje tę szansę poprzez zaangażowanie zarówno w treść, jak i formę. Zaczyna swoje badania od dokładnego zapoznania się z zachowanymi świadkami przeszłości, którymi mogą być fotografie, wspomnienia, listy, wideo, ubrania czy rekwizyty teatralne. Nie poprzestaje jednak na przekazaniu odbiorcy informacji o tym, co odkrył. Podejmuje trud dotarcia do osób związanych bezpośrednio lub pośrednio z tym odkryciem. Przeprowadza z nimi wywiady, podróżuje ich śladami. Nie zawsze poszukiwania przynoszą oczekiwane efekty. Wtedy artysta odnosi się do swojej wrażliwości i fantazji. Zaczyna tworzyć alternatywne rzeczywistości. Można to określić jako kolaże powstające w wyniku kombinacji elementów prawdziwych z elementami stworzonymi siłą wyobraźni. Tłem dla tych kolaży byłaby atmosfera otaczająca archiwistę podczas kontaktu z tym, co jeszcze nie zostało pokazane, upublicznione i przywrócone historii. Ponadto artysta przepuszcza zgromadzone materiały przez różne filtry: queerowy lub genderowy. Dzięki temu rozwija temat obecności teorii queer, badań gejowsko-lesbijskich i feminizmu w historii sztuki i kulturze.

W tworzeniu alternatywnych rzeczywistości i narracji Radziszewski sięga do znanych motywów z zakresu kultury, sztuki, religii czy polityki. Stosuje powtórzenia włączając tym samym swoje działania w obręb appropriation art. Zawłaszczenia uświadamiają odbiorcy, że podejmowana przez artystę tematyka nie jest nowym problemem, który stworzono na potrzeby kontrowersji czy prowokowania publiczności. Odwołują się do przeszłości, budując poczucie powiązania z ludźmi i towarzyszącymi im wówczas wydarzeniami lub fragmentami tych wydarzeń. Takimi fragmentami są dzieła sztuki, którymi Radziszewski inspiruje się, cytuje lub dokładnie odwzorowuje. Drugą metodą wykorzystywaną podczas budowania takich narracji jest historia mówiona. Dzięki wywiadom archiwalia zostają ożywione. Ujawnia się to jak odmienne spojrzenie na przeszłość może mieć każda z wypowiadających się postaci. Przeszłość może być ignorowana, traktowana z dystansem lub pobudzać najbardziej czułe punkty emocjonalności człowieka. Artysta przygląda się mechanizmom pamięci. Możliwość obserwacji wspomnień, jaka została dana widzowi, burzy dystans dzielący teraźniejszość od zapisów archiwalnych odnoszących się czasem do odległych punktów na osi czasu.

Artysta udowadnia, że historie zawarte w archiwach mogą zyskać atrakcyjny, estetyczny i pociągający charakter. Wydobywa on te cechy za pomocą przetworzeń. Sięga w nich po różnorodne media artystyczne. Maluje farbami akrylowymi na płótnie, fotografuje, nagrywa filmy oraz wykonuje performansy lub zatrudnia do tego inne osoby (performans delegowany). Radziszewski jest artystą-archiwistą otwartym na zróżnicowanie treściowe i formalne, przez co proces ożywiania istniejących archiwaliów jest zjawiskiem wyjątkowym w polskiej historii sztuki. Wyciągając z szuflad zakurzone archiwalia nadaje im drugie życie, po czym odsyła do nowego archiwum. To nowe archiwum z jednej strony jest wzbogacone o odmienne, nienormatywne spojrzenie, a z drugiej jest w nim wiele niedomówień. Zostaje miejsce na kolejne badania i nieustanne zadawanie pytań. Stąd wynika otwartość tego zbioru, dającego możliwość punktu zaczepiania dla tych, którzy zdecydują się na kontynuację

poszukiwań artysty. Radziszewski jest zafascynowany możliwościami jakie daje materiał archiwalny do tego stopnia, że powołał do życia Queer Archives Institute. Organizacja umożliwia kontakt ze swoimi zbiorami. To ponowoczesne archiwum, które nie ukrywa swoich archiwaliów, lecz skupia się na ich udostępnianiu, digitalizacji i objaśnianiu. Wykorzystywane do tego jest wysokiej jakości wystawiennictwo, pozycja Karola Radziszewskiego jako artysty otwartego na współpracę z różnymi instytucjami oraz media społecznościowe docierające do różnych grup odbiorców.

Bibliografia

Ars Homo Erotica, red. P. Leszkowicz, 11 września-15 czerwca 2010, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2010.
M. Brewińska, *Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce*, https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/kanibalizm?setlang=1 (dostęp: 15 sierpnia 2020).
J. Butler, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka Tożsamości*, przeł. Karolina Krasuska Warszawa 2008.
M. Carlson, *Performans*, przeł. Edyta Kubikowska, Warszawa 2015.
W. Davis, *Homoseksualizm, studia gejowsko-lesbijskie i teoria queer w historii sztuki*, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Questiones"*, przeł. M. Bryl, Poznań 2009, s. 707-740.
Karol Radziszewski Potęga Sekretów, red. M. Grzegorzek, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2019.
Karol Radziszewski The Prince and Queens, red. E. Viola, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej – Znaki czasu, Toruń 2014.
P. Leszkowicz, *Art Pride. Polska sztuka gejowska*, Warszawa 2010.
Z. Libera, *Ktoś inny*, cykl fotografii, 1988.
Międzynarodowa Rada Archiwistów, *Kodeks Etyczny Archiwisty*, przeł. H. Natorf, Pekin 1996.
K. Pijarski, *Archeologia fotografii: Czy można zarchiwizować gest?*, Warszawa 2011.
K. Radziszewski, *Malarze*, DV, 17', 2007.
R. Ryziński, *Foucault w Warszawie*, Warszawa 2017.
M. Szcześniak, *Dziwaczne archiwa, Queerowe historie*, „Magazyn Szum", 8: 2015, s. 90-101.
M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016.
M. Warner, *Publics and Counterpublics,* New York 2002.
Zawsze chciałem Karol Radziszewski, red. S. Szabłowski, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007.

Spis ilustracji



1. Karol Radziszewski, *Ryszard Kisiel w swoim mieszkaniu w Gdańsku*, 2014, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.



2. Karol Radziszewski, *Fotografia makiet magazynów „Filo”*, 2009, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.



3. Karol Radziszewski, *Portret Ryszarda Kisiela*, 2009, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.



4.1. Ryszard Kisiel prezentujący slajdy ze swojego archiwum, kadr z filmu *Kisieland*, 2012, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.



4.2. Ryszard Kisiel, 1985/1986, zdjęcie z kolekcji Queer Archives Institute, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.



4.3. Ryszard Kisiel, 1985/1986, zdjęcie z kolekcji Queer Archives Institute, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.



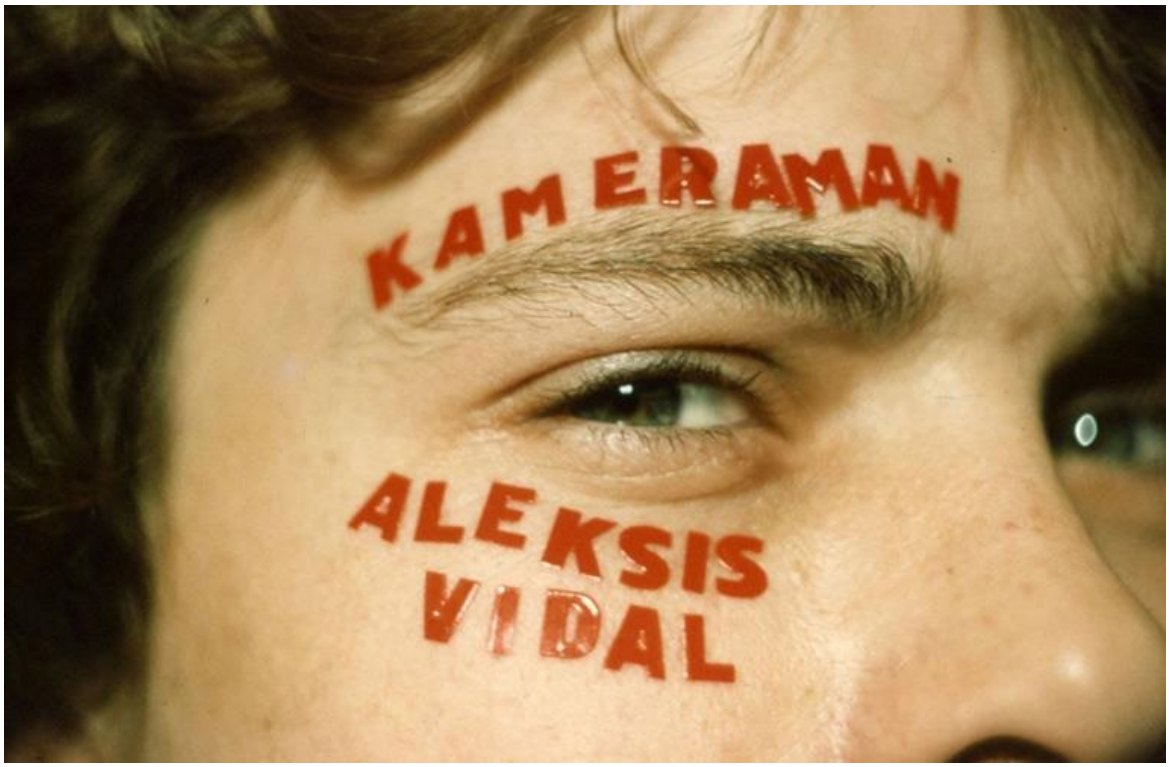
5.1. Kadr z filmu *Kisieland*, 2011, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.



5.1. Kadr z filmu *Kisieland*, 2011, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.



5.3. Kadr z filmu *Kisieland*, 2011, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.



6.1. Ryszard Kisiel, zdjęcie z kolekcji Queer Archives Institute, 1985/1986, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.



6.2. Ryszard Kisiel, zdjęcie z kolekcji Queer Archives Institute, 1985/1986, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.


Nasza agencja informacyjna IZWIETA donosi (do wszystkich instytucji) :

Jak grzyby po deszczu powstają nowe organizacje pedałów :
Konfederacja Impotentów Seksualnych
I Epileptycznych Lesbijek ,
Ruch Obrony Młodych Pederastów Ceniących Atrakcje ,
Stowarzyszenie Zbzikowanych Obrońców Pederastów,Lesbijek I Konfidentów ,
Związek Infantylnych Onanistów
Branżlujących Ręką Odbyt ,
Zrzeszenie Puszerantów,Onanistów Robiących Analnie,Lesbijek Spieprzonych
Kulturalnie Intelektualnie .

Nibydziałalność niektórych działaczy homoseksualnych doprowadziła do powstania we Wrocławiu "Ostatniego Etapu", w Łodzi "Anemiko",w Gdańsku "Filetu" bez oścka ideologicznego,w Warszawie natomiast "Efemerydy" (pierwszy numer tego pisma zupełnie przypadkiem nazwano "Efebosem" teraz będzie właściwy tytuł.

Jak należy odczytywać angielski skrót warszawskiej organizacji ?
Otóż WHM po angielsku Warsaw Homosexual Movement to polsku swojski
Warszawski Handel Mięsem !
Właśnie otrzymaliśmy wiadomość, że w Szczecinie powstała grupa gejowska "Wał Pomorski" (przepraszamy za wyrażenie).

Otrzymaliśmy niesprawdzone plotki jakoby grupa wrocławska zmieniła nazwę na "Pole Pole" .

Jeden z członków grupy "Anemiko" upił się winem (a może przyszłą winą za rozpad grupy) już w wieku 2 lat !

2

SŁOWICZEK

Będziemy prowadzić nasz słowniczek albowiem tych słówek w żadnych słownikach nie znajdziecie.
Nowe słowa polskie :
Seksunek ogonalny
Kurwiogum
Uniwersytutka
Kokieteryjna kokota
Kokietera kokoteryjna
Studętka
Kiszka sztorcowa
Kiszczak stolcowy
Naniedomaganian kutasu

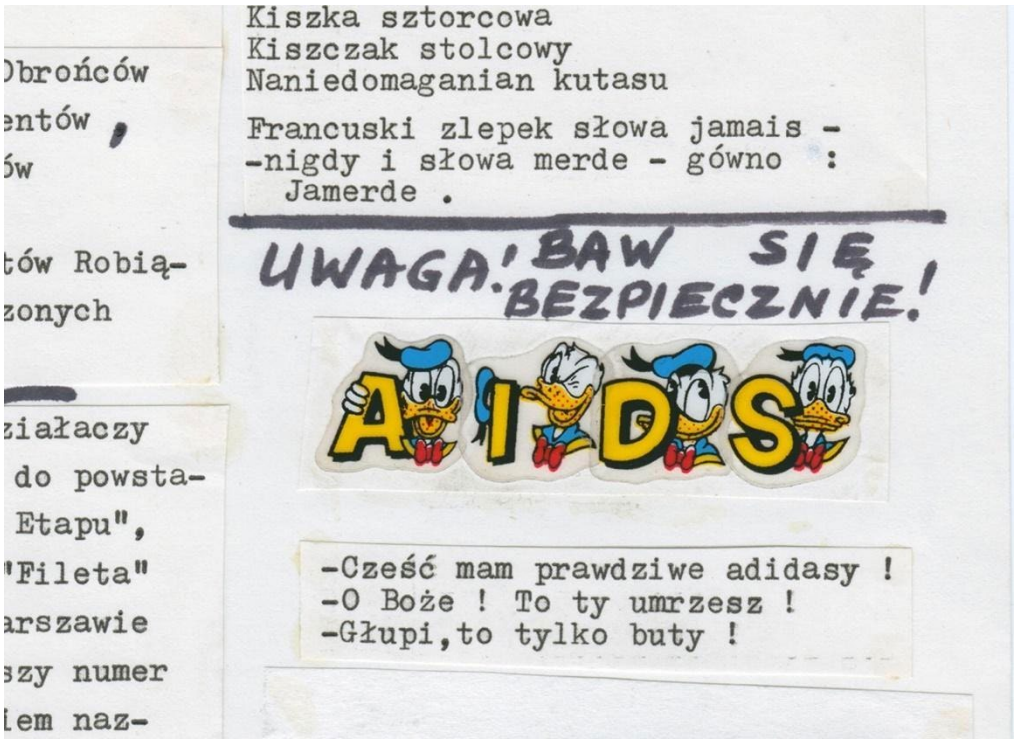
Francuski zlepek słowa jamais - -nigdy i słowa merde - gówno : Jamerde .

UWAGA! BAW SIĘ BEZPIECZNIE!

AIDS

-Cześć mam prawdziwe adidasy !
-O Boże ! To ty umrzesz !
-Głupi,to tylko buty !

7.1. Karol Radziszewski, Fotografia makiety magazynu *Filo*, 1989, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.



7.2. Kolaż AIDS, Zin *Filo*, 1989, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.



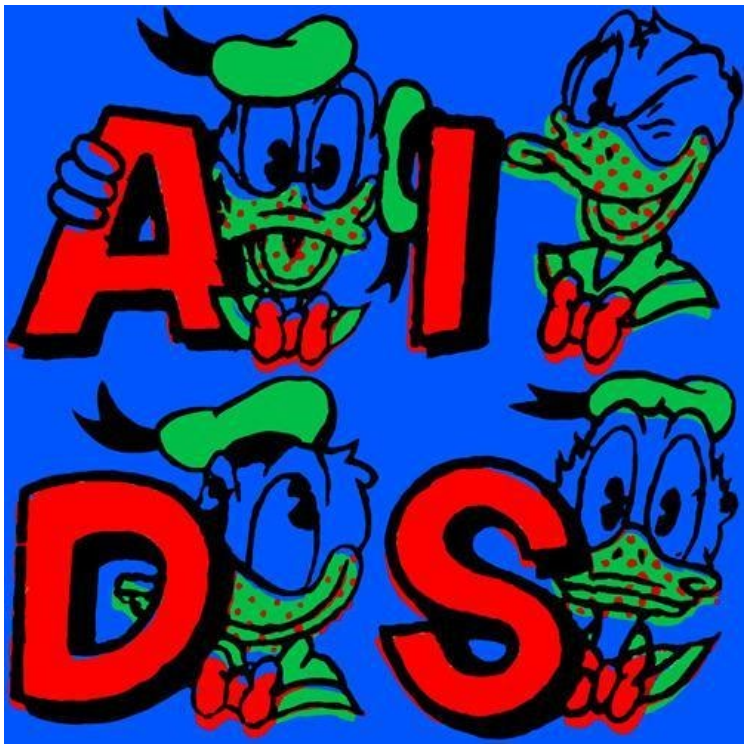
8. General Idea, *AIDS*, 1987, https://aci-iac.ca/art-books/general-idea/key-works/aids (dostęp: 15.08.2020).



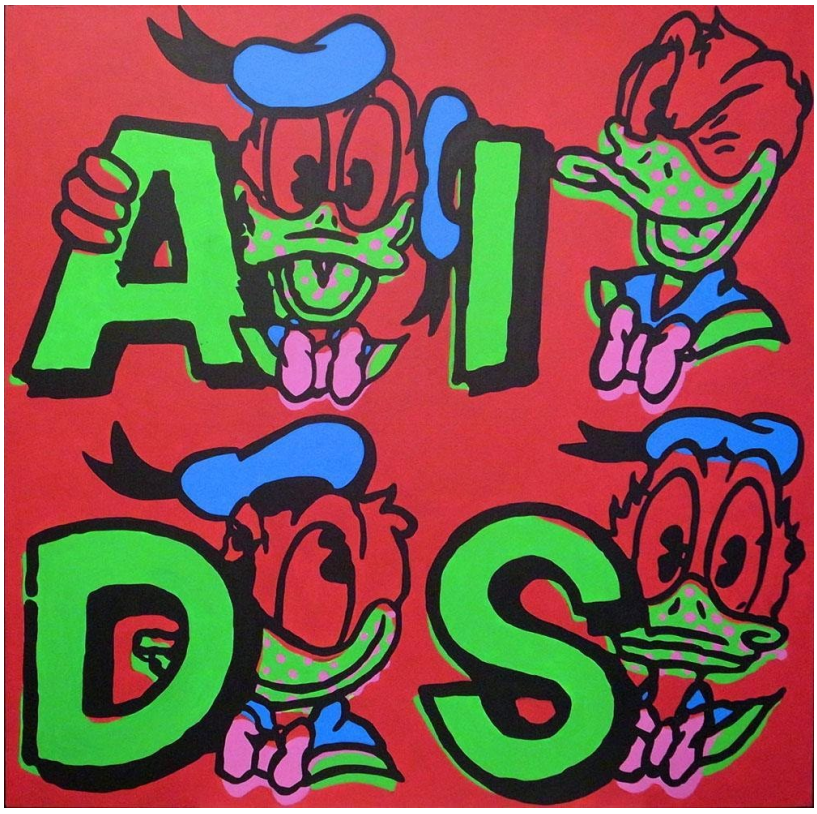
9. Robert Indiana, *LOVE*, 1967, https://www.moma.org/collection/works/68726 (dostęp: 15.08.2020).



10.1. Karol Radziszewski, *AIDS* (biały), 2012, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.



10.1. Karol Radziszewski, *AIDS* (niebieski), 2014, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.



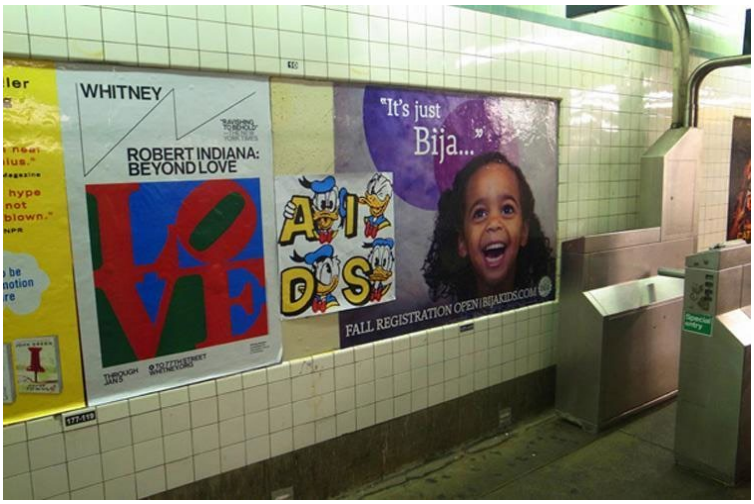
10.1. Karol Radziszewski, *AIDS* (czerwony), 2014, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.



10.1. Karol Radziszewski, *AIDS* (czarny), 2014, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.



11.1. Karol Radziszewski, Plakat *AIDS* na ulicy w Nowym Jorku, 2013, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.



11.2. Karol Radziszewski, Plakat *AIDS* na ulicy w Nowym Jorku, 2013, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.



12. Eugenio Viola, Angel Moya Garcia, Karol Radziszewski, Performans *Ceremonia*, 2016, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.



13. Ryszard Kisiel, 1985/1986, zdjęcie z kolekcji Queer Archives Institute, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.



14. Ryszard Kisiel, 1985/1986, zdjęcie z kolekcji Queer Archives Institute, dzięki uprzejmości Karola Radziszewskiego.

Bartłomiej Lis

Projekt Placu Centralnego zespołu Antoniego Domicza jako próba przedefiniowania przedpola Pałacu Kultury i Nauki

Wieloletni brak wizji oraz nakładów finansowych na przestrzeń publiczną doprowadził do degradacji tkanki architektonicznej wielu placów miejskich. Są to nieraz przestrzenie umieszczone centralnie – miejsca istotne zarówno pod względem użytkowym jak i tworzące wizerunek miasta, często negatywny. Kryzys jakości przestrzeni publicznej rozpoczął falę badań o innowacyjnej metodologii, odrzucającej lub marginalizujące urbanistyczne i historyczne analizy. Nowe spojrzenie na przestrzeń publiczną reprezentują: projekt badania warszawskich placów, którego wyniki są dostępne pod adresem placewarszawy.pl oraz dwie wystawy wykorzystujące wyniki owego badania – „Warszawa w budowie 9. Plac Defilad: Krok do przodu”[1] oraz „Place. Instrukcja użycia”[2]. Wraz z badaniami pojawiają się publikacje wartościujące narzędzia do przekształcania przestrzeni publicznej oraz efekty tych działań. Warto wymienić w tym miejscu książkę Łukasza Drozda *Dwa tysiące. Instrukcja obsługi polskiej urbanizacji w XXI wieku*, w formie leksykonu, między innymi obnażającego absurd i groteskę stanu oraz prób przekształcania przestrzeni publicznej. Oraz reportaż przewodniczącego zarządu ruchu miejskiego Miasto jest nasze, Jana Mencwela *Betonoza. Jak się niszczy polskie miasta* skupionego na deficycie zieleni.

Poniższy artykuł ma dwa cele. Pierwszym jest próba zrozumienia wielowątkowego dyskursu wpływającego na przekształcenie przedpola Pałacu Kultury i Nauki – miejsca szczególnego pod względem historycznym i społecznym. Zrozumieć owy dyskurs pozwoli opis i synteza genezy prawdopodobnej rearanżacji fragmentu Placu Defilad. W artykule zaakcentowałem dyskusje przede wszystkim z ostatnich lat, w których miałem okazję wziąć udział. Drugim celem artykułu jest próba stworzenia metodyki czytania projektu architektonicznego przekształcenia placu miejskiego przed Pałacem Kultury. Metodyka oparłem o analizę projektu placu pod kątem sześciu wątków dotyczących spraw urbanistyki, architektury i użyteczności. Sens stworzenia takiej metodyki dla jednego miejsca w przestrzeni może mieć sens, ze względu na rozbudowany dyskurs dotyczący sposobu zagospodarowania przedpola pałacu, który może doprowadzić do realizacji projektu, ale nie zrealizować programu użytkowego placu. Według opracowanej przeze mnie metodyki, poddałem analizie projekt zespołu Antoniego Domicza, uznając go za najpełniej odzwierciedlający potrzeby związane z nowym Placem Centralnym. Opisywany projekt koncepcyjny dotarł do drugiego etapu konkursu na Plac Centralny w Warszawie z 2018 roku.

[1] https://artmuseum.pl/pl/cykle/warszawa-w-budowie-9-plac-defilad-krok-do-przodu (dostęp: 20 września 2020).
[2] https://pawilonzodiak.pl/place-instrukcja-uzycia/ (dostęp: 20 września 2020).

1. Powstanie i upadek przedpola Pałacu Kultury

Potrzeby danego społeczeństwa lub decydentów znajdują odzwierciedlenie w architekturze. Rozległe budynki, zwłaszcza te wysokie, poza pełnieniem funkcji użyteczności są symbolami władzy, zapowiedziami kierunku rozwoju społeczeństwa[3]. W Muzeum Warszawy na wystawie „Rzeczy warszawskie" znajduje się sala z makietami stworzonych na przestrzeni wieków najwyższych budowli miasta. Wśród nich przeważają kościoły z wysokimi wieżami, wyróżnia się Zamek Królewski – rezydencja władcy i urząd sprawowania władzy ze stosownie wysoką wieżą. W okresie międzywojnia powstały dwa znaczące wieżowce: PAST-a oraz Prudential, świadkowie rozwoju technologii umożliwiających wznoszenie coraz wyższych obiektów z funkcjonalnymi piętrami. Makiety tych budynków, mimo różniących się funkcji, zestawione razem są zbliżone wysokością. Obok nich stanęła wyjątkowa makieta. To model Pałacu Kultury i Nauki. Rozległe przyziemia modelu, mieszczące teatry i muzea, są znacznie większe od sześcioskrzydłowego Zamku Królewskiego. Wieża Pałacu przewyższa wysokość kościelnych konstrukcji nieraz kilkakrotnie[4]. Ogromna różnica pomiędzy modelem Pałacu Kultury a pozostałymi makietami pozwala zrozumieć, jak epokowym wydarzeniem w rozwoju miasta była realizacja tej socrealistycznej struktury, która przedefiniowała zarówno centrum miasta, jak i jego sylwetę Warszawy widoczną z każdego kierunku ku centrum. Pałac Kultury, poza funkcjami mieszczącymi się w architektonicznych murach, był kolosalną scenografią dla wydarzeń organizowanych na jego przedpolu od strony ulicy Marszałkowskiej.

Przedpole nazwane Placem Defilad było rozległym, podłużnym placem. Plac został zaprojektowany na kształt ogromnej trybuny, im bliżej środka, tym nawierzchnia została umieszczona niżej. Umożliwiło to lepszą widoczność dla tłumów obecnych podczas uroczystości,defilad[5]. Sama nawierzchnia składała się z kilku rodzajów materiałów, tworzyła ogromny geometryczny ornament. Cały plac podporządkowany został osi Pałacu Kultury i Trybuny Honorowej. Poza świętami plac zaczął być wykorzystywany jako parking. Przemiany polityczny po 1989 roku i brak wykorzystywania placu na wydarzenia państwowe, w połączeniu latami zaniedbań, poskutkowały degradacją tkanki architektonicznej. Tymczasowe działania jak wesołe miasteczko Cricoland, Strefa Kibica z McDonaldem czy Kupieckie Domy Towarowe[6] skutecznie animowały Plac Defilad. Zniknięcie efemerycznej architektury podkreśliło zły stan techniczny terenu. Skrajne zaniedbanie przestrzeni stało się symbolem Warszawy, obecnym między innymi w muzyce popularnej (np. w piosence „Stolica" Karoliny

[3] D. Sudjic, *Kompleks gmachu. Architektura władzy*, przeł. A. Rasmus-Zgorzelska, Warszawa 2015.

[4] https://culture.pl/pl/galeria/rzeczy-warszawskie-muzeum-warszawy-galeria (dostęp: 20 września 2020); na stole obecna jest również makieta przedstawiająca komin Ciepłowni Kawęczyn, wyższy od Pałacu Kultury, jednak poprzez kształt i przynależność do infrastruktury technicznej nie kumuluje ładunku emocjonalnego jak pozostałe budynki reprezentowane poprzez modele.

[5] G. Mika, *Przed i po: 250 lat rozwoju Śródmieścia Warszawy*, w: katalog wystawy *Kto odzyska Plac Defilad. Warszawa w budowie 9*, red. T. Fudala, Warszawa 2017, s. 67.

[6] M. Murawski, *Kompleks Pałacu. Życie społeczne stalinowskiego wieżowca w kapitalistycznej Warszawie*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2015, s. 185, 321;
https://www.facebook.com/TuByloTuStalo/posts/1657280841013384/ (dostęp 20 września 2020).

Czarneckiej[7]). Teren z zapadniętą nawierzchnią i brakiem infrastruktury burzowej doczekał się facebookowego fanpage'u „Kultowa kałuża z Placu Defilad"[8].

2. Fantazje o renowacji przedpola Pałacu Kultury

Pogarszający się stan techniczny Placu Defilad oraz kwartału mieszczącego Pałac Kultury i Nauki, ograniczonego ulicami Emilii Plater, Świętokrzyską, Marszałkowską i Alejami Jerozolimskimi, jest od wielu dekad przedmiotem dyskusji i tematem konkursów architektonicznych[9]. Jednak brak woli politycznej połączony ze skomplikowaną sytuacją własnościową działek spowodował, że jedyną nie tymczasową realizacją na Placu Defilad od czasu budowy Pałacu Kultury do 2019 roku była budowa kolektora kanalizacji ściekowej[10].

Obecny, niestosowny stan techniczny Placu Defilad do przestrzeni zajmowanej w topografii miasta jest tematem wywołującym poruszenie zarówno w dyskursie eksperckim jak i publicznym. Dyskurs ekspercki był zdominowany przez urzędników, urbanistów oraz architektów, będący ekskluzywną grupą decydentów. Dyskurs publiczny jest zaś inkluzywny – pozornie może wejść do niego każdy. Według przygotowanego dla Narodowego Centrum Kultury raportu dotyczącego postrzegania przestrzeni publicznej i architektury w Polsce, pomiędzy 2005 a 2017 rokiem procent osób deklarujących chęć współdecydowania o przestrzeni publicznej wzrósł z 56 do 80%[11]. Ten wzrost przełożył się na aktywność organizacji pozarządowych, jak Miasto jest nasze czy Forum Rozwoju Warszawy przygotowujących alternatywne projekty dotyczące Placu Defilad[12]. Ostatecznie naciski opinii publicznej spowodowały ogłoszenie przez miasto stołeczne Warszawę konkursu dotyczącego zagospodarowania samego przedpola Pałacu[13]. Zwycięski projekt zapewne zostanie zrealizowany[14].

Projekt Domicza zarówno uwzględnia potrzeby grup kształtujących dyskurs, jak i te potrzeby równoważy uzyskując maksymalnie multifunkcyjny plac, mogący stać się centrum miasta. Aby zrozumieć stosowność[15] projektu Domicza należy poznać wydarzenia dotyczące przekształcania Placu Defilad oraz pierwsze realizacje na przedpolu Pałacu Kultury. Ze względu na sprawczość opinii publicznej oraz dyskusji architektonicznych w kształtowaniu przedpola Pałacu Kultury, artykuł oparłem głównie o źródła relacjonujące dyskurs dotyczący Placu Centralnego oraz debaty, których byłem uczestnikiem. W artykule świadomie nie poddałem analizie prac studenckich dotyczących Placu Defilad ze względu na marginalny

---

[7] https://www.youtube.com/watch?v=OgK69nCQtj4 (dostęp: 20 września 2020).

[8] https://www.facebook.com/kultowakaluzazplacudefilad (dostęp 20 września 2020).

[9] M. Murawski, *Kompleks Pałacu…*, dz. cyt., s. 179-205.

[10] https://inzynieria.com/wodkan/wiadomosci/50931,budowa-kolektora-przy-palacu-kultury-i-nauki (dostęp 20 września 2020).

[11] Z. Maciejewska-Kwiatkowska, M. Retko-Bernatowicz, R. Wiśniewski, *W dialogu z otoczeniem? Społeczne postrzeganie przestrzeni publicznej i architektury w Polsce*, Warszawa 2018, s. 31.

[12] https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,20086061,forum-rozwoju-warszawy-ma-swoja-wizje-placu-defilad-warto.html (dostęp: 20 września 2020).

[13] https://sarp.warszawa.pl/konkurs-na-opracowanie-koncepcji-funkcjonalno-przestrzennej-placu-centralnego/ (dostęp: 20 września 2020).

[14] https://www.transport-publiczny.pl/wiadomosci/nowe-centrum-warszawy-co-sie-zmieni-w-2020-r-grafiki-63361.html (dostęp: 20 września 2020).

[15] Przez stosowność rozumiem dopasowanie formy architektonicznej w stosunku do kontekstu. Stosowność interpretuję w oparciu o metodykę zawartą we wstępie.

wpływ na dyskurs, mimo reprezentowania przez nie wysokiej jakości warsztatowej, jak projekty studentów Szkoły Architektury Uniwersytetu Tsinghua w Pekinie[16]. Ponieważ kształtowanie Placu Defilad jest ciągłym eksperymentem dziejącym się w przestrzeni miejskiej, za stan badań uznałem obecny[17] dyskurs oraz moment w procedowaniu inwestycji mających ukształtować przedpole Pałacu Kultury. Konkurs na przedpole Pałacu Kultury i Nauki, nazywany dalej również Placem Centralnym, będący syntezą dyskusji eksperckich z popularnymi, zaowocował pojawieniem się projektu zespołu Antoniego Domicza.

3. Przełom w sprawie stanu placu – konkurs na gmachy Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Teatru Rozmaitości z 2014

Spośród wielu konkursów i wizji dotyczących przyszłości Placu Defilad, za przełomowy należy uznać wybór w 2014 roku[18] pracowni architektonicznej Thomas Phifer and Partners z Nowego Jorku jako przyszłych projektantów budynków Muzeum Sztuki Nowoczesnej oraz Teatru Rozmaitości. Budynki mają za zadanie zaktywizować Plac Defilad. Wiadomość o decyzji wyborze architekta była związana z nadzieją pokładaną w sprawczości nowej architektury:„[…] powstanie zespołu gmachów, które zmienią pustą, nieprzyjazną połać ziemi w sercu kraju w przestrzeń tętniącą kulturą i codziennym życiem wielkiego miasta, na miarę oczekiwań, jakie wobec swojej stolicy mają Polacy w trzeciej dekadzie wolności i drugiej dekadzie XXI wieku”[19].

Projektanci z pracowni Thomasa Phifera zaproponowali zmniejszenie Placu Defilad o dwa budynki, tworząc jednocześnie jego północną pierzeję. Pomiędzy budynkami muzeum a teatrem ma powstać mniejszy plac, łączący Plac Defilad z Parkiem Świętokrzyskim. W przeciwieństwie do poprzednich projektów instytucji, ten po kilku latach zaczął być realizowany. Drugi przetarg na wykonawcę Muzeum Sztuki Nowoczesnej powiódł się[20] i obecnie[21] muzeum jest budowane i najprawdopodobniej na przełomie 2022 i 2023 roku zostanie oddane do użytku. Z punktu widzenia architekta odpowiadającego za kompleks jest to sukces połowiczny. Na Placu Defilad znajduje się działka nie należąca do miasta, która uniemożliwia realizację drogi dojazdowej do Teatru Rozmaitości. Bez drogi dojazdowej do inwestycji nie da się zaś uzyskać pozwolenia na budowę, a bezpozwolenia na budowę nie można rozpisać przetargu. Brak możliwości rozpisania przetargu uniemożliwia powstanie budynku.Miasto od wielu lat nie było w stanie przeprowadzić procedury wywłaszczenia wspominanej działki[22], a gdy się to udałom, na skutek apelacji, Wojewódzki Sąd

---

[16] https://www.vistula.edu.pl/o-nas/aktualnosci-i-wydarzenia/wydarzenia/warszawa-przyszlosci-wizji-pekinskich-studentow-architektury (dostęp: 20 września 2020).

[17] Wrzesień 2020 roku.

[18] https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34896,16405353,Amerykanie_zaprojektuja_Muzeum_Sztuki_Nowoczesnej_.html (dostęp 20 września 2020).

[19] https://artmuseum.pl/pl/doc/pracownia-thomas-phifer-and-partners-zaprojektuje-zespol (dostęp: 20 września 2020).

[20] https://artmuseum.pl/pl/news/umowa-na-budowe-muzeum-sztuki-nowoczesnej-w-warszawie-podpisana (dostęp: 20 września 2020).

[21] W 2020 roku.

[22] https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/stolica-miasto-kupi-ostatnia-dzialke-pod-budowe-muzeum-sztuki-nowoczesnej (dostęp: 20 września 2020);

Administracyjny uchylił decyzję wojewody, który wywłaszczył działkę[23]. Teren więc dalej nie należy do miasta i uniemożliwia rozpoczęcie budowy. Kolejną przeszkodą stała się epidemia COVID-19, w związku z którą warszawski ratusz przesunął obecnie nierealną realizację Teatru Rozmaitości na kolejną kadencję[24]. Te biurokratyczne patologie powodują, że przyszła północna pierzeja Placu Defilad będzie przestrzenią patchworkową, na którą składają się: socrealistyczne przyziemie Pałacu Kultury mieszczącym Teatr Studio, działka Teatru Rozmaitości, obecnie będąca systemem platform z chorymi drzewami, kolekcją betonowych zapór, zardzewiałych elementów zebranych z różnych zakątków Placu Defilad i laboratorium wykonawcy muzeum eksperymentującego z próbkami wykończenia oraz ascetyczny w formie gmach muzeum z białego betonu.

W 2016 roku, gdy uważano za prawdopodobną jednoczesną realizację Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Teatru Rozmaitości, pracownia Thomas Phifer and Partners przygotowała trzy plany zagospodarowania przedpola Placu Defilad. Wszystkie trzy zakładały wyrównanie wysokości placu. Pierwszy plan opierał się na zachowaniu Trybuny Honorowej. Drugibardzo podobny, zakładał rozebranie Trybuny. W trzecim nowojorscy architekci postanowili zmniejszyć Plac Defilad tworząc równy system drzew rozciągający się od Pałacu Kultury do Marszałkowskiej. Wszystkie trzy propozycje łączyła asymetria kompozycji posadzki, mała przestrzeń powierzchni biologicznie czynnej oraz program funkcjonalny placu uwzględniający głównie imprezy masowe, co wywołało oburzenie wśród zgromadzonego *gremium*[25]. Podczas debaty jeden z urbanistów skrytykował propozycję Phifera, mówiąc, że mimo negatywnych emocji wywoływanych przez Pałac Kultury, przedpole pałacu powinno uwzględniać osiowość gmachu i również być osiowe. Ruch miejski Miasto jest nasze wyśmiał propozycje Phifera i propagandę sukcesu miasta w opublikowanym w sieci filmie, będącym pastiszem zawierającym: wizualizacje Placu Defilad, wiceprezydenta Warszawy Jarosława Jóźwiaka, północnokoreańskich telewizyjnych prezenterów, wojskowych oraz mieszczan Pjongjangu. Głos został podłożony z północnokoreańskich materiałów propagandowych, zaś napisy świadczyły o powszechnym uznaniu dla projektu nowojorczyka i kreowały projekt Placu Defilad jako doskonałą fuzję architektury Warszawy i Korei Północnej. Film kończyło oficjalne PRowe logo miasta – „Zakochaj się w Warszawie”[26].

4. Konkurs na Plac Centralny

Z powodu silnej presji społecznej miasto ogłosiło konkurs na zagospodarowanie przedpola Pałacu Kultury nazywając teren poddawany opracowaniu konkursowemu Placem Centralnym: „celem konkursu jest wybór najlepszych pod względem programowym, przestrzennym, funkcjonalnym i architektonicznym koncepcji urbanistyczno-architektoniczno-

https://metrowarszawa.gazeta.pl/metrowarszawa/7,141637,22899755,przez-lata-czekali-na-te-decyzje-jest-przelom-w-sprawie-muzeum.html (dostęp: 20 września 2020).

[23] https://e-teatr.pl/warszawa-budowa-tr-warszawa-opozniona-o-kolejne-miesiace-a256648 (dostęp: 20 września 2020).

[24] https://www.propertydesign.pl/architektura/104/warszawa_przesuwa_inwestycje_m_in_budowe_sinfonii_varsovia_ktore_beda_zas_priorytetowe,31255.html (dostęp: 25 września 2020).

[25] https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,20059314,amerykanski-architekt-proponuje-trzy-koncepcje-dla-placu-defilad.html (dostęp: 20 września 2020).

[26] https://www.youtube.com/watch?v=QxJADath74U (dostęp: 20 września 2020).

krajobrazowych dla przestrzeni publicznej Placu Centralnego, który powstanie z części Placu Defilad położonej przed wejściem głównym do Pałacu Kultury i Nauki a ulicą Marszałkowską. Projekt konkursowy musiał uwzględniać ogólnopolski, regionalny i lokalny wymiar przyszłego placu jako atrakcyjnego miejsca dla różnorodnych form aktywności: od zwykłego przechodzenia przez plac, przez indywidualne spędzanie czasu, aż po imprezy masowe."[27]. Konkurs został przeprowadzony dwuetapowo Do drugiej części zakwalifikowało się pięć zespołów: zespół autorski Antoniego Domicza w składzie Michał Czeszejko-Sochacki, Antoni Domicz, Małgorzata Pizio-Domicz, Dawid Wiśniewski; zespół w składzie: Katarzyna Strzelecka-Paciorek, Jerzy Heymer, Jan Heymer, Paweł Paciorek; duet Jakub Figel, Filip Kurasz; kolejny duet – Marta Dąbrowska, Anna Okoń oraz A-A Collective w składzie Zygmunt Borawski, Srdjan Zlokapa, Martin Marker Larsen.

Każda praca prezentowała odmienne podejście do problematyki zagospodarowania placu. W czterech pracach zakładano nierealną próbę degradacji Pałacu Kultury jako dominanty placu, między innymi poprzez zasłanianie wieżowca drzewami z perspektywy pieszego, coroczne umieszczane ekstrawaganckiego pawilonu przed pałacem na wzór pawilonów z Serpentine Gallery lub ogromne lustro przed pałacem uniemożliwiające swobodną komunikację, niszcząc logiczne połączenie pałacu z placem. W czterech pracach przebija chęć anihilacji placu na rzecz utworzenia skweru bądź skwerów. W galerii pięciu prac, projekt pod kierownictwem Antoniego Domicza był wyjątkowy i w celu zrozumienia idei architekta, analizę należy rozłożyć na sześć wątków.

5. Projekt przekształcenia przedpola Pałacu Kultury według pracowni Antoniego Domicza

Pierwszy wątek odnosi się przede wszystkim do funkcji placu. Od lat 90 XX wieku, gdy projektowano zagospodarowanie kwartału Pałacu Kultury, planiści przewidzieli przedpole pałacu jako przestrzeń obudowaną budynkami o funkcjach niemieszkalnych, co w połączeniu z najlepszą komunikacją miejską w Warszawie stworzyłoby plac umożliwiający organizowanie imprez masowych. Taką też funkcję placu kontynuuje obowiązujący plan zagospodarowania przestrzennego uchwalony w 2010 roku[28]. Projekt Domicza jako jedyny wydaje się szanować tę ideę, jednocześnie będąc świadectwem ciągłości i konsekwencji w projektowaniu miasta. W czasie pomiędzy imprezami masowym, proponuje zmniejszenie powierzchni twardej Placu Centralnego poprzez zalanie go wodą. Do tego celu służyłby kwadrat o długości kilkudziesięciu metrów umieszczony w centrum placu, z obniżoną o kilka centymetrów nawierzchnią. Niewykorzystywana powierzchnia placu zmieniłaby się w duży płytki basen. Basen mógłby zostać wykorzystany przez znajdujące się przy placu instytucje kultury. Miałby szansę stać się sceną dla nowych przedstawień, produkowanych specjalnie do wystawienia na placu, miejscem ekspozycji dzieł sztuki wykorzystujących wodę. W czasie, kiedy nie odbywałyby się owe wydarzenia, w płaszczyźnie wody mogłyby funkcjonować małe fontanny w formie gejzerów. Byłaby to przestrzeń atrakcyjna dla dzieci lubiących bawić się w wodzie, zwierząt i ludzi szukających ochłody.. W takiej propozycji plac niwelowałby miejską wyspę ciepła, co w przypadku zmian klimatu, będzie w następnych latach coraz ważniejszym zadaniem. W

[27] http://www.architektura.um.warszawa.pl/placcentralny (dostęp: 20 września 2020).
[28] http://www.architektura.um.warszawa.pl/plany_uchwalone_srodmiescie (dostęp: 20 września 2020).

przeciwieństwie do czterech innych projektów jasno określających możliwości wykorzystania placu, ten oferował miastu plac jako metaforyczny czysty stół, na który w ramach potrzeby można umieścić dane narzędzia niezbędne do spełnienia jednej aktywności i schować, gdy ta aktywność się kończy.

Drugim wątkiem wynikającym z analizy projektu, jest powiązanie urbanistyczne placu z sąsiednimi przestrzeniami. Główne wejście na Plac Centralny miałoby znajdować się na osi ulicy Złotej. Wejście flankować mają dwa budynki od ulicy Marszałkowskiej – Muzeum Sztuki Nowoczesnej oraz analogicznym budynek, obecnie jeszcze o nieokreślonej funkcji. Ponieważ oś ulicy Złotej –wejście na plac pomiędzy budowanym a planowanym budynkiem, są łagodnie przesunięte względem siebie, architekci zaproponowali w przestrzeni wejściowej strefę wysokich drzew. Faktycznie, realizowanie osi widokowej, która już w obecnym momencie jest zdegradowana, nie jest logiczne. Zaproponowano szesnaście dużych drzew, posadzonych w równych odstępach. Domknęłyby plac od wschodu wraz z budynkami, jednocześnie akcentując wejście. Wokół drzew powstałyby okrągłe siedziska umożliwiające kontemplację przedpola Pałacu i ruchu na ulicy Marszałkowskiej jednocześnie. Thomas Phifer planuje mniejszy plac pomiędzy muzeum a teatrem oddzielić nieregularnie umieszczonymi wysokimi i smukłymi drzewami. W tej kwestii pracownia Domiczna również uszanowała wcześniejsze plany architekta i zdecydowała się na przedłużenie zagajnika o trzy drzewa na terenie podlegającym konkursowi. Umożliwiło to symetryczne umieszczenie trzech drzew na południowym skraju placu. Nadało to placu symetrii. Gdyby w przyszłości planowano realizację południowej pierzei Placu Centralnego, to projekt zagospodarowania według projektu Domiczna sugerowałby podobne rozdzielenie projektowanego budynku na kompleks, jak ma to miejsce w projekcie muzeum i teatru projektu Phifera. Przestrzenie pomiędzy Pałacem Kultury a teatrem, oraz między pałacem a analogicznym południowym budynku, mimo że nie znajdują się w obszarze podlegającym konkursowi, pracownia Domicza planuje obsadzić szpalerem drzew. Pozwoliłoby to na powiększenie Parku Świętokrzyskiego aż do Placu Centralnego, oraz na stworzenie wrażenia całości w przyszłości, mimo, że nie jest znana forma budynku południowego. Pod kątem urbanistycznym projekt zakłada kontynuację i rozwinięcie już istniejących założeń.

Trzecim wątkiem jest szacunek do historii przedwojennej i powojennej anihilacji tkanki architektonicznej i urbanistycznej w przestrzeni mającej być przekształconej w Plac Centralny. Działania wojenne doprowadziły do dewastacji śródmieścia Warszawy. Powojenne fotografie komponowane były w ten sposób, aby stwarzały wrażenie, że fragment rejonu ulicy Złotej nie ucierpiał tak mocno jak Stare Miasto czy tereny po Getcie[29]. Owszem, wiele ścian tworzących elewacje zostało, jednak wypalone drewniane stropy w cienkich ścianach powodowały, że kamienice były nie do ocalenia. Mimo wszystko obrazy osmalonych, pozornie kompletnych fasad, a następnie ich wyburzenie na rzecz budowy Pałacu Kultury i przedpola powodują powstawanie nieraz groteskowych projektów. Jeden z nich autorstwa PIG Architektów, złożony na ten sam konkurs, z którego pochodzi omawiana praca Domicza, zakładał zabudowanie terenu pomiędzy tak zwaną Patelnią a ulicą Złotą bloków o elewacjach będących wariacją na temat kamienicy oraz odtworzeniem najbardziej malowniczych fasad. Teatr i

[29] G. Mika, *Przed i po…*, dz. cyt., s. 54-56.

Muzeum miałyby być zaprojektowane na nowo przy Rondzie Dmowskiego[30]. Projekt nie respektował zasad konkursu i planu zagospodarowania przestrzennego, ale został dopuszczony do konkursu. Całość tworzyłaby zbiór wariacji konserwatorskich, ulicy rodem z Disneylandu[31], nowoczesnej zabudowy i zniszczenia ¼ Parku Świętokrzyskiego. Projekt Domiczna zamiast instrumentalnie traktować historię, architekturę i urbanistykę zaproponował ascetyczne rozwiązanie. Nawierzchnia placu składałaby się głównie z dwóch, kontrastujących odcieni szarości. Jasna szarość odpowiadałaby przedwojennym ulicom i studniom kamienic. Ciemna szarość odpowiadałaby miąższości murów nieistniejącej zabudowy. Taka czytelna forma upamiętnienia umożliwiłaby nie tylko wyobrażenie sobie przedwojennej urbanistyki, ale i ukazałaby? powojenne przekształcenia miasta. Rysunek nawierzchni placu byłby kolejną przestrzenią do wykorzystania przez okoliczne instytucje kultury, które mogłyby organizować inicjatywy odpowiadające charakterowi miejsca. Ponadto, zaznaczone działki kamienic mogłyby być modułami dla wprowadzania czasowych przekształceń na placach, jak rozległe meble miejskie umieszczone w przestrzeni po podwórku danej kamienicy. Na placu zostałby zaznaczony zasięg getta w podobny sposób, jak ma to miejsce w innych częściach miasta. Drugim sposobem przywołania historii miejsca miał być mapping. W basenie miały zostać rozmieszczone dysze produkujące mgiełkę wodną. Za pomocą rzutników o dużej mocy można by wyświetlać w przestrzeni placu wygląd dawnej Warszawy. Ponieważ dysze byłyby nisko, widzowie mieliby możliwość interakcji z wyświetlanym obrazem. Ruch współczesnego miasta wpływałby na miasto już nieistniejące. Nawiązania do historii w projekcie pracowni Domicza byłyby nie tylko edukacyjną wykładnią historii, ale też dziełem umożliwiającym interaktywność widza w przedstawieniu historii i sposobie funkcjonowania w przestrzeni wynikającym z dawnego kształtu miasta.

Czwartym wątkiem świadczącym o oryginalności projektu, jest zaznaczona w nim relacja między Placem Centralnym a Pałacem. Plac Centralny to przede wszystkim przedpole pałacu. Idea szczelnego zasłonięcia Pałacu Kultury została zarzucona kilka lat wcześniej, wraz ze zmianą planu zagospodarowania przestrzennego. Pomysły w stylu Piramidy Ieoha Minga Peia przed Luwrem, swojego czasu proponowane jak Socland – Muzeum Pamięci Komunizmu w Warszawie Czesława Bieleckiego[32] zostały potraktowane jako kompromitacja. Pozostałe cztery finałowe projekty z konkursu na Plac Centralny starały się osłabić dominację pałacu. Objawiało się to między innymi poprzez wprowadzenie asymetrycznego założenia placu, sadzenie dużej ilości drzew, przez co iglica miałaby być widoczna jedynie spomiędzy koron. Projekt Domicza nie ukrywa istnienia Placu Centralnego jako przedpola Pałacu Kultury. Przed symetrycznym pałacem proponuje symetryczny plac. Co więcej, basen przed pałacem odbijałby architekturę, więc powstawałaby nowa oś symetrii. Poza pionową, istniejącą w rzeczywistości od czubka iglicy do schodów wejściowych, powstawałaby pozioma, będąca wynikiem odbiciem w wodzie. Plan zagospodarowania miejscowego umożliwia powstanie budynków przed Pałacem Kultury w sposób stosowny historycznie dla pałaców, czyli jako oficyn, proporcjonalnie dużych do rozmiarów budynku. W przeciwieństwie to innych

[30] http://pigarchitekci.pl/index.php/mies_portfolio/plac-centralny-warszawie/ (dostęp: 20 września 2020).

[31] C. Montgomery, *Miasto szczęśliwe. Jak zmienić nasze życie, zmieniając nasze miasta*, przeł. T. Tesznar, Kraków 2019, s. 49.

[32] http://www.dim.com.pl/pl/projekty,socland-muzeum-pamieci-komunizmu-w-warszawie (dostęp: 20 września 2020). Projekt zakładał stworzenie sztucznego destruktu gigantycznego nigdy nie istniejącego pomnika Lenina.

projektów architekci pracowni Domicza nie starali się ukryć relacji przestrzennych budynków. Pałac miałby dominować nad Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Teatrem Rozmaitości mimo tak ekstrawaganckich środków nowej architektury jak biały beton muzeum czy otwierane ściany głównej sali teatru na plac i park. Dodatkowo, po otwarciu ścian, gmach Teatru Rozmaitości zmieni się w przypałacowy pawilon. Antoni Domicz wydaje się być ponad Kompleksem Pałacu[33].

Piątym wątkiem poruszonym w projekcie jest problem materii zastanej placu. Podczas prezentacji swojej wizji Placu Centralnego Phifer rozważał zachowanie bruku i, po zakończeniu inwestycji, jego przełożenie. Spotkało się to z wyśmianiem przez opinię publiczną, kojarzącą materię Placu Defilad z błotem i dużą liczbą betonowych elementów, często uszkodzonych[34]. Projekt pracowni Domicza skupił się na dwóch zagadnieniach: kandelabrach i Trybunie Honorowej. Kandelabry byłyby pozostawione w pierwotnych miejscach, jednak przeszłyby gruntowną konserwację. Szpaler socrealistycznych latarni akcentowałby długi ciąg schodów oddzielający dwa poziomy Placu Centralnego: górny, z trzech stron otoczony przyziemiem Pałacu Kultury, oraz dolny, wyznaczony przez nowe budynki. Kwestią otwartą pozostawała przyszłość Trybuny Honorowej. Jej obecneumiejscowienie[35] wynika z rozległości Placu Defilad, który podczas wielkich uroczystości kończyć się na pierzei Domów Centrum po drugiej stronie ulicy Marszałkowskiej. Po wybudowaniu nowych budynków, nawet tylko muzeum, plac znacząco się zmniejszy. Pozostawienie trybuny w pierwotnym miejscu byłoby świadectwem anachroniczności i , ponieważ trybuna wychodzi na plac. Pierwotna lokalizacja trybuny wraz z realizacją muzeum, spowodowałaby, że większa część placu znajdowałaby się za Trybuną Honorową. Domicz zasugerował dwa rozwiązania. Jednym z nich jest stałe usunięcie całej tkanki architektonicznej trybuny przy jednoczesnej możliwości tworzenia małej płaszczyzny wody w miejscu po samej trybunie, co stanowiłoby rodzaj upamiętnienia lub/i translokację trybuny do linii schodów oddzielającej dwa poziomy placu. W przypadku drugiego rozwiązania, Trybuna Honorowa mogłaby zostać wykorzystana przez instytucje kultury np. jako konstrukcja pod scenę. Projekt szanuje historyczne pozostałości wyposażenia placu oraz proponuje redefinicję trybuny wraz z nadaniem jej nowej funkcji.

Szóstym i ostatnim wątkiem jest relacja placu z nowymi budynkami. Formy budynków południowej pierzei nie są jeszcze znane, jak do tej pory, ich charakter wyznaczają jedynie ograniczenia narzucone przez plan zagospodarowania. Nie są znane również funkcje budynków, wiadomo jedynie, że będą to funkcje publiczne. Możemy jedynie określić relację placu z zaplanowanymi budynkami. Jedna z linii jasnoszarej nawierzchni, będąca wizualnym nawiązaniem do przedwojennej ulicy, będzie biegła do mniejszego placu pomiędzy muzeum i teatrem. Przy tej linii będą umieszczone główne wejścia do budynków. Druga, równoległa linia będzie kierować wzrok ku otwieranej ścianie teatru. Upamiętnienie przedwojennej siatki ulic stanie się makroznakiem wskazującym wejścia do budynków. Być może realizacja projektu Domicza sugerowałaby analogiczne rozmieszczenie wejść w budynkach południowej pierzei placu. Płaszczyzna placu pozbawiona wertykalnych elementów eksponowałaby i potęgowała ascetyczną architekturę gmachów Phifera. Jest to bardzo istotne w przypadku teatru, którego

[33] Por. M. Murawski, *Kompleks Pałacu…*, dz. cyt.

[34] M. Murawski, *Kompleks Pałacu/ kompleksowy Pałac,* w: katalog wystawy Kto odzyska Plac Defilad. *Warszawa w budowie 9*, red. T. Fudala, Warszawa 2017, s. 99, 108.

[35] W 2020 roku.

otworzenie ściany umożliwiłoby montaż sceny wewnątrz i korzystanie z systemu infrastruktury teatru. Plac zmieniałby się w widownię. Nie wszystkie projekty złożone na konkurs wykorzystywały potencjał gmachu teatru. Projekt Domicza uwypuklał możliwości techniczne i walory estetyczne budynków, co jest trafną decyzją planistyczną ze względu na swoją ascetyczną architekturę, zwłaszcza względem Pałacu Kultury.

Przekształcenie Placu Centralnego według projektu zespołu pod kierownictwem Antoniego Domicza jest aktem świadomej redefinicji placu o ogromnym ładunku emocjonalnym poprzedzonym głęboką i wielowątkową analizą. W stosunku do innych prac, projekt stanowi kontynuację idei przekształcania centrum miasta formułowanych od wielu lat przy jednoczesnym wprowadzeniu innowacji wynikłych z dynamicznych działań miasta pod wpływem opinii publicznej. Koncepcja Domiczna byłaby czytelna z trzech oglądanych poziomów: z perspektywy pieszego, z perspektywy okien w budynkach stanowiących pierzeje placu oraz perspektywy punktu widokowego zlokalizowanego na Pałacu Kultury – będącego jedną z głównych atrakcji turystycznych w Warszawie[36]. Projekt zespołu Antoniego Domicza nie byłby wyłącznie remontem placu. Jego ambicja sięgała znacznie dalej. Przemiany historyczne stałyby się czytelne dla osób o różnym kapitale kulturowym – zarówno dla mieszkańców, jak i dla turystów. Projekt ten byłby modelowym placem Warszawy, mogącym być redefiniowanym i przekształcany w zależności od potrzeb. Zespół Domicza nie proponuje skończonego projektu, ponieważ nie jest to możliwe w przypadku dynamicznej przestrzeni. Zespół daje narzędzia mogące być użyteczne dla miasta jak i instytucji korzystających z Placu Centralnego.

6. Co dalej z przedpolem Pałacu Kultury?

Jednak to nie projekt Domicza został przeznaczony do realizacji. Jury wybrało znaną ze spektakularnych wizualizacji propozycję A-A Collective[37].. Realizacja placu według tego projektu jest niespójna z kształtowaną od wielu lat ideą Placu Centralnego. Rezygnacja miasta z parkingu pod Placem Defilad otworzyła drogę do dowolnego sadzenia drzew z czego architekci skorzystali w bardzo dużym stopniu[38]. Plac Centralny będzie Skwerem Centralnym. Po realizacji projektu A-A Collective Warszawa dalej będzie potrzebować placu centralnego do imprez masowych. Infrastruktura zapewniająca komfort codziennego korzystania z skweru-placu wyłączy funkcje dla której plac miał być projektowany. Remont Placu Centralnego może się okazać początkiem szukania innej przestrzeni mającej zostać centrum. Być może będzie to kolejny akt odysei „Wędrującego centrum Warszawy”[39]. Obecnie zaniedbane przedpole Pałacu Kultury jest głównym punktem dyskusji o przestrzeni publicznej w Warszawie, projekt zespołu Antoniego Domicza mógł przedpole uczynić centrum miasta.

[36] https://warsawtour.pl/punkty-widokowe/ (dostęp: 20 września 2020).

[37] https://www.transport-publiczny.pl/wiadomosci/warszawa-juz-rysuja-plac-centralny-umowa-podpisana-61071.html (dostęp: 20 września 2020).

[38] https://www.a-a-collective.com/work#/warsaw/ (dostęp: 20 września 2020).

[39] https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,15780939,Gdzie_jest_centrum_Warszawy__Wez_udzial_w_debacie.html (dostęp: 20 września 2020).

Bibliografia

A. Cymer, *Architektura w Polsce 1945-1989*, Warszawa 2018.
Ł. Drozda, *Dwa tysiące. Instrukcja obsługi polskiej urbanizacji w XXI wieku,* Warszawa 2018.
Katalog wystawy *Kto odzyska Plac Defilad. Warszawa w budowie 9*, red. T. Fudala, Warszawa 2017.
Spór o odbudowę Warszawy. Od gruzów do reprywatyzacji, red. T. Fudala, Warszawa 2016.
J. Jacobs, *Śmierć i życie wielkich miast Ameryki*, przeł. Ł. Mojsak, Warszawa 2014.
R. Koolhaas, *Śmieciowa przestrzeń. Teksty*, tłum. M. Wawrzyńczak, Warszawa 2017.
J. Kusiak, *Chaos Warszawa. Porządku przestrzenne polskiego kapitalizmu*, Warszawa 2017.
red. Z. Maciejewska-Kwiatkowska, M. Retko-Bernatowicz, R. Wiśniewski, *W dialogu z otoczeniem? Społeczne postrzeganie przestrzeni publicznej i architektury w Polsce*, Warszawa 2018.
C. Montgomery, *Miasto szczęśliwe. Jak zmienić nasze życie, zmieniając nasze miasta*, przeł. T. Tesznar, Kraków 2019.
M. Murawski, *Kompleks Pałacu. Życie społeczne stalinowskiego wieżowca w kapitalistycznej Warszawie*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2015.
G. Piątek, J. Trybuś, *Lukier i mięso. Wokół architektury w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2015.
P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010.
S. E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, przeł. B. Gadomska, Kraków 2015.
A. M. Wierzbicka, *Architektura jako narracja znaczeniowa*, Warszawa 2013.

Źródła internetowe

A-a-collective.com (dostęp: 20 września 2020)
Architektura.um.warszawa.pl (dostęp: 20 września 2020)
Artmuseum.pl (dostęp: 20 września 2020)
Culture.pl (dostęp: 20 września 2020)
Dim.com.pl (dostęp: 20 września 2020)
Dzieje.pl (dostęp: 20 września 2020)
E-teatr.pl (dostęp: 20 września 2020)
Facebook.pl (dostęp: 20 września 2020)
Inzynieria.com (dostęp: 20 września 2020)
Metrowarszawa.gazeta.pl (dostęp: 20 września 2020)
Pigarchitekci.pl (dostęp: 20 września 2020)
Propertydesign.pl (dostęp: 20 września 2020)
Sarp.warszawa.pl (dostęp: 20 września 2020)
Transport-publiczny.pl (dostęp: 20 września 2020)
Vistula.edu.pl (dostęp: 20 września 2020)
Warsawtour.pl (dostęp: 20 września 2020)
Wyborcza.pl (dostęp: 20 września 2020)
Youtube.com (dostęp: 20 września 2020)

Karolina Miłkowska

Dekonstrukcja idei czy idea dekonstrukcji? Pomnik Matki Polki z Sejn

Pomnik 25-lecia PRL autorstwa Stanisława Wakulińskiego został odsłonięty 22 lipca 1971 roku. Pomnik składa się z dwóch części – cokołu i figury kobiecej. Na cokole przedstawiono głowy czerwonoarmistów o wyrazistych rysach z podpisem „braterstwo broni" i scenę zbiorową ukazującą sylwetki wojowników z różnych okresów historycznych. Prawdopodobnie jest to nawiązanie do lokalnej legendy o trzech rycerzach spod Grunwaldu, którzy założyli Sejny. Na pomniku są oni przedstawieni razem z żołnierzami Armii Czerwonej - jako słowiańskie braterstwo broni sprzymierzone przeciwko Niemcom[1]. Kobieta trzyma w jednej ręce miecz, w drugiej orła bez korony. Ma wydatne, podkreślone piersi. Jej twarz pozbawiona jest wyrazu, ma wysokie czoło i wyraźnie zaznaczony nos. Sportretowana jest w podobny schematyczny sposób jak żołnierze na cokole. W 1982 roku zmieniono intencję pomnika i odtąd poświęcony został postaci Matki Polki.

Według Encyklopedii PWN pomnik to „dzieło rzeźbiarskie lub architektoniczno-rzeźbiarskie wzniesione dla upamiętnienia osoby lub zdarzenia historycznego, w formie posągu lub grupy rzeźb, kolumny, obelisku, budowli, czasem sztucznie usypanego wzgórza (kopiec) lub naturalnego głazu"[2]. Definicja ta wiąże monumenty bezpośrednio z konkretnym okresem historycznym i jego wydarzeniami. Istotne jest również, w jaki sposób jest ukazywana historia. Spór dotyczący polityki historycznej a w rezultacie burzenia lub budowania kolejnych pomników, trwa nieustannie. Agnieszka Tarasiuk, we wstępie do katalogu wystawy „Pomnik. Europa Środkowo-Wschodnia 1918-2018", podkreśla, że kamienno-polityczne rozgrywki towarzyszyły gwałtownym zmianom, jakim podlegała Europa w ciągu ostatnich stu lat. Po zakończeniu I wojny światowej powstało wiele nowych państw: pomniki wykorzystywano w nich jako narzędzia służące do formowania zbiorowej tożsamości ich mieszkańców. Po II wojnie światowej, gdy obszar Środkowo-Wschodniej Europy znalazł się w strefie wpływów ZSRR, monumentalna propaganda objęła cały blok wschodni. Dziś pomniki związane z dawną dominacją radziecką budzą zrozumiałe kontrowersje: są burzone, przenoszone do parków pamięci lub przerabiane na obiekty o nowym znaczeniu[3].

Jednym z kolejnych bodźców do dyskusji na temat tożsamości i roli pomników było uchwalenie w 2016 roku Ustawy o zakazie propagowania komunizmu lub innego ustroju totalitarnego przez nazwy jednostek organizacyjnych, jednostek pomocniczych gminy,

[1] http://www.muzeum.sejny.pl/s/legendy?fbclid=IwAR3vygnEGsPO1WrhZEFFB1VwQT-j_uBh8wyTO8qBP8tECl-0t6B4ap3Q7OM (dostęp: 22.08.2020).
[2] https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/pomnik;3960181.html (dostęp: 19.08.2020).
[3] A. Tarasiuk, *Wprowadzenie,* w: *Pomnik. Europa Środkowo-Wschodnia 1918-2018*, red. A.Tarasiuk, A. Miczko, Warszawa 2018, s. 5-6.

budowli, obiektów i urządzeń użyteczności publicznej oraz pomniki[4]. Zgodnie z nią za propagujące komunizm uważa się także nazwy odwołujące się do osób, organizacji, wydarzeń lub dat symbolizujących represyjny, autorytarny i niesuwerenny system władzy w Polsce w latach 1944–1989. Pomniki nie mogą upamiętniać osób, organizacji, wydarzeń lub dat symbolizujących komunizm lub inny ustrój totalitarny, ani w inny sposób takiego ustroju propagować. Ocenne sformułowania użyte w tekście aktu prawnego doprowadziły do wielu wątpliwości i sporów. Przedmiotem jednego z nich była zasadność zburzenia pomnika Matki Polki z Sejn (Pomniku 25-lecia PRL). Historia sejneńskiego monumentu, a także wielu innych podobnych obiektów, prowadzi do pytania czy burzenie pomników będących reliktami poprzednich, niechcianych epok jest tylko dekonstrukcją idei czy można mówić wręcz o idei dekonstrukcji?

Problem budowania tożsamości narodowej dla wielu krajów rozpoczął się na nowo po zakończeniu II wojny światowej. Podział Europy na „wygranych" i „przegranych", dodatkowo umocniony żelazna kurtyną, w znaczący sposób wpłynął na politykę historyczną europejskich narodów. Gdy tylko skończyła się radziecka presja ideologiczna i kontrola, intelektualiści i politycy w krajach Europy Środkowej i krajach bałtyckich zaczęli rewidować własną tożsamość narodową. W tym samym czasie wiele krajów postsowieckich stanęło przed problemem budowania narodu od początku. Wiele krajów Europy Środkowej i krajów bałtyckich utworzyło muzea „dwóch okupacji" lub totalitaryzmów, które zrównują rządy nazistów w latach czterdziestych XX wieku z okresem socjalistycznym od późnych lat czterdziestych do 1989 roku[5].

W literaturze przedmiotu wyróżnia się pięć typów pamięci zbiorowej: popularną, oficjalną, autobiograficzną, historyczną i kulturową[6]. Z punktu widzenia analizy pomników szczególnie ważna wydaje się pamięć oficjalna, propagowana przez państwo, a także partie polityczne i inne podmioty w przestrzeni publicznej. Radykalna zmiana reżimu, taka jak ta, która miała miejsce w Europie Wschodniej w 1989 r., to nie tylko rekonfiguracja interesów ekonomicznych, zmiana władzy politycznej i uporządkowanie stosunków społecznych. Chodzi w niej także o przeformułowanie tożsamości zbiorowych i wprowadzenie lub ożywienie zasad legitymizujących władzę. Te dwa zadania nie mogą zostać zrealizowane bez ponownego zbadania przeszłości grupy - ich pamięci historycznej[7]. Tym bardziej zaskakujący wydaje się fakt, że prawie 30 lat po zmianie systemu władzy w Polsce, z powodów politycznych[8] demontuje się pomniki m.in Matkę Polkę z Sejn [Il. 1]. Myśląc o polityce historycznej w ten sposób pierwsze burzenie pomników, tuż po zmianie systemu wydaje się być dekonstrukcją idei. Czy jednak wielokrotne ponowne analizy, prowadzące finalnie do niszczenia kolejnych

[4] Ustawa z dnia 1 kwietnia 2016 r. o zakazie propagowania komunizmu lub innego ustroju totalitarnego przez nazwy jednostek organizacyjnych, jednostek pomocniczych gminy, budowli, obiektów i urządzeń użyteczności publicznej oraz pomniki (Dz.U. 2016 poz. 744).

[5] I. Kurilla, *The risk of deriving current policies from history*, https://eng.globalaffairs.ru/articles/world-war-ii-in-european-memory/?fbclid=IwAR3qr4whFkNaRNU-2l1E2dZUVNd3lc1hyglgkch4NOQYaBxGocoyaJ2UtiE. (dostęp: 20.08.2020).

[6] M.Bernhard, J.Kubik, *Twenty Years After Communism: The Politics of Memory and* Commemoration, Oksford 2014, s.8.

[7] Tamże.

[8] *Pomnik.Europa Środkowa-Wschodnia...*, s. 63.

monumentów 30 lat po upadku komunizmu, nie są już ideą dekonstrukcji, niszczeniem dla niszczenia? Ivan Kurilla pisząc o polityce historycznej Rosji podkreśla, że pamięć o II wojnie światowej pomogła stworzyć wspólną historię Europy[9]. W miarę zanikania tych wspomnień należy tworzyć inne „miejsca pamięci". W przeciwnym razie, realizując tylko ideę dekonstrukcji, nigdy nie uda się osiągnąć spójnej i wartościowej dla przyszłych pokoleń polityki historycznej.

Geneza i idea socjalistycznej architektury wiążą się z modelem kultury socjalistycznej. Według Antoniego Klingera wizje socjalistycznej kultury można odnaleźć w myśli teoretycznej polskiego ruchu robotniczego w latach 1875-1918, w polskiej myśli marksistowskiej okresu międzywojennego i lat okupacji, w refleksjach teoretycznych przedstawicieli polskich postępowych organizacji młodzieżowych począwszy od 1936 roku. Istotna funkcję w procesie kształtowania modelu kultury socjalistycznej spełniała złożona i bogata tradycja kulturalna narodu. Ważnym momentem w procesie kształtowania socjalistycznej kultury był stopień upowszechnienia, przyswojenia przez społeczeństwo i twórczego rozwoju teorii i ideologii partii i klasy robotniczej marksizmu-leninizmu[10]. Władze polityczne próbowały przekonać swoich obywateli, że system został stworzony z myślą o nich. Cytując: „model kultury socjalistycznej ma zdecydowanie antropocentryczny charakter. Oznacza to, że człowiek, jego życie, praca i dobro, osiągane wspólnym i zgodnym wysiłkiem szczęście, stanowią nie tylko cel wszystkich działań, lecz również wartość najwyższą"[11].

W podobnie propagandowy sposób kreowano ideologiczne podstawy architektury. By w pełni zrozumieć sposób myślenia radzieckich architektów warto oddać im głos: „podstawowe ekonomiczne prawo socjalizmu - to zagwarantowanie maksymalnego zaspokojenia stale wzrastających potrzeb materialnych i kulturalnych całego społeczeństwa poprzez nieustanny rozwój i doskonalenie produkcji socjalistycznej na bazie najwyższej techniki. Prawo to określa rolę i przeznaczenie architektury w naszym kraju"[12]. Uchwały XIX zjazdu Partii dotyczyły programu budownictwa komunizmu. Kierunki rozwoju architektury skupione na budowlach inżynieryjnych, „technicznych". Architektura miała zaspokajać zbiorowe potrzeby mieszkańców – zaczynając od budowy sieci wodociągowej, kończąc na domach kultury i teatrach. Ten pierwszy, podstawowy cel zawsze szedł w parze z drugim, propagandowym. Problem stworzenia klasycznej architektury radzieckiej jest ściśle związany ze sprawą syntezy sztuki w architekturze. Naród radziecki od architektów swego kraju wybitnych i przekonywujących dzieł architektury, będących konkretnymi obrazami, które pokazałyby wielkość jego pracy i zwycięstw[13]. Podstawową epoką na której miał się wzorować styl socjalistyczny był klasycyzm. Zdaniem Iwana Aleksandrowicza Fomina architektura klasyczna była jedyną architekturą, której język jest rzekomo zrozumiały dla wszystkich narodów po wsze czasy, dlatego można ją uważać za międzynarodową i przyjąć ją za podstawę rozwoju architektury radzieckiej[14]. Znaczący wydaje się również fakt, że radzieccy architekci

[9] I. Kurilla, *The risk…*
[10] A. Klinger, *Kultura i socjalizm*, Zielona Góra 1982, s. 138 i nast.
[11] Tamże, s. 140.
[12] *Mistrzowie architektury radzieckiej o architekturze*, red. J. Minorski, S. Ilić, tł. J. Łucki, Warszawa 1955, s. 3.
[13] Tamże, s. 4.
[14] Tamże, s. 114 i nast.

uważali się za spadkobierców klasycznej, postępowej sztuki[15]. Tym co miało odróżnić nową epokę w dziejach architektury była socjalistyczna treść. W sztuce nie wolno było realizować abstrakcyjnych pomysłów. Sztuka miała przyszłość tylko wtedy, kiedy opierała się na swojej przeszłości. Nieprzemyślane kopiowanie przeszłości oznaczało bankructwo, przyznanie się do swej bezsilności[16]. Architekci radzieccy nawiązywali również do idei Gesamtkunstwerk – nie detale, ale zasada całego rozwiązania określać miała istotę klasycznego dzieła. Doskonałe dzieło sztuki cechowała jedność konstrukcyjnej, architektonicznej i kompozycyjnej idei[17]. Wydaje się to częściowo kłócić z pierwszymi postulatami dotyczącymi idei sztuki socjalistycznej.

W trakcie swojego wystąpienia wygłoszonego w The Secular Society of Leicester William Morris mówił, że „jeśli rzecz wytworzona musi być warta swego wykonania, to dlatego, że głoszę tu rację samej Pracy, ponieważ marnotrawstwo polegające na wyrabianiu przedmiotów bezużytecznych dotyka robotnika podwójnie. Jako jeden z ogółu, zmuszony jest on do kupowania tych przedmiotów i większa część jego marnych zarobków jest mu odbierana poprzez ten powszechnie stosowany rodzaj wymiany towarowej; jako jeden z producentów zmuszany jest do ich wytwarzania, tracąc w ten sposób przyjemność z pracy, do której, twierdzę, jest z urodzenia uprawniony”[18]. Zestawienie tych dwóch odległych w czasie koncepcji, dotyczących tego samego socjalistycznego nurtu w sztuce, pokazuje z jednej strony jego szybką ewolucję, z drugiej ludzką umiejętność dopasowania koncepcji do obowiązującej ideologii. Teoretycy radzieckiej architektury w sposób bardzo umiejętny wykorzystywali zarówno wydarzenia historyczne, jak i wzniosłe myśli literatów do konstytuowania swojej racji. Gogol pisał o architekturze, że „przemawia ona wtedy, gdy milczy już pieśń i legenda”. Teoretycy skomentowali, że „architektura radziecka wraz z pieśniami i legendami naszego radzieckiego narodu, wraz ze wszystkimi innymi dziedzinami sztuki i nauką mówi o wielkości 30 lat prawdziwej historii, opromienionej geniuszem Lenina i Stalina”[19].

Współcześnie jako trzy najważniejsze aspekty definiujące przestrzeń rozwoju socjalizmu uważa się region geograficzny (NRD, Polska, Czechosłowacja, Węgry, Rumunia i Bułgaria), sytuację polityczną i ideologiczną a także historię architektury rozumianą jako współzależność tradycji i modernizmu. Według Andersa Amana istnieją dwie konkurencyjne interpretacje historii architektury dwudziestego wieku. Pierwsza z nich ukazuje jak modernizm, krok po kroku, wypierał tradycjonalizm aż do połowy wieku, gdy nastąpił jego chwilowy rozkwit. Realizm socjalistyczny sytuuje się w ten sposób jako mało istotny, dziwny wyjątek. Druga z koncepcji charakteryzuje dwudziesty wiek jako próbę sił pomiędzy modernizmem a tradycją, w trakcie której jedna z koncepcji czasowo wygrywała, druga przegrywała. Proces ten z perspektywy czasu wydaje się raczej interakcją. Realizm socjalistyczny rozumiany zgodnie z drugą koncepcją był postrzegany jako kilka manifestów tradycjonalizmu[20]. Niezależnie od

[15] Tamże, s. 48 i nast.
[16] Tamże, s. 29.
[17] Tamże, s. 30.
[18] W. Morris, *Sztuka i socjalizm,* tł. M. Piórowa, w: *Moderniści o sztuce*, red. W. Juszczak, Warszawa 1971, s. 70.
[19] *Mistrzowie…*, s. 10.
[20] A. Aman, *Architecture and ideology in Eastern Europe during the Stalin Era*, tł. R. i K. Tanner, New York 1992, s. 1-2.

wybranej koncepcji autor sytuuje zjawisko realizmu socjalistycznego jako wytwór Związku Radzieckiego w latach 1930-1945, przeniesiony później na teren Europy Wschodniej. Po wojnie lewicowa ideologia oparta na prestiżu Związku Radzieckiego stała się dominującą siłą Europy. Siła komunistycznych partii polegała na ich determinacji i dyscyplinie jak również idealizmie i poświęceniu doświadczonych członków i nowych działaczy[21].

Wszystkie powyższe czynniki wpłynęły na określoną wizję architektury. Dodatkowym bodźcem były też ogromne zniszczenia wojenne. Część miast takich jak na przykład Warszawa i Berlin[22] musiały zostać prawie w całości odbudowane. Słynne hasło „cały naród buduje swoją stolicę" początkowo zachęcało do podjęcia ogólnych działań, później do akcji zdefiniowanych propagandowo i ideologicznie. Koncepcję socjalistycznej architektury w pełni można obserwować na przykładzie nowo budowanych miast takich jak Nowa Huta[23]. Zjawiska architektoniczno-ideologiczne wspomniane powyżej wpłynęły też na małą architekturę - pomniki.

Na kontekst socjalistycznych pomników warto patrzeć z dwóch stron, z jednej są one odzwierciedleniem ogólnej, propagandowej koncepcji przedstawionej na przykładzie architektury, z drugiej są one odbierane również w kontekście otoczenia, w którym się znajdują. Ten drugi aspekt ma ogromne znaczenie w przypadku pomniku 25-lecia PRL znanego jako pomnik Matki Polki z Sejn. Sejny to mała, kilkutysięczna miejscowość znajdująca się w województwie podlaskim, tuż przy granicy z Litwą. Funkcjonuje tam konsulat Republiki Litewskiej, a także szkoła z litewskim językiem nauczania. Sejny od wieków zamieszkują nie tylko Polacy. Gdy osada została założona, dla rozpowszechnienia handlu i przemysłu, sprowadzono Żydów, którzy zasiedlali ją do II wojny światowej (w 1885 roku stanowili 75% mieszkańców, a w 1931 24%)[24]. W miejscowości działa ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów"[25], który przekazuje historię, kulturę, tradycje i wielonarodowość Sejn. Istotnym kontekstem historycznym jest również Powstanie Sejneńskie – wybuchło ono w nocy z 22 na 23 sierpnia 1919 roku. Odwrót wojsk niemieckich latem 1919 roku na zachód, w wyniku zakończenia I wojny światowej, otworzył tak Polakom, jak i Litwinom możliwości roztoczenia na zwalniane przez Niemców obszary Suwalszczyzny własnej władzy państwowej. 26 lipca 1919 roku Rada Najwyższa Ententy wytyczyła linię demarkacyjną (linia Focha), rozgraniczającą sporne terytoria. Litewska administracja opuściła znaczną część Suwalszczyzny, pod jej kontrolą pozostały jednak Sejny i tereny aż po rzekę Czarna Hańcza, leżące po polskiej stronie tej linii. W sierpniu, na skutek niepowodzeń negocjacji, dowództwo suwalskiego Okręgu Polskiej Organizacji Wojskowej podjęło decyzję o zorganizowaniu powstania. Akcja przebiegała początkowo pomyślnie dla Polaków. Po krótkiej walce siły powstańcze wyzwoliły Sejny[26]. Dwuznaczność socjalistycznego pomnika 25-lecia PRL w Sejnach motywowana jest również kontekstem bitwy stoczonej przez Północną Grupę Uderzeniową 2 Armii z jednostkami litewskimi w dniach 1-10 oraz 22 września 1920 roku, w ramach wypierania Armii Czerwonej na wschód w czasie bitwy nad Niemnem w wojnie

[21] Tamże, s. 10.
[22] Por. I. Antonowa, *Berlin - Moskau 1900-1950* , New York 1995.
[23] por. tamże, s. 147 i nast.
[24] http://www.sztetl.org.pl/pl/article/sejny/6,demografia/ (dostęp: 21.08.2020).
[25] D. Sieroń-Galusek, Ł. Galusek, *Pogranicze: o odradzaniu się kultury*, Wrocław 2012.
[26] P. Łossowski, *Polska-Litwa. Ostatnie sto lat*, Warszawa 1991, s. 18.

polsko-bolszewickiej. Skąd więc Pomnik Matki Polki w tak złożonym historycznie i kulturowo miejscu?

Pomnik Matki Polki, pierwotnie – od 22 lipca 1971 roku – pomnik 25-lecia PRL w Sejnach, w roku 1982 zmienił swoją nazwę i funkcję. Wówczas została zamontowana z boku pomnika tablica ze słowami „Matka – to córka kraju, co jemu gotowa oddać ostatnie dziecię”[27]. Wykorzystywanie motywu kobiety, matki nie jest obce sztuce radzieckiej. Przykładami mogą być chociażby pomnik Matka Ojczyzna wzywa w Wołgogradzie zbudowany w latach 1959-1967 albo robotnica z kielnią z osiedla „A” w Tychach. Takie przedstawienie nawiązuje do wzoru radzieckiego bohatera. Jest on w istocie człowiekiem, który podejmuje heroiczne działania, otwarcie wykazuje swoją wolę i zdolność do działania na wiele różnych sposobów: w walce, pracy, budownictwie, poświęceniu się, zdolności do doskonalenia się i tym podobne. Jego wizerunek diametralnie przeciwstawia się wizerunkowi wroga, który działa za różnymi maskami. Pod koniec lat dwudziestych XX wieku wykreowano wizerunek „mądrego ojca”, stojącego na czele mitologicznej piramidy kultury stalinowskiej. Stalin, jako ojciec Wielkiej Rodziny, odnosi się do bohaterów jak do własnych synów, nieustannie opiekując się nimi, posyłając ich w drogę i udzielając im cennych wskazówek[28]. Model Wielkiej Rodziny jako podstawa mitu radzieckiego nie został jednak jeszcze dostatecznie zbadany, ponieważ w rodzinnym trio brakowało jednego ważnego członka rodziny-matki. Według Fiodotowa macierzyństwo jest wcielone w trzy hipostazy: w kręgu sił niebieskich jest Matka Boska, w kręgu światem przyrody jest ziemia, a w ojcowskim życiu społecznym matka pojawia się na różnych poziomach kosmicznej hierarchii bóstw jako nosicielka zasady macierzyństwa[29]. W badaniach rosyjskiej myśli religijnej można wyróżnić dwa linie matczynych zasad: pierwotny pogański kult matki ziemi (*mat 'syraia zemlia*) i chrześcijański kult Matki Boskiej (*bogoroditsa*)[30]. Rola matki i troskliwej opiekunki, którą otacza swoje dzieci była dla radzieckiego systemu znacząca w budowaniu nowego, komunistycznego świata. Zniesieniu i redystrybucji własności prywatnej towarzyszyłaby zniesienie i redystrybucja uczuć intymnych. Wizja matki rewolucyjnej nie należy do mglistej przyszłości, lecz jest usytuowana w niedoskonałej teraźniejszości i jako taka zapewnia model do rozważań nad radykalna zmiana społeczna dokonującą się przez wieki. Dialektyka płci staje się tutaj dialektyką miłości, której punktem wyjścia jest matczyne ciało[31].

Dołączenie do pomnika inskrypcji dotyczącej matki i jej oddania dla kraju jest grą ze wszystkimi powyższymi kontekstami. Uwzględnia też stereotyp matki Polki, czyli osoby, która poświęca się macierzyństwu i rodzinie zaniedbując siebie i własne potrzeby. Matka Polka jest powiązana z polskim tradycjonalizmem, konserwatyzmem oraz wartościami katolickimi. W

[27] https://radio5.com.pl/co-z-pomnikiem-25-lecia-prl/ (dostęp: 22.08.2020).

[28] H. Günter, „*Broad is my Motherland”. The mother archetype and space in the soviet mass song,* w: *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, red. E. Dobrenko, E. Naiman, Washington 2003, s. 79.

[29] G. P. Fedotov, *Stikhi dukhovnye,* Moskwa 1991, s. 78.

[30] H. Günter, „*Broad is…*, s. 79.

[31] H. Proctor, *Women on the Edge of Time: Representations of revolutionary motherhood in the NEP-era Soviet Union*, https://www.researchgate.net/publication/282432697_Women_on_the_Edge_of_Time_Representations_of_revolutionary_motherhood_in_the_NEP-era_Soviet_Union (dostęp 24.08.2020), s. 2 i nast.

istocie, Matka Polka jest wzorcem kobiecości, efektem skomplikowanej historii Polski, która stworzyła obraz kobiety heroicznej, zdolnej do wielkich poświęceń dla dobra Ojczyzny, skoncentrowanej przede wszystkim na rodzinie, nie na sobie[32]. Obraz ten ugruntowały wydarzenia historyczne w konsekwencji których ogromna część obowiązków spadła na kobiety. Jego początków najczęściej upatruje się w historii narodu polskiego, głównie w momentach utraty niepodległości. Gwarancją utrzymania tożsamości narodowej było odpowiednie wychowanie dzieci, stało się ono więc sprawą polityczną. Matka Polka jest kobietą idealną, pozbawioną egoizmu, a nawet własnej cielesności. Jej powołaniem jest zapewnianie ojczyźnie obywateli wychowanych w duchu patriotyzmu, całkowite poświęcenie się macierzyństwu. Podczas realizowania tych powinności cielesność przestaje być istotna[33]. Wydaje się, że właśnie z powodu przewagi idei i roli społecznej nad cielesnością można szukać analogii pomiędzy postacią Matki Polki a Matką Boską. Trudno ocenić, która z interpretacji postaci matki odgrywa największą rolę dla mieszkańców Sejn. Sam sposób jej przedstawienia nasuwa z jednej strony skojarzenia z propagandową sztuką radziecką, z drugiej, proste, schematyczne rysy, pociągły nos, wysokie czoło skłaniają do porównania jej z prawosławną sztuką ikonową. Niewątpliwie jednak archetyp matki decydująco wpłynął na sposób odbierania monumentu. Jest to prawdopodobnie jeden z powodów, dlaczego przyjęła się nazwa Matka Polka, a nie pomnik 25-lecia PRL i dlaczego mieszkańcy, pomijając propagandowy wydźwięk pomniku, czule nazywają ją Lilką[34]. Pomnik, a właściwie sama figura Matki Polki, od grudnia 2018 roku do 15 września 2019 była częścią wystawy „Pomnik. Europa Środkowo-Wschodnia 1918-2018" w warszawskiej Królikarni. Według materiałów prasowych pomnik nieprędko powróci do centrum Sejn[35]. Obecnie jego elementy składowane są w Punkcie Selektywnego Zbierania Odpadów Komunalnych.

Pomników, które spotkał podobny los jest wiele. Jak zostało wspomniane we wcześniejszych akapitach, znaczący wpływ na ich los miało uchwalenie w 2016 roku Ustawy o zakazie propagowania komunizmu lub innego ustroju totalitarnego przez nazwy jednostek organizacyjnych, jednostek pomocniczych gminy, budowli, obiektów i urządzeń użyteczności publicznej oraz pomniki. Za propagujące komunizm uważa się także nazwy odwołujące się do osób, organizacji, wydarzeń lub dat symbolizujących represyjny, autorytarny i niesuwerenny system władzy w Polsce w latach 1944–1989. Obowiązek usunięcia pomników z przestrzeni publicznej nie obowiązuje, jeśli znajdują się one na terenie cmentarzy, są wystawione na widok publiczny w ramach działalności artystycznej, edukacyjnej, kolekcjonerskiej, naukowej lub o podobnym charakterze, w celu innym niż propagowanie ustroju totalitarnego lub wpisano je – samodzielnie albo jako część większej całości – do rejestru zabytków[36]. Zaskakujące wydaje

[32] A. Imbierowicz, *Matka Polka w defensywie? Przemiany mitu i jego wpływ na sytuację kobiet w polskim społeczeństwie*, http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-64fb05d9-8344-4b0a-97ca-a8dc7288aaa8/c/4.pdf?fbclid=IwAR15siWhzF0U2RCrTJ_zrIbLyKpDbMlLRcCFUb1-BDMTwqwiRXGnbU7F3Dw (dostęp: 28.08.2020).

[33] Tamże.

[34] https://www.radio.bialystok.pl/wiadomosci/suwalki/id/158261 (dostęp: 24.08.2020).

[35] https://www.radio.bialystok.pl/wiadomosci/suwalki/id/187470 (dostęp: 24.08.2020).

[36] Ustawa z dnia 1 kwietnia 2016 r. o zakazie propagowania komunizmu lub innego ustroju totalitarnego przez nazwy jednostek organizacyjnych, jednostek pomocniczych gminy, budowli, obiektów i urządzeń użyteczności publicznej oraz pomniki (Dz.U. 2016 poz. 744).

się sformułowanie „w celu innym niż propagowanie ustroju totalitarnego". W jaki sposób należy ustalić cel wzniesienia pomnika i czy jedynym jego wyznacznikiem powinna być data jego powstania? Różnice w podejściu do polityki historycznej można prześledzić obserwując działania podjęte w związku z pomnikiem Braterstwa Broni w Warszawie [Il. 2] i monumentem Marksa i Engelsa w Berlinie [Il. 3]. Pierwszy z nich został zdemontowany w 2011 roku z powodu budowy drugiej linii metra. W związku z decyzją Rady Miasta Stołecznego Warszawy z 2015 roku pomnik Braterstwa Broni nie powróci na plac Wileński. Monument upamiętniał walki żołnierzy polskich i radzieckich, a także był wyrazem hołdu dla ok. 600 tys. żołnierzy Armii Czerwonej, którzy zginęli na ziemiach polskich podczas II wojny światowej. W tym przypadku granica między propagowaniem komunizmu, a chęcią upamiętnienia poległych wydaje się bardzo cienka. Dyskusja nad jego przyszłością była bardzo intensywna – oprócz samej idei pomnik stał się jednym z symboli warszawskiej Pragi, a jej mieszkańcy zwyczajowo umawiali się nie na placu Wileńskim, ale przy tak zwanych „czterech śpiących". Pokazuje to kolejny problem związany z dekonstrukcją idei – monumenty, mimo swojej propagandowej treści, często stają się po prostu symbolem danego miejsca bądź mają znaczenie dla lokalnej ludności.

Inna politykę przyjęto w stosunku do pomnika Marksa i Engelsa na Marks-Engels Forum w centrum Berlina. Trudna wojenna przeszłość i jej konsekwencje były tematem dialogu społecznego. W 1990 roku grupa studentów historii sztuki z wschodniego i zachodniego Berlina powołała inicjatywę na rzecz politycznych pomników Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Wspólnie uchronili przed zniszczeniem część centrum miasta, w której wcześniej miało swoją siedzibę Gestapo. Organizując wystawę pokazali społeczeństwu różnorodność wschodniej części miasta, tłumaczyli ideologiczne i historyczne motywy ochrony obiektów z przeszłości[37]. Wierzyli, że koniec zimnej wojny jest dla architektury podobnym momentem jak rok 1945. Pomnik Marksa i Engelsa znajdujący się przed Pałacem Republiki stoi na tle reliefów upamiętniających cierpienie uciśnionych. Same figury mężczyzn są ucieleśnieniem nieostentacyjnego, prostego i nieheroicznego portretowania. Marks ukazany jest w pozycji stojącej, Engels siedzącej, nie wykonują żadnych triumfalnych gestów. Ich postawa i niewyróżniające się ubrania według miejskiej legendy siedzą na walizkach i czekają na pozwolenie na emigrację[38]. Obecnie w wielokulturowym mieście wydźwięk pomnika nie jest jednoznaczny. Wielu turystów siada na kolanach Engelsa i robi pamiątkowe zdjęcia. Trudno powiedzieć, na ile zdają sobie sprawę z konsekwencji działań tych przywódców w Europie i na ile pozostają one nadal symbolem reżimu. Marx-Engels Forum przedstawia historię Berlina w pigułce. Nie ma tu mowy o idei dekonstrukcji. Niemcy przyjęli odmienną politykę historyczną niż Polacy demontując pomnik Braterstwa Broni. Czy słusznie?

Innym interesującym pomysłem dotyczącym narracji o przeszłości jest projekt Skopje 2014. Macedonia jest państwem o wielonarodowościowej i wielowyznaniowej historii. Traktat kończący II wojnę bałkańską podzielił kraj na trzy części: grecką, serbską i bułgarską. Mieszkańcy, przyzwyczajeni do bycia obywatelami Imperium Osmańskiego, pytani o swoją narodowość równocześnie przyznawali, że są obywatelami Serbii i Bułgarii. Część z nich

[37] B. Ladd, *The ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape,* Chicago 1998 [1997], s. 190 i nast.
[38] Tamże, s. 204.

uważała się również za Greków, mimo że nie znali ani słowa w tym języku[39]. 26 lipca 1963 roku trzęsienie ziemi zmieniło 80% Skopje w ruiny. Miasto stopniowo odbudowywano. Od roku 1991, gdy Macedonia odłączyła się od Federacyjnej Socjalistycznej Republiki Jugosławii, powstawały różne plan zagospodarowania centrum miasta i nadania mu historycznego charakteru. Potrzeba ukonstytuowania swojej państwowości miała również związek z konfliktem macedońsko-greckim. Grecy twierdzili, że Macedonia w ogóle nie ma prawa nazywać się w ten sposób. Macedonia to bowiem według nich prowincja północnej Grecji, ze stolicą w Salonikach, a Aleksander Wielki, jego mama, tata, koń Bucefał i większość przyjaciół byli Grekami[40]. Spór o antycznego przywódcę miał swoją kontynuacje w postaci wzniesionego w ramach projektu Skopje 2014 pomnika na centralnym placu miasta. Oficjalnie jest to pomnik-fontanna nazwany Wojownikiem na koniu [Il. 4]. Wszyscy wiedzą jednak, że jest to postać Aleksandra Wielkiego i nawiązanie do wielkiej przeszłości tego regionu. Sam projekt prezentujący historię Macedonii zakładał budowę około 130 obiektów o łącznym koszcie 700 milionów euro, podczas gdy średnie zarobki w kraju w 2014 roku (nieco ponad 350 euro) były najniższe w całym regionie[41]. Powstały groteskowe, antykizujące pomniki bohaterów z różnych epok: rewolucjonistów, komunistów, uczonych, świętych. Całość, mimo spójności estetycznej, można ocenić jako nieudany ideologicznie projekt. Próba upamiętnienia wszystkich ważnych dla Macedonii postaci na raz sprawiła, że koncepcję trudno traktować poważnie. Jak ocenił Marek Matyjanka „nową tożsamość wszczepiono macedońskiemu społeczeństwu siłą, pomijając słowiański komponent i przemilczając kilkusetletnią spuściznę otomańską. Bez pytania o zgodę, bez żadnych społecznych konsultacji, zbudowano Skopje które od „New York Timesa" po „Der Spiegel" zgodnie okrzyknięto „stolicą kiczu"[42]. Interesujący jest również fakt, że w 2016 roku po ujawnieniu malwersacji finansowych związanych z projektem Skopje 2014 i po zmianie władzy na socjaldemokratyczną opozycje, pomniki pozostają symbolem reżimu i nepotyzmu, a patriotyczne nazwy lotnisk i autostrad przemianowane są na bardziej neutralne[43]. Tym samym stolica Macedonii pozostaje kolejnym przykładem radzenia a właściwie nieradzenia sobie z polityką historyczną. Nieudana próba wprowadzenia pomników i symboli do przestrzeni publicznej finalnie i tak doprowadziła do dekonstrukcji idei.

Nie zawsze fizyczny demontaż pomników idzie w parze z demontażem pamięci. Zjawisko kontynuacji idei w ciekawy sposób wykorzystał w swoim filmie „The Return of Friedrich Engels" Phil Collins. Przedstawił on drogę zdemontowanego wcześniej pomnika Engelsa ze składu socjalistycznych pomników na Ukrainie do Manchesteru [Il. 5]. Projekt pokazuję przejazd monumentu przez całą Europę na platformie samochodu ciężarowego. Figura jest różnie odbierana w państwach przez które przejeżdża. Młodsi mieszkańcy, którzy często nie poznają postaci albo nie rozumieją jej roli ochoczo robią sobie zdjęcia. Starsi zerkają z powątpiewaniem albo specyficznie objawiającą się nostalgią. Najbardziej charakterystyczne jest jednak zestawienie pierwszej i ostatniej sceny filmu - zapomnianego składu pomników na

[39] M. Matyjanka, *Projekt Skopje 2014* w: *Pomnik. Europa Środkowo-Wschodnia...*, s. 60.
[40] Tamże, s. 61.
[41] Tamże.
[42] Tamże.
[43] Tamże.

Ukrainie i entuzjastycznego powitania Engelsa w Manchesterze. Zmiana miejsca idzie tu w parze ze zmianą tożsamości i wydźwięku pomnika[44]. Znienawidzony symbol reżimu na Ukrainie okazuje się być symbolem powrotu do lewicowych, robotniczych korzeni dla Brytyjczyków, którzy takich represji nie doświadczyli. Pokazuje to jak ważny dla pomnika jest kontekst społeczny, kulturowy i jego otoczenie. W tym samym czasie, ale innym miejscu jego wydźwięk może być już skrajnie inny, a dekonstrukcja idei może iść w parze z chęcią jej odbudowania.

Przeanalizowane przeze mnie przykłady świadczą o wielości i różnorodności przyjmowanych w Europie sposobów radzenia sobie z trudnym dziedzictwem historycznym. Nie istnieje jedna poprawna odpowiedź na pytanie, w którym momencie dekonstrukcja idei staje się ideą dekonstrukcji. Niewątpliwie Matka Polska z Sejn wydaje się być jedną z „ofiar" niszczycielskiej polityki historycznej. O tym czy „Lilka" powinna wrócić do centrum Sejn zadecydowała ustawa a nie jej mieszkańcy. Można zastanawiać się na ile problem likwidacji komunistycznych pomników powinien być rozwiązywany lokalnie, a ile powinno być w tym reguł narzuconych przez rząd. Sposób narracji dotyczącej historii ewoluuje i pozostaje w powiązaniu z polityką partii rządzącej. Patrząc przez pryzmat historyka sztuki niszczenie dzieł jest zawsze negatywne. Pomniki są przecież przeznaczone do oglądania, a nie spoczywania w magazynie. Problem ten tworzy jednak spójną całość, a sztuka jest tylko i aż jego wyrazem.

[44]https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/jun/30/phil-collins-why-i-took-a-soviet-statue-of-engels-across-europe-to-manchester (dostęp: 29.08.2020).

Bibliografia

A. Aman, *Architecture and ideology in Eastern Europe during the Stalin era: an aspect of Cold War history,* trans. R. and K.Tanner, New York 1992.
I. Antonowa, *Berlin - Moskau 1900-1950*, New York 1995.
M. Bernhard, J.Kubik, T*wenty Years After Communism: The Politics of Memory and* Commemoration, Oxford 2014.
F. Bollerey, *Architekturkonzeptionen der utopischen Sozialisten,* München 1977.
H. Günter, „*Broad is my Motherland". The mother archetype and space in the soviet mass song,* in: *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, ed. E. Dobrenko, E. Naiman, Washington 2003, pp. 77-95.
C. Higgins, *Phil Collins: why I took a Soviet statue of Engels across Europe to Manchester*, "Guardian", 30.06.2017, https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/jun/30/phil-collins-why-i-took-a-soviet-statue-of-engels-across-europe-to-manchester (dostęp: 29.08.2020).
A. Imbierowicz, *Matka Polka w defensywie? Przemiany mitu i jego wpływ na sytuację kobiet w polskim społeczeństwie*, „Ogrody Nauk i Sztuk", 2:2012, s. 430-442.
A. Klinger, *Kultura i socjalizm: z zagadnień marksistowskiej teorii kultury*, Zielona Góra 1982.
I. Kurilla, *The risk of deriving current policies from history*, "World War II in European Memory", 3:2015, https://eng.globalaffairs.ru/articles/world-war-ii-in-european-memory/?fbclid=IwAR3qr4whFkNaRNU-2l1E2dZUVNd3lc1hyglgkch4NOQYaBxGocoyaJ2UtiE. (dostęp: 20.08.2020).
B. Ladd, *The ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape,* Chicago 1998 [1997].
P. Łossowski, *Polska-Litwa. Ostatnie sto lat*, Warszawa 1991.
Mistrzowie architektury radzieckiej o architekturze, red. J. Minorski, S. Ilić, przeł. J. Łucki, Warszawa 1955.
W. Morris, *Sztuka i socjalizm,* w: *Moderniści o sztuce*, red. W. Juszczak, przeł. M. Piórowa Warszawa 1971.
H. Proctor, *Women on the Edge of Time: Representations of revolutionary motherhood in the NEP-era Soviet Union*, "Studies in Maternal", vol. 7, 1:2015, pp. 1-20.
Pomnik. Europa Środkowo-Wschodnia 1918-2018, red. A.Tarasiuk, A. Miczko, kat. wyst., Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie, 16.12.2018-10.04.2019, Warszawa 2019.
E. Pugh, *Architecture, Politics and Identity in Divided Berlin*, Pittsburgh 2014.
C. Riess, *The Berlin story*, New York 1952.
D. Sieroń-Galusek, Ł. Galusek, *Pogranicze: o odradzaniu się kultury*, Wrocław 2012.
Ustawa z dnia 1 kwietnia 2016 r. o zakazie propagowania komunizmu lub innego ustroju totalitarnego przez nazwy jednostek organizacyjnych, jednostek pomocniczych gminy, budowli, obiektów i urządzeń użyteczności publicznej oraz pomniki (Dz.U. 2016 poz. 744).

The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space (Studies in Modernity and National Identity), ed. E. Naiman, Washington 2003.

Źródła internetowe

https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/pomnik;3960181.html (dostęp: 11.04.2021).
http://www.sztetl.org.pl/pl/article/sejny/6,demografia/ (dostęp: 21.08.2020).
http://www.muzeum.sejny.pl/s/legendy?fbclid=IwAR3vygnEGsPO1WrhZEFFB1VwQT-j_uBh8wyTO8qBP8tECl-0t6B4ap3Q7OM (dostęp: 22.08.2020).
https://radio5.com.pl/co-z-pomnikiem-25-lecia-prl/ (dostęp: 22.08.2020).
https://www.radio.bialystok.pl/wiadomosci/suwalki/id/158261 (dostęp: 24.08.2020).
https://www.radio.bialystok.pl/wiadomosci/suwalki/id/187470 (dostęp: 24.08.2020).

Ilustracje pod linkiem

1. Stanisław Wakuliński, *Pomnik 25-lecia PRL (pomnik Matki Polki)*, 1971, https://gdansk.fotopolska.eu/nieistniejace,236,20/woj.podlaskie.html

2. Praca zbiorowa, *Pomnik Braterstwa Broni*, Warszawa, 1945, http://pomnik.art/pl/2018/11/01/pomnik-braterstwa-broni/

3. Ludwig Engelhardt, *Pomnik Marksa i Engelsa*, Berlin, 1983, https://www.dw.com/pl/good-bye-lenin-nowe-nazwy-ulic/a-40735121

4. Walentina Stewanowska, *Wojownik na koniu*, Skopje, 2011, https://ownetic.com/magazyn/2018/wszystkie-macedonie-michal-siarek-alexander/michal-siarek-alexander-2018-09-26-002

5. Phil Collins, kadr z filmu *Ceremonia*, 2017, https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/jun/30/phil-collins-why-i-took-a-soviet-statue-of-engels-across-europe-to-manchester

Natalia Łowczak

Problematyka konserwacji dzieł Yves'a Kleina[1]

1. Dosięgnąć nieskończoności, czyli narodziny artysty

Kiedy leżałem wyciągnięty na nicejskiej plaży, zacząłem czuć nienawiść do ptaków, które latały w tę i z powrotem na moim błękitnym niebie, bezchmurnym niebie, ponieważ próbowały przedziurawić moje największe i najpiękniejsze dzieło[2].

\- Yves Klein, 1947

Niedługo po zakończeniu drugiej wojny światowej, w 1947 roku, nastoletni wówczas Yves Klein wraz z dwoma przyjaciółmi spacerował po nicejskiej plaży, rozmawiając. Poprosił, aby każdy z nich wybrał ich zdaniem najważniejszy pierwiastek będący podstawą sztuki. Jeden z nich wybrał ziemię, drugi słowa, a młody Yves, niebo[3]. Jedna z biografek artysty, Hannah Weitemeier, opisuje ten wiekopomny moment w powojennej sztuce jako symboliczny gest przyzywania nieba[4]. Klein przewidział w tym momencie zadumy zwrot w swojej sztuce, który naznaczy całą jego późniejszą twórczość - poszukiwanie, którego celem będzie uchwycenie odległej strony nieskończoności. Poszukiwania nie trwały długo, bo już w 1954 roku odbyła się pierwsza publiczna wystawa, przedstawiająca monochromatyczne płótna w kilku kolorach - różowym, pomarańczowym, żółtym i niebieskim. Niestety, łagodna recepcja tej wystawy rozjuszyła artystę. Widownia odebrała dzieła zbyt dosłownie, jako *nowy rodzaj jasnej, abstrakcyjnej dekoracji wnętrz*[5]. Cel Kleina był w zamierzeniu inny: skupić odbiorców na kolorze niebieskim, który uważał za wszechogarniający i nieograniczony, zawierający w sobie esencję sztuki.

Wystawy Yves'a Kleina słynęły z awangardowej i nieco humorystycznej oprawy. Wystarczy podać przykład oryginalnych zaproszeń zabrudzonych niebieską farbą wraz ze znaczkiem pocztowym "IKB", napisanych przez Pierre'a Restany, krytyka sztuki, który pomagał wyjaśnić zagadkowe działania artysty skonfundowanej publice. Zaproszenia brzmiały następująco: *Monochromatyczne propozycje Yves'a Kleina zapoczątkowują rzeźbiarskie przeznaczenie czystego pigmentu. Ta bogata historia okresu niebieskiego zostanie symultanicznie odtworzona na ścianach galerii Colette Allendy i galerii Iris Clert. Restany*[6]. W innym dziele, "Zones of Immaterial Pictorial Sensibility" (1959r.), odbiorcy, pragnący kontemplować próżnię, mogli kupić puste miejsca, które nie były nawet własnością artysty, w zamian za sztabki złota. Podczas innego wernisażu serwowano

---

[1] Niniejszy artykuł jest częścią pracy seminaryjnej "Problematyka konserwacji dzieł Yves'a Kleina", pod kierunkiem prof. dr. hab. Iwony Szmelter, as. mgr Anny Kowalik, ASP Warszawa, 2020.

[2] org. *(...)as I lay stretched upon the beach of Nice, I began to feel hatred for birds which flew back and forth across my blue sky, cloudless sky, because they tried to bore holes in my greatest and most beautiful work*, w: T. Caron, *Modern classics: Yves Klein - Leap into the Void, 1960*, 2016.

[3] J. Stewart, *Everywhere, International Klein Blue*, https://www.printmag.com/post/everywhere-international-klein-blue (dostęp 11.03.2021).

[4] H. Weitemeier, *Yves Klein*, Słowacja 2019, org. 1994, s. 8-9.

[5] J. Stewart, *Everywhere, International Klein Blue...*

[6] org. "The monochrome propositions of Yves Klein secure the sculptural destiny of pure pigment today. This grand history of the blue period will be retraced simultaneously on the walls of Colette Allendy and Iris Clert. Restany", Tamże.

koktajle z ginu, Cointreau i niebieskiego metylenu, które barwiły mocz gości na niebiesko[7]. Klein chciał w ten sposób podkreślić moc oddziaływania jego sztuki, sztuki absolutnej.
Jednak nadrzędnym celem artysty było "poczuć duszę, bez tłumaczenia (tego uczucia), bez słów i pokazanie tego wrażenia"[8], co doprowadziło go do malarstwa monochromatycznego.

2. International Klein Blue

W 1960 r. artysta opatentował swój kolor o nazwie International Klein Blue (IKB) z numerem 1.258.418[9]. Opracował pigment z pomocą paryskiego handlarza farbami, Edouarda Adama. Był to matowy błękit o głębokim odcieniu, którego używał potem w serii monochromatycznych niebieskich obrazów. Kolor IKB składał się głównie z ultramaryny syntetycznej (PB29), ale niespotykany mat z jednoczesną głębią koloru jest zasługą spoiwa, które pozwalało na szybką pracę z jednoczesnym zachowaniem mocy i blasku suchego pigmentu[10]. Po wyschnięciu, farba zdawała się "unosić" nad powierzchnią, tworząc niesamowitą, aksamitną teksturę i niezwykłe wrażenie głębi koloru. Klein eksperymentował z ultramaryną syntetyczną (PB 29) i syntetycznym, bezbarwnym spoiwem żywicznym na bazie polioctanu winylu, nazywanym Rhodopas M., które było również dostępne w 60-procentowym roztworze w 95-procentowym alkoholu. Spoiwo to zostało potem dopracowane przez francuski koncern chemiczny Rhone - Poulenc[11] i wypuszczone na rynek pod nazwą Rhodopas M60A. Wysoka siła klejenia żywicy Rhodopas M[12], będąca własnością polioctanu winylu, pozwala na zastosowanie jej w niskim stężeniu z rozpuszczalnikiem. Ponadto, jej względnie niski współczynnik załamania światła minimalizuje zmiany wyglądu pigmentu zachodzące na skutek promieniowania UV.
E. Adam badał właściwości spoiwa, eksperymentując z proporcjami alkoholu etylowego i octanu etylu[13], ostatecznie opracowując spoiwo w 1956 r. Podobno, by wykonać farbę, "czystą ultramarynę", należało wymieszać składniki ręką.

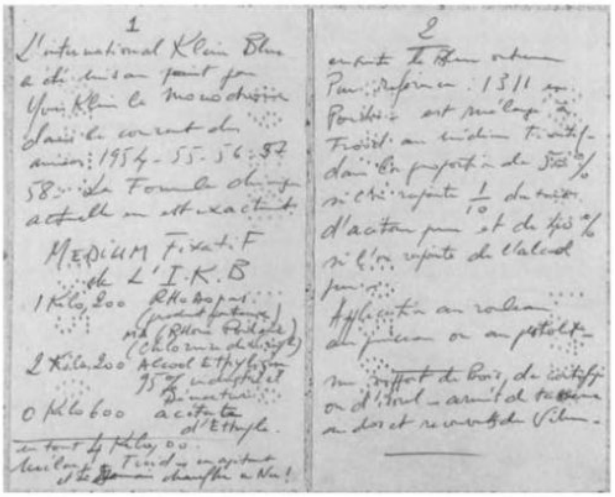
Zwieńczeniem badań nad kolorem niebieskim i poszukiwaniem spoiwa idealnego było opatentowanie koloru "International Klein Blue (IKB)" w maju roku 1960 w Institut national de la propriete industrielle.



[7] H. Weitemeier, *Yves Klein*, Słowacja 2019, s. 32.
[8] org. "To sense the soul, without explanation, without words, and to depict this sensation(...)", Tamże, s. 18.
[9] Yves Klein: French patent 1.258.418, 1960. Procédé de décoration ou d'intégration architecturale et produits obtenus par application dudit procede.
[10] Ch. Haiml, *Restoring the Immaterial: Study and Treatment of Yves Klein's "Blue Monochrome (IKB 42)*, w: *Modern Paints Uncovered: Proceedings from the Modern Paints Uncovered Symposium*, Getty Conservation Institute, Los Angeles 2007, s. 150.
[11] *Conservation of Modern Oil Paintings* (Publikacja ta stanowi zbiór artykułów zaprezentowanych na Konferencji "Modern Oil Paints", która odbyła się w Amsterdamie w 2018 roku. Artykuły skupiają się wokół zagadnienia malarstwa olejnego XX wieku), red. K. J. van den Berg, I. Bonaduce, A. Burnstock, L. Carlyle, G. Heydenreich, K. Keune, B. Ormsby, M. Scharff, Amsterdam 2019, s.73.
[12] Ch. Haiml *Restoring the Immaterial: Study and Treatment of Yves Klein's "Blue Monochrome (IKB 42)*, w: *Modern Paints Uncovered: Proceedings from the Modern Paints Uncovered Symposium*, Getty Conservation Institute, Los Angeles 2007, s. 150.
[13] Tamże, s. 150.

1. Ultramaryna syntetyczna w proszku, podobna do tej użytej w pigmencie IKB[14].

„Nie lubiłem kolorów utartych z olejem. Wydawały się martwe. Co zadowala mnie najbardziej, to czyste pigmenty w proszku, takie, jakie często widziałem u handlowców. Były pełne naturalnego i niezwykłego autonomicznego życia….Co mnie smuci, to widzieć jak ten olśniewający proszek traci całą swoją wartość oraz staje się przytłumionym i obniżonym w tonie po dodaniu kleju lub jakiegokolwiek innego medium, które miało spowodować przyczepność koloru do podłoża… Oczywiste, że byłem bardzo oczarowany możliwością pozostawienia ziaren pigmentu w całkowitej wolności, tak jak istnieją w postaci proszku”[15].



2. Yves Klein, Formuła IKB, koperta Soleau[16] nr. Patentu 63 471. Czerwony długopis kulkowy na papierze, 21 x 13 cm[17].

Przepis na IKB[18], dopracowywany przez Yves’a Kleina w latach 1954-58, opatentowany w 1960 r.:
1) IKB spoiwo - utrwalacz
1.2 kg Rhodopas (rozpuszczalnik) MA (Rhone Poulenc) (chlorek winylu)
2.2 kg of denaturatu alkoholu etylowego (95%)
0.6 kg of octanu etylu
(Razem 4 kg)

[14] https://en.wikipedia.org/wiki/International_Klein_Blue (dostęp: 13.05.2020).

[15] *I did not like colours ground with oil. They seemed to be dead. What please me above all were pure pigments in powder like the ones I often saw at the wholesale color dealers. They had a burst of natural and extraordinary autonomous life….What upset me was to see this incandescent powder lose all its value and become dulled and lowered in tone once it was mixed with a glue or whatever medium was intended to fix it to the support…. Obviously, I was quite charmed by the possibility of leaving the grains of pigment in total freedom, as they exist in powder*; Ch. Haiml, *Restoring the Immaterial: Study and Treatment of Yves Klein’s “Blue Monochrome (IKB 42)”* w: *Modern Paints Uncovered: Proceedings from the Modern Paints Uncovered Symposium*, Getty Conservation Institute, Los Angeles 2007, s. 150, za: Y. Klein, *Le dépassement de la problématique de lart et autres écrits* (tłum. *Wyjście poza problematykę sztuki i innych pism)*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paryż, 2003, 244-245; S. Stich, *Yves Klein*, Niemcy 1994, s. 59-60.

[16] Soleau envelope (ang. Koperta Soleau) jest to zapieczętowana koperta, nazwana nazwiskiem francuskiego wynalazcy Eugène Soleau, służąca jako dowód pierwszeństwa wynalazków ważnych we Francji, w celu ustalenia daty wynalazku, pomysłu lub dzieła.
http://www.bdl-ip.com/upload/Etudes/uk/bdl_the-_soleau_-envelope.pdf, (dostęp: 13.05.2020).

[17] przechowywane w Yves Klein Archives, Paryż.

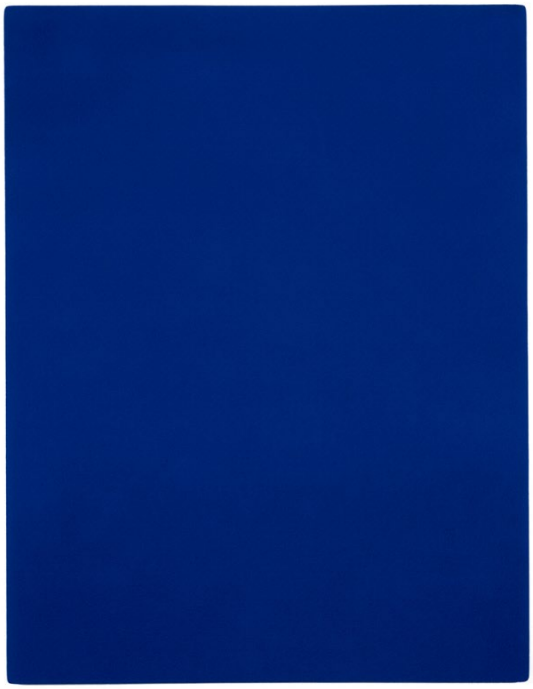
[18] “The recipe for IKB:
1) IKB fixative
1.2 kg Rhodopas (solvent) MA (Rhone Poulenc) (vinyl chloride)
2.2 kg of denatured ethyl alcohol (95%)
0.6 kg of ethyl acetate
(Total 4 kg.)
Mix cold, with stirring.
2) Then powder of pure ultramarine blue, ref. 1311 – is added to the fixative, mixing cold in proportion of 50% if we add one-tenth of the total number of pure acetone and 40% if we add pure alcohol. Apply using a roller, a brush or a spray gun for painting, on a wood panel, plywood or isorel – with support brackets on the back covered with a veil”; R. Rezza, A. Brunetto, P. Buscaglia, O. Chiantore, T. Poli, A. Rava, M. T. Roberto, F. Zenucchini, *Study on laser cleaning of Sculptures-Éponge by Yves Klein* w: *Studies in Conservation,* 60, (1/2015), Londyn, za: J. P. Ledeur, *Yves Klein. Catalogue des éditions et des sculptures éditées*, Guy Pieters Éditions, Belgia 2000; J. N. A. Hooper, *Sponguide. Guide to sponge collection and identification*, Queensland Museum, South Brisbane, 2003.

Połączyć na zimno, mieszając.

2) Następnie czystą ultramarynę w proszku nr 1311 dodaje się do przygotowanego na zimno spoiwa, w proporcji 50% (jeśli dodajemy 1/10 czystego acetonu) lub 40% (jeśli dodajemy czysty alkohol).

3) Aplikujemy na podłoże (płyta drewniana, pilśniowa lub isorel - rodzaj płyty pilśniowej o wszechstronnym zastosowaniu[19], o zabezpieczonych kantach, przykrytych materiałem, co daje efekt zaoblonych narożników) przy pomocy wałka, pędzla lub pistoletu natryskowego dla obrazów.

3. Konserwacja "Blue Monochrome (IKB 42)"



3. "Blue monochrome (IKB 42)", 1960r. Pigment i żywica na materiale, na płycie; 199,1×153×2,5 cm, Houston.[20].

Problematyka konserwacji "Blue Monochrome", obrazu Yves'a z 1960 roku, będącego własnością Menil Collection w Houston[21], dotyczyła przede wszystkim dwóch zniszczeń o różnym pochodzeniu. Pierwsze powstało w czasie wypożyczenia monochromu na wystawę w Paryżu w 1984 roku. Dolna połowa delikatnej powierzchni malarskiej dzieła zniekształcona została odciskami palców. Drugi defekt pojawił się w roku 2003, gdy podczas remontu w magazynie, koniec metalowej konstrukcji półki uderzył w dolną część obrazu, pozostawiając dwa wgłębienia w warstwie malarskiej[22]. Właśnie to drugie zdarzenie implikowało niezwłoczną interwencję konserwatorską, czego efektem było kompleksowe badanie struktury dzieła, a w konsekwencji jej konserwację i odbudowę.

---

[19] https://www.steico.com/fileadmin/steico/content/pdf/Marketing/Polska/Foldery_produktow/isorel/STEICOisorel_pl_i.pdf, (dostęp: 23.05.2020).

[20] https://www.menil.org/collection/objects/2331-untitled-blue-monochrome-ikb-42, (dostęp: 13.05.2020).

[21] Ch. Haiml, *Restoring the Immaterial: Study and Treatment of Yves Klein's "Blue Monochrome (IKB 42")*, w: *Modern Paints Uncovered: Proceedings from the Modern Paints Uncovered Symposium*, Getty Conservation Institute, Los Angeles 2007, s. 149; https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/modern_paints_uncovered_vl_opt.pdf, (dostęp: 13.05.2020).

[22] Tamże, s. 150.

Budowa “IKB 42” jest typowa dla błękitnych monochromów Kleina. Jest to niezbyt ciężkie płótno lniane rozciągnięte na kawałku sklejki o zaokrąglonych narożnikach[23], która stanowi optymalne wsparcie dla warstwy malarskiej aplikowanej wałkiem. Dodatkowo podłoże wzmocnione jest od tyłu drewnianym szkieletem krosna[24], które przytwierdzone jest do sklejki gwoździami przebijającymi ją na wylot. Dwa gwoździe zdołały wydostać się na zewnątrz, powodując okrągłe deformacje płótna. Klein użył również pinezek firmy Baionette[25] w celu dodatkowego przytwierdzenia płótna do krosna. Inskrypcja firmy była widoczna na główkach pinezek. Niektóre z nich zostały zastąpione innymi pinezkami podczas poprzedniej konserwacji.

Dzieło podpisane jest niebieską farbą od strony odwrocia, inskrypcja brzmi “Yves Klein Le Monochrome 1960”[26].Z badania techniki malarskiej wynika, że warstwa malarska aplikowana była bezpośrednio na niezagruntowane płótno przy pomocy wałka ze skóry jagnięcej. Ślady wałka o szerokości szacowanie na 17 cm widoczne są podczas oglądania w świetle bocznym. Według E. Adama wałki jagnięce były ulubionymi narzędziami artysty.



4. Yves Klein w domowej pracowni, 14 rue Campagne Premiere, 21 października 1961r., Fot. Harry Shunk.

[23] Tamże, s. 150.
[24] Tamże, s. 151.
[25] Tamże, s. 151.
[26] Tamże, s. 151.

Badanie struktury niebieskiego monochromu wskazało na obecność przynajmniej dwóch warstw malatury. Można je wyróżnić na odwrociu i krajkach: ciemniejszy odcień od spodu i jaśniejszy na wierzchu, co przedstawia poniższa ilustracja.



5. Detal marginesu "IKB 42" w świetle bocznym. Fot. Christa Haiml. @ 2007 Artists Rights Society (ARS), Nowy Jork / ADAGP, Paryż @ The Menil Collection, Houston.

Tekstura powierzchni jest wyraźna i jednolita. Nierówności i ślady po użytym narzędziu, choć ewidentne z bliska, stają się niemal niewidoczne podczas oglądania obrazu z odległości. Takie było też zamierzenie autora - *the blue kills the relief*![27].Z powodu szybkiego czasu schnięcia autorskiej formuły farby, na licu odznaczyło się naturalne włosie wałka, tworząc zróżnicowaną fakturę. Była ona częściowo przytłumiona warstwą farby naniesioną przy pomocy spreju[28], co w efekcie nadało powierzchni chropowatości drobnego piasku.

Co ciekawe, obecność warstwy farby w postaci spreju została odkryta dopiero przy głębszym badaniu i obserwacji, ponieważ odznaczała się nieco charakterem od warstwy spodniej. Udało się zauważyć drobne kropki, plamki farby, jakby cząstki pigmentu. Jednak odkrycie to nie było uniwersalne dla całej powierzchni malatury, w niektórych partiach krople spreju połączyły się ze spodnią warstwą malarską, co sugeruje, że rozpuszczalnik użyty w naniesionej świeżej farbie częściowo rozpuścił leżącą pod spodem warstwę. Ponadto warstwy można rozróżnić także przez subtelny dysonans kolorystyczny[29]. Wierzchnia warstwa nasprejowana jest delikatnie ciemniejsza, tonalnie wpadając w fiolet, w porównaniu do spodniej, aplikowanej wałkiem.

Mimo że brak jakiejkolwiek dokumentacji konserwatorskiej z poprzednich interwencji, istnieją przesłanki, że warstwa spreju może nie być oryginalna lub, że została naniesiona jakiś czas po ukończeniu obrazu[30].

4. Interwencja konserwatorska

Wykonanie modeli

Postępowanie konserwatorskie wobec "IKB 42" rozpoczęto od przygotowania serii modeli o zróżnicowanej powierzchni i odcieniach. Celem tych działań było gruntowne poznanie techniki

[27] Tamże, s. 151, za: Y. Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits* (tłum. *Wyjście poza problematykę sztuki i innych pism)*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paryż, 2003, s. 78.
[28] Tamże, s. 151.
[29] Tamże, s. 151.
[30] Tamże, s. 152.

i technologii dzieł Yves'a Kleina, by odtworzyć oryginalną powierzchnię dzieła możliwie najwierniej.

- Pierwszym etapem było opracowanie idealnej farby retuszerskiej. Przygotowując ją, opierano się na autorskiej formule. Ze względu na to, że oryginalne spoiwo Rhodopas nie jest już dostępne na rynku, zdecydowano się na wypróbowanie żywicy o podobnej wadze cząsteczkowej. Wybór padł zatem na spoiwo AYAA (Union Carbide)[31], czyli żywicę a bazie polioctanu winylu.

- Spreparowano mieszaniny alkoholu etylowego i octanu etylu o różnych stężeniach wagowych (5%, 10%, 24%, 30%)[32]. W opatentowanej formule stężenie żywicy wynosiło 24%. Do niektórych próbek testowych spoiwa dodano także aceton, który był pozycją opcjonalną w formule IKB.

- Następnie do każdego z przygotowanych spoiw dodawano różne ilości pigmentu (stężenia objętościowe wynosiły 40%, 60%, 80%). Dodatek pigmentu w oryginalnej farbie wynosił 40% (bez dodatku acetonu) lub 50% (z dodatkiem acetonu)[33]. Testowano różne odcienie ultramaryny: Kremer Ultramarine Blue Dark (K45010), też czerwonawy odcień K45020, jak i niesprecyzowany pigment, który został zamówiony przez Departament Konserwacji Menil Collection, bezpośrednio u Edouarda Adama w 1982 r. Pigment był wmieszany do spoiwa ręką, a całość została przepuszczona przez cienkie płótno, by uzyskać jednorodną mieszaninę[34].

- Farba aplikowana była na podłoża testowe przy użyciu dwóch nośników: wałka ze skóry jagnięcej (jak przy oryginale) oraz wałka piankowego. Każdorazowym zanurzeniem wałka w farbie pokrywano powierzchnię trzykrotnie (tzn. jedno zanurzenie = trzy pełne obroty wałka). Była to technika autorska - informacje o sposobie malowania uzyskano od wdowy po artyście, Rotraut Klein-Moquay[35]. Kobieta nadmieniła, że jej były mąż starał się zniwelować ślady po wałku pozostawiane w miejscach, gdzie ruch wałka się kończył i pozostawiał automatycznie nadmiar farby. Klein delikatnie rozwałkowywał te partie niemal suchym wałkiem, aby zniwelować ślad po krawędziach narzędzia.

Warto w tym momencie wspomnieć, jak ważne są w kontekście sztuki nowoczesnej i współczesnej wywiady z artystami, ich bliskimi lub osobami mającymi wgląd w ich artystyczne poczynania. Daje to nam jako konserwatorom dostęp do bezcennych informacji o autorskiej technice i technologii, które w przypadku sztuki najnowszej są bardzo często niedostępne w literaturze, a które pozwalają nam w bezpieczny, nieinwazyjny i spójny z oryginalną tkanką dzieła sposób przeprowadzić niezbędne działania konserwatorskie. Bez tego, pozostaje nam polegać na eksperymencie, który może być bardzo ryzykowny.

[31] Tamże, s. 152.
[32] Tamże, s. 152.
[33] Tamże, s. 152.
[34] Tamże, s. 152, 155; Pigment ten został zamówiony na wystawę retrospektywną z 1982 r. w Rice University w Houston, był wysypany na tacę.
[35] Tamże, s. 152.



6. Autoportret autorstwa państwa Klein[36], Yves i Rotraut, Paryż, 1961.

- Podczas wykonywania próbek zauważono, że zróżnicowany efekt końcowy, a więc tekstura, odcień i nasycenie, zależy praktycznie od wszystkiego. Zaczynając od rodzaju wałka, ilości warstw nanoszonej farby, czasu odparowywania, poprzez stężenie spoiwa, stężenie objętościowe pigmentu, a kończąc na rodzaju użytego pigmentu. Oprócz tego wywnioskowano, że nie istnieje jeden "prawdziwy" pigment IKB. "Czysta ultramaryna, nr. 1311, która brzmi tak precyzyjnie w formule Kleina, odnosi się do błękitu, który Adam zakupił od swego dostawcy w tamtym czasie, ale jego dostawcy zmieniali się na przestrzeni lat i (E. Adam) nie może dojść, skąd dokładnie pochodził nr. 1311"[37].
- Zauważono, że wałki piankowe pozostawiają powierzchnię gładszą niż te jagnięce, które tworzą powierzchnię o bardziej chropowatej teksturze, aplikując farbę o identycznych substratach. Jest to przede wszystkim skutkiem odmiennej chłonności tych dwóch materiałów. Przy użyciu wałka piankowego uzyskuje się kolor ciemniejszy i bardziej nasycony. Z kolei używając wałka naturalnego, uzyskamy kolor jaśniejszy i nie do końca równomiernie rozprowadzony[38].
- Eksperymentowanie z nakładaniem farby potwierdziło, iż szybki czas schnięcia farby pozwala na jedynie trzy lub cztery pełne ruchy wałka. Po przekroczeniu tych wytycznych farba, która zaczyna już wysychać, jest podrywana przez nadal poruszający się wałek. Zauważono jednak też,

[36] H. Weitemeier, *Yves Klein*, Słowacja 2019, org. 1994, s.94.

[37] org. *The "pure ultramarine blue, reference 1311", which sounds so precise in Klein's formula, refers to a blue that Adam purchased from his pigment supplier at the time, but his suppliers changed over the course of the years and he cannot trace back exactly where 1311 came from*, w: Tamże, s. 152, 155, za: R. Klein-Moquay, Rozmowa z Edouardem Adamem, która odbyła się w styczniu 2004. Transkrypcja znajduje się w Menil Collection, Houston, Paryż 2004.

[38] Tamże, s. 152.

że gdy pierwsza warstwa farby całkowicie wyschnie, jest możliwe zaaplikowanie drugiej warstwy bez ryzyka naruszenia tej pierwszej[39].

- Odkryto również bardzo ważną prawidłowość. Aplikując drugą warstwę o tej samej formule farby na wierzchu pierwszej warstwy, ale poruszając wałkiem tylko do przodu, udaje się uzyskać tę szczególną, chropowatą teksturę tożsamą z oryginalną[40].



7. Model pistoletu natryskowego - Badger 400[41].



8. Przykładowy model aerografu[42].

- Wypróbowano też różne pistolety natryskowe (w celu aplikacji farby w postaci spreju), m. in. Badger Model 400 i tradycyjny aerograf, widoczne na ilustracjach nr. 8 i 9. Tworzyły one warstwę spreju, która była zbyt homogeniczna. Przeciwnie do aerozolu, który pozwalał na otrzymanie pożądanej, nierównej powierzchni, pozostawiając większe krople farby i mniejsze, suche cząstki (prawdopodobnie czystego pigmentu).

- Aby uzyskać ciemniejszy, bardziej fioletowy odcień niż ten warstwy spodniej, ostatecznie użyto pigmentu od E. Adama z 1982 r[43].

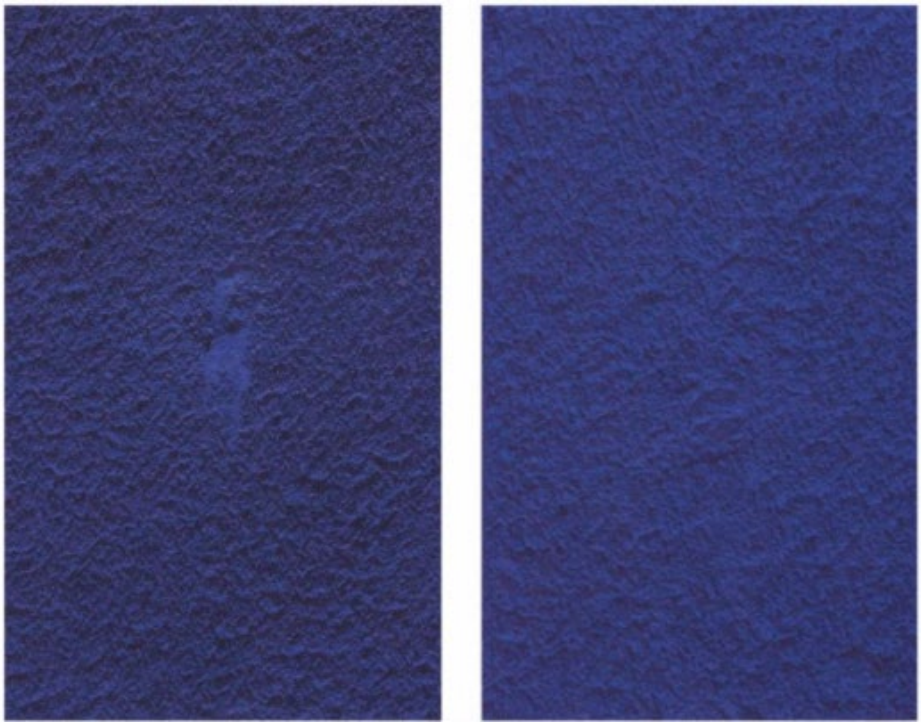
Uzupełnianie ubytków

Przed aplikacją przygotowanych wcześniej "wklejek/łatek", z naniesioną uprzednio warstwą malarską, przetestowano różne formuły klejące. Najlepsze rezultaty dawał Mowilith DM 427 (emulsja polioctanu winylu). Wykazywał dobrą adhezję do zniszczonych obszarów bez użycia ciepła ani obciążenia. Był też bardzo łatwy w aplikacji. Klej nanoszony był na odwrocie wklejki cienką warstwą. Następnie wklejka pozycjonowana była w miejsce ubytku za pomocą pary pęset i delikatnie dociśnięta do powierzchni, używając narzędzia ze szpiczaście zakończoną silikonową końcówką[44].

Zabiegi końcowe

[39] Tamże, s. 152.
[40] Tamże, s. 154.
[41] https://www.mojehobby.pl/products/Pistolet-natryskowy-model-400-dysza-2.html, (dostęp: 14.05.2020).
[42] https://www.amazon.com/Master-Airbrush-Multi-purpose-Dual-action-Compressor/dp/B001TO578Q, (dostęp: 14.05.2020).
[43] Ibidem, s. 154.
[44] Ibidem, s. 154.

Wykonane w powyższy sposób małe uzupełnienie dobrze wtopiło się wizualnie w otaczającą je warstwę malarską i nie wymagało prawie żadnego dodatkowego retuszu wokół krawędzi. W przypadku większego uzupełnienia, zarówno krawędzie, jak i najbliższy obszar zniszczenia, wymagał niewielkiego retuszu.



9. Zdjęcie fragmentu *Blue Monochrome(IKB42).*Fot. Christa Haiml. @ 2007 Artists Rights Society (ARS), Nowy Jork / ADAGP,Paryż.@The Menil Collection, Houston.

Do końcowego retuszu użyto pigmentu Kremer Ultramarine Blue Dark i pigmentu E. Adama, w zależności od tego, jaki — jaśniejszy lub ciemniejszy — odcień był potrzebny. Na ilustracji nr. 10 przedstawiony jest konserwowany obszar w świetle bocznym sprzed (z lewej strony) i po interwencji.

Jeśli chodzi o odciski palców pozostawione na powierzchni malatury, to były one ograniczone tylko i wyłącznie do wierzchniej warstwy. W tych miejscach nasprejowana farba była skupiona, pozostawiając puste fragmenty dookoła. Warstwa malarska w tych miejscach wydawała się "lżejsza". Aby wizualnie zintegrować te obszary poprzez przyciemnienie i przywrócenie chropowatości, zaaplikowano cienką warstwę farby przy pomocy aerozolu, przepuszczonego przez folię mylar wyciętą na kształt śladów palców. Zabieg ten przedstawia ilustracja.

W niektórych miejscach, gdzie ślady były nieznacznie głębsze, naniesiono małym pędzelkiem farbę, by nadbudować fakturę. Podczas całego postępowania ze śladami palców używano pigmentu E. Adama.



10. Zdjęcie przedstawia metodę aplikacji cienkiej warstwy farby przy pomocy aerozolu, przepuszczonego przez folię mylar. Fot. Christa Haiml. @ The Menil Collection, Houston.

W podsumowaniu do postępowania konserwatorskiego przy "IKB 42" autorka konserwacji Christa Haiml przyznaje, jak ważne było gruntowne poznanie techniki i technologii dzieł Yves'a Kleina, a także użycie materiałów bardzo zbliżonych lub identycznych z oryginalnymi. Pozwoliło to na bezbłędnie przeprowadzenie niezbędnych zabiegów konserwatorsko-restauratorskich. Konserwatorka podkreśla też, że bardzo przydatne i pozwalające na przetestowanie różnych wariantów stosowanych środków było uprzednie badanie ich na własnoręcznie przyrządzonych próbkach[45].

Jestem zdania, że takie postępowanie wobec nieprzewidywalnych dzieł sztuki nowoczesnej i współczesnej, jakie prezentuje Christa Haiml, czyli dogłębne poznanie techniki, następnie przygotowanie techniczne (praca na modelach), a na samym końcu przystąpienie do pracy nad obiektem, powinno stać się rutyną w zawodzie konserwatora.

Fragmenty wywiadu przeprowadzonego z konserwatorką Christą Haiml, w Walker Art Center Magazine[46:]

"*W referencji konserwatorskiej opisała pani, w jaki sposób była w stanie wykonać kilka bardzo ważnych mock-upów (model, który ściśle naśladuje obraz i jego technikę) w ramach przygotowań do rzeczywistej interwencji konserwatorskiej. Mock-upy mogą być bardzo czasochłonne, miała pani przez to bardzo napięty czas? Jak dokładne są Pani modele?*

Wykonywanie mock-upów może być bardzo czasochłonne, ale może być bardzo pomocne w lepszym zrozumieniu techniki artysty. Ponadto można je wykorzystać do wypróbowania wielu opcji interwencji lub eksperymentowania z różnymi materiałami, których nie można przetestować na oryginalnym obrazie (co często ma miejsce w przypadku bezlitosnych powierzchni obrazów

[45] Tamże, s. 155.

[46] P. Ewer, D. Marquis, *Interview with Conservator Christa Haiml*, w: *Walker Art Center Magazine*, red. A. Duffalo, Minneapolis 2011; https://walkerart.org/magazine/interview-with-conservator-christa-haiml, (dostęp: 14.05.2020).

monochromatycznych). Nie miałam deadline'u na tę interwencję. W moich mock-upach mogłam uzyskać różnorodne tekstury i odcienie powierzchni. Powierzchnia jednego z wykonanych przeze mnie modeli była wystarczająco dokładna, aby mogła zostać użyta jako narzędzie w konserwacji oryginału.

Czy ma pani jakieś nadrzędne obawy związane ze współczesnymi kolekcjami malarstwa, nie tylko pod względem faktycznej interwencji, ale ogólniej opieki nad kolekcjami?

Wiele nowoczesnych i współczesnych obrazów, które konserwuję w mojej prywatnej pracowni konserwatorskiej, doznało szkód spowodowanych przez nieostrożne obchodzenie się lub nieodpowiednie pakowanie do transportu. Odciski palców na niezawerniksowanej monochromatycznej powierzchni malarskiej lub odciski materiału opakowaniowego na tak delikatnej powierzchni mogą być nieodwracalnymi uszkodzeniami. Konserwacja zapobiegawcza, prewencyjna (jak np. kontrola klimatu i oświetlenie), odpowiednie obchodzenie się, przechowywanie i pakowanie są ważnymi aspektami w pielęgnacji współczesnych kolekcji malarskich.

Czy potrafi pani opisać techniki, materiały i wyjątkowe wyzwania konsolidacji niebieskiego pigmentu w "Blue Mononchrome" lub w innych obrazach Kleina? Czy po konsolidacji "Blue Monochrome" poprawiła się adhezja farby do podłoża, czy wystąpiły jakieś zmiany w nasyceniu kolorów?

W przypadku "Blue Monochrome (IKB 42)" nie musiałam przeprowadzać konsolidacji. Jednak prawdą jest, że konsolidacja matowych, monochromatycznych powierzchni stanowi szczególne wyzwanie dla konserwatorów. Warstwa farby w niebieskich monochromach Yves'a Kleina jest niezwiązana, tj. ma mało środka wiążącego (spoiwa), a gęsto upakowane cząsteczki pigmentu są częściowo odsłonięte (to znaczy, że nie są otoczone spoiwem). Wprowadzając środek konsolidujący, należy bardzo uważać, aby nie nasycić warstwy malarskiej (co sprawia, że wydaje się ciemniejsza) lub nie zmienić połysku powierzchni."

5. Konserwacja rzeźby "Venus Blue"



11. Gruba warstwa kurzu przysłaniająca oryginalny, magnetyzujący kolor powierzchni (od lewej).
12. Na zdjęciu widać różnicę sprzed (obszar na lewym ramieniu) i po oczyszczeniu powierzchni z kurzu i brudu przy pomocy powietrza pod ciśnieniem. Zabieg wykonano bardzo ostrożnie i delikatnie z uwagi na wspomniany charakter powierzchni.

Monochromatyczne powierzchnie dzieł Y. Kleina są bardzo wymagającym materiałem. Oryginalna żywica, poza tym, że jest bardzo krucha i delikatna, to spoiwo tylko w niewielkim stopniu zabezpiecza zawieszony w niej pigment. Z tego powodu matowe, chropowate wykończenie jest bardzo wrażliwe na dotyk i otarcia[47]. Pigment bardzo łatwo się pudruje. Dodatkowo, właśnie przez chropowaty charakter powierzchni, bardzo łatwo kumuluje się na niej kurz i brud. Jest on bardzo trudny do usunięcia, nawet miękkim pędzelkiem japońskim.

Wenus zostały wykonane w ten sam sposób (odlew gipsowy, jednakowa forma), to jednak wykazują pewne różnice i stanowią niemałe wyzwanie dla konserwatora[48].

Jeśli chodzi o przywracanie koloru w miejscach ubytków warstwy malarskiej, obecnie oryginalne spoiwo na bazie żywicy Rhodopas M. zastępuje się ze względu na toksyczny charakter. Zamiast niej wykorzystuje się spoiwa na bazie kopolimerów winylowych (na bazie polioctanu winylu). Autorka

[47] https://www.artconservatorslab.com/blog/post/conservation-of-yves-klein-blue, (dostęp: 14.05.2020).
[48] http://conservationyveskleinblue.blogspot.com/2015/06/conservation-of-yves-klein-blue.html, (dostęp: 14.05.2020).

konserwacji odkryła, że równie dobrą alternatywą dla żywicy, w przypadku dzieł poddawanych konserwacji w przeszłości, są etery celulozy[49].

V. Dominguez zaleca przechowywać trójwymiarowe obiekty Kleina za szybą, np. w gablocie z pleksiglasu (szkło akrylowe, szkło organiczne) z filtrami UV, zaproponowane na ilustracji nr. 14[50]. Taka ochrona zabezpiecza obiekt przed zanieczyszczeniami obecnymi w powietrzu i ewentualnymi otarciami. Należy jednak pamiętać, że gabloty nie są całkowicie szczelne i drobne cząstki kurzu i brudu mogą przedostać się do jej wnętrza.

Dlatego też bezpośrednie sąsiedztwo obiektu powinno być w miarę możliwości hermetyczne. Konserwatorka przestrzega przed bliską odległością dzieła od okna, urządzeń klimatyzujących czy kuchni. Ponadto nigdy nie powinno się dotykać czy przenosić obiektów Yves'a Kleina gołymi rękami. Niewskazane są nawet bawełniane rękawiczki (które bardzo łatwo mogą poderwać drobiny pigmentu z powierzchni), lepsze są te nitrylowe[51].



13. Propozycja przechowywania rzeźb Kleina w gablocie z pleksiglasu[52].

[49] https://www.artconservatorslab.com/blog/post/conservation-of-yves-klein-blue, (dostęp: 14.05.2020).
[50] http://alliedconservation.com/sample-page/yves_klein_after/, (dostęp: 14.05.2020).
[51] http://conservationyveskleinblue.blogspot.com/2015/06/conservation-of-yves-klein-blue.html, (dostęp: 14.05.2020).
[52] http://alliedconservation.com/sample-page/yves_klein_after/, (dostęp: 14.05.2020).



14., 15., 16., 17., Fotografie przedstawiają "Blue Venus" przed i po interwencji konserwatorskie[53].

[53] http://alliedconservation.com/sample-page/yves_klein_after/, (dostęp: 14.05.2020)

6. Konserwacja “Sculptures-Éponge”

“Sculptures-Éponge”, czyli dosłownie rzeźby-Gąbki, to cykl dzieł, które zostały wykonane przez zanurzenie naturalnej gąbki morskiej w farbie z pigmentem International Klein Blue, a następnie przytwierdzenie do metalowej podstawy[54]. Yves Klein często używał naturalnych gąbek przy wykonywaniu swoich pracy. W pewnym momencie z samego narzędzia uczynił dzieło sztuki.



18. Niebieska gąbka przechowywana w Museum of Modern Art w Turynie. Gąbka ma 22 cm wys. (37 cm razem z podstawą), 15 cm szer.

Co ciekawe, obiekt przedstawiony na ilustracji został przez wdowę po artyście uznany za falsyfikat[55] i przez to zdjęty z ekspozycji muzealnej. Obecnie znajduje się w magazynie Museum of Modern Art w Turynie. Jednak ze względu na liczne korelacje z oryginalnymi “Gąbkami”, zarówno pod względem stylistycznym jak i technicznym, został uznany za artefakt godny bliższego pochylenia

[54] R. Rezza, A. Brunetto, P. Buscaglia, O. Chiantore, T. Poli, A. Rava, M. T. Roberto, F. Zenucchini, *Study on laser cleaning of Sculptures-Éponge by Yves Klein* w: *Studies in Conservation*, 60, (1/2015), Londyn., s. 82. Artukuł ten jest fragmentem pracy magisterskiej Rominy Rezzy z dziedziny konserwacji i restauracji dziedzictwa kulturowego, zatytułowanej, “Yves Klein’s Sculptures-Éponge: degradation mechanisms, planning and execution of a conservative intervention” (tłum. “Rzeźby-Gąbki Yves’a Kleina: mechanizmy degradacji, planowanie i przeprowadzenie interwencji konserwatorskiej), Uniwersytet Turyński, Turyn.
https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1179/0039363015Z.000000000212?needAccess=true (dostęp: 14.05.2020).

[55] Tamże, s. 82; za: G. Martano (red.), *Yves Klein. Il mistero ostentato*, ”Nadar”, 6, 1971.

się nad nim. Badania z nim związane były nawet elementem pracy magisterskiej studentki Uniwersytetu w Turynie[56].

Na podjęcie się interwencji konserwatorskiej zdecydowano się nie tylko ze względu na łudzące podobieństwo do dzieła wysokiej rangi. Gąbka naturalna jako materiał artystyczny występuje niezwykle rzadko, przez co wiedza w dziedzinie konserwacji na jej temat jest nadzwyczaj skromna. Poza tym, jako falsyfikat, spowodowanie ewentualnych zniszczeń nie byłoby aż tak rażące. Dla porównania zamieszczam zdjęcie przykładowej oryginalnej "Sculpture éponge".



19. "Sculpture éponge bleu sans titre (Rzeźba - gąbka niebieska, bez tytułu)", 1959. Naturalna gąbka na podstawie z kamienia, czysty pigment i żywica syntetyczna; 28 x 18 x 11 cm; © Adagp, Paris 2007.

Technika i technologia

Użyte materiały i technika wykonania rzeźb-gąbek zajmuje ważne miejsce w pracy artysty, który opisuje proces ich wykonywania jako wspaniałe odkrycie:
„Gdy pracowałem nad moimi obrazami w atelier, czasami używałem gąbek. Stawały się niebieskie w bardzo krótkim czasie, co oczywiste! Pewnego dnia uświadomiłem sobie piękno błękitu zawartego w gąbce; nagle ten przedmiot stał się dla mnie elementem pierwszorzędnym. Co mnie w niej zniewoliło, to tak wspaniała moc gąbki do pochłonięcia wszystkiego, co jest płynem. Dzięki gąbkom, dzikiej żyjącej materii, będę mógł stworzyć portret widowni moich monochromów, która, po podróży w błękit moich obrazów, wyłoni się całkowicie nasiąknięta jak gąbki"[57].

[56] Artykuł, na którym się opierałam, jest fragmentem pracy magisterskiej Rominy Rezzy w dziedzinie konserwacji i restauracji dziedzictwa kulturowego na Uniwersytecie w Turynie, pod tytułem "Yves Klein's Sculptures-Éponge: degradation mechanisms, planning and execution of a conservative intervention"; patrz: przypis 53.

[57] org. *When I was working on my paintings in the atelier I sometimes used sponges. They became blue in a very short time, of course! One day I realized the beauty of the blue in the sponge; this object, all of a sudden, has become for me the primary element. What seduced me is such an awesome power of the sponge to soak in all that is fluid. Thanks to the sponges, wild living matter, I would have been able to do the portrait of the spectators of my monochromes who, after travelling in the blue of my paintings, emerge completely soaked, like sponges*; za: G. Martano, (ed.), *Yves Klein. Il mistero ostentato*,"Nadar", 6, 1971.

Klein porównał odbiorców swych monochromatycznych obrazów do gąbek, które po kontemplacji niesamowitych dzieł stają się przesiąknięte ich błękitem.

„Sculptures-Éponge" to naturalne[58] gąbki morskie, które zostały zanurzone w farbie IKB, co zostało potwierdzone przez badania analityczne przy użyciu zaawansowanej aparatury: micro-FTIR spectroscopy, micro Raman microscopy i SEM microscopy. Wyniki porównano z próbką pobraną z "Monochromu" z 1960 r. Pozytywny wynik dał pewność, że pigmentem użytym w gąbkach była ultramaryna syntetyczna.

Przygotowanie próbek

Wykonanie próbek rozpoczęto od przygotowania farby. W tym celu wykorzystano polioctan winylu[59] w stanie stałym i rozpuszczono w rozpuszczalnikach wymienionych w oryginalnym przepisie[60] na IKB: alkoholu etylowym i octanie etylu.

By dobrać odpowiedni kolor, użyto dwóch odcieni ultramaryny syntetycznej, jaśniejszego i ciemniejszego, mimo, iż w przepisie podany jest konkretny odcień 1311. Dostawcy, od których artysta pozyskiwał pigment, często się zmieniali, a co za tym idzie, pigment oznaczony jednakowym numerem mógł się jednak nieznacznie różnić. Przygotowano zatem próbki w trzech odcieniach: jaśniejszym, ciemniejszym i mieszanką 1:1 obydwu, a także zróżnicowano je pod względem stosunku objętościowego pigmentu i spoiwa. Wszystko po to, by przetestować maksymalnie dużo kombinacji i wybrać formułę, która będzie jak najbardziej zbliżona do oryginału pod wieloma względami. Nośnikami koloru przygotowanych próbek były prostokątne szkiełka i naturalne gąbki (Spongiae Officinalis)[61].

Najlepsze rezultaty, zarówno w przypadku szklanych płytek jak i kawałków gąbki, uzyskano przy przy 50% stężeniu pigmentu w spoiwie, z użyciem jaśniejszego odcienia. Próbki porównano z fragmentem pobranym z pracy ze zbiorów muzeum. Okazało się, że są bardzo podobne pod względem budowy i koloru, a także drobnych pęknięć warstwy malarskiej (ujawniła to analiza skanującym mikroskopem elektronowym - SEM). Różniły się za to wielkością drobin pigmentu.
Ze względu na brak dostatecznych badań nad starzeniem się naturalnych gąbek jako elementu składowego wytworów sztuki nie interweniowano w żaden sposób. Próbki wykonane na szkiełkach zostały natomiast sztucznie postarzone[62].

---

[58] Yves Klein używał do pracy zwykłych gąbek do mycia pochodzenia naturalnego, pozyskanych z organizmów morskich znanych jako *Porifera (Demospongiae,* rzędu *Ceratospongiae,* grupy *Dittioceracidi,* gatunku *Spongiae Officinalis)*, których wysoce elastyczna struktura przypomina szkielet i jest szczególnie obfita w kolagen.

[59] Ze względu na wstrzymaną produkcję Rhodopasu M60A.

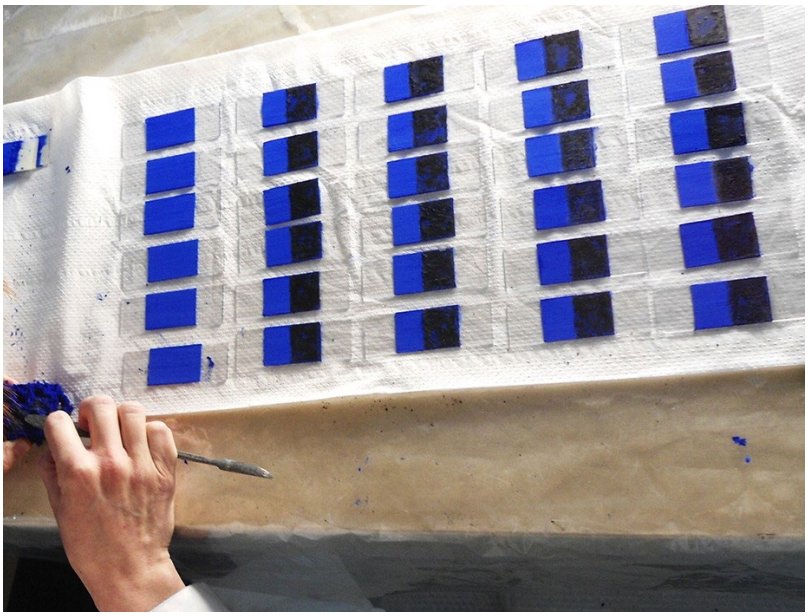
[60] Patrz: "Przepis na IKB(...)" z początku artykułu oraz przypis 15;
R. Rezza, A. Brunetto, P. Buscaglia, O. Chiantore, T. Poli, A. Rava, M. T. Roberto, F. Zenucchini, *Study on laser cleaning of Sculptures-Éponge by Yves Klein* w: *Studies in Conservation,* 60, (1/2015), Londyn, za: J. P. Ledeur, *Yves Klein. Catalogue des éditions et des sculptures éditées*, Guy Pieters Éditions, Belgia 2000; J. N. A. Hooper, *Sponguide. Guide to sponge collection and identification*, Queensland Museum, South Brisbane, 2003.

[61] R. Rezza, A. Brunetto, P. Buscaglia, O. Chiantore, T. Poli, A. Rava, M. T. Roberto, F. Zenucchini, *Study on laser cleaning of Sculptures-Éponge by Yves Klein* w: *Studies in Conservation,* 60, (1/2015), Londyn, s. 83.

[62] „Sztuczne starzenie (sześć miesięcy, około 4400 godzin) zostało ustawione na codzienne naprzemienne cykle temperatur na gorąco - sucho/mokro – temp. pokojowa, używając wentylowanego pieca ustawionego na temperaturę 40°C przy wilgotności względnej (RH) 30% i nawilżacza o zakresie temperatur 20–25°C i wilgotności względnej około 90–100%. Pomiary masy i wielkości gąbek notowano co miesiąc. Ogólnie rzecz biorąc, wszystkie gąbki straciły na wadze i objętości w okresie starzenia, nawet jeśli okazało się to najbardziej widoczne w pierwszym miesiącu. Pod koniec tego okresu wszystkie próbki umieszczano na kolejne sześć miesięcy w klimatyzowanym środowisku, charakteryzującym się temperaturą między 20 a 23°C i wilgotnością względną 50%, w celu zaobserwowania zachowania się gąbek w kontrolowanym środowisku po okresie stresu, jakiemu zostały poddane. Zmiany temperatury i wilgotności doprowadziły do zmian strukturalnych, makro i mikroskopowych różnic w wielkości i wadze oraz były przyczyną degradacji mechanicznej, która spowodowała odrywanie mikrocząstek od próbek o stężeniu pigmentu 50%. Pomimo różnic w wadze

Jak wiadomo, większość procesów degradacji dzieł sztuki spowodowana jest wahaniami temperaturowo-wilgotnościowymi. Naturalne morskie gąbki są szczególnie wrażliwe na wodę, co należy mieć na uwadze przy postępowaniu z tym materiałem.

Kolejnym etapem przygotowania próbek było połowiczne pokrycie ich "sztucznym brudem", którego sporządzono dwa rodzaje. Pierwszy gatunek miał imitować brud, który silnie przywiera do powierzchni - była to mieszanka wosku (substancja doskonale znana pod względem "lepiących właściwości"), czarnego pigmentu pochodzenia organicznego i rozdrobnionej krzemionki. Zadaniem drugiego było naśladowanie brudu niezwiązanego z powierzchnią, ponieważ tym charakteryzował się ten znajdujący się na powierzchni gąbki z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Turynie. Do przygotowania "lżejszej" odmiany zanieczyszczenia użyto tych samych składników, z wyjątkiem wosku.



20. Przygotowywanie próbek wraz z etapem sztucznego przybrudzania.

Próby oczyszczania

Yves Klein pozostawił po sobie wskazówki dotyczące obchodzenia się ze swoimi dziełami. Zalecał między innymi przenoszenie ich w rękawiczkach i czyszczenie przy użyciu powietrza pod odpowiednim ciśnieniem. W przypadku poważniejszych zabrudzeń zezwalał na miejscowe, delikatne oczyszczenie acetonem. To ostatnie okazało się nie do końca trafione. Jean Paul Ledeur[63], znany konserwator spuścizny Kleina, zwraca uwagę na silne rozjaśnianie fragmentów czyszczonych przy

i wymiarach odnotowanych podczas monitorowania, gąbka zawierająca 40% pigmentu w PVAc nie marszczyła/kurczyła się (zwiększone marszczenie się na powierzchni). Można zatem powiedzieć, że w różnicy między dwiema ilościami pigmentu wskazanymi przez Kleina w recepturze IKB, 40 i 50%, istnieje rodzaj fazy krytycznej, w której spoiwo wydaje się nie być w stanie zaspokoić żądanych wymagań. Obecność pęknięć, obserwowana w próbkach wykonanych z mieszaniny zawierającej 50% pigmentu w żywicy, jest związana z ilością obojętnych materiałów w spoiwie. Zjawisko marszczenia/kurczenia się warstwy malarskiej, którego nie można rozpoznać makroskopowo, może się pogorszyć, skutkując utratą mikrocząsteczek i ziaren pigmentu"; za: R. Rezza, A. Brunetto, P. Buscaglia, O. Chiantore, T. Poli, A. Rava, M. T. Roberto, F. Zenucchini, *Study on laser cleaning of Sculptures-Éponge by Yves Klein* w: *Studies in Conservation,* 60, (1/2015), Londyn, s. 83.

[63] Jean Paul Ledeur przeprowadził konserwację wielu dzieł Yves'a Kleina. J. P. Ledeur, *Le verso de l'ART,* Francja 2011, s. 65-81, http://www.ledeur.fr/livres/Jean_Paul_Ledeur_-_Le_verso_de_l_ART.pdf (dostęp: 08.02.2021).

użyciu rozpuszczalnika. Tłumaczy to naturalnym starzeniem się polioctanu winylu w tym także pewnymi zmianami polarności i rozpuszczalności tego polimeru.

Mając na uwadze zalecenia artysty oraz właściwości "Sculptures-Éponge", czyli przede wszystkim ogromną wrażliwość warstwy malarskiej, która, jak w przypadku wielu innych dzieł Kleina, pudruje się {Choć w tym momencie uważam określenie zaczerpnięte z żargonu konserwatorskiego za dosyć wątpliwe: mówimy o dziełach, których jedną z nadrzędnych cech jest właśnie takie zachowanie się tkanki kolorystycznej}, wykluczone zostało posłużenie się tradycyjnymi metodami oczyszczania, zarówno chemicznego, fizyczno-chemicznego, jak i mechanicznego. Niezastosowanie się do wytycznych spowodowałoby nieodwracalne zniekształcenie i/lub utratę warstwy malarskiej, która w tym wypadku jest nadrzędnym środkiem ekspresji.

Dlatego też zaproponowane było przetestowanie oczyszczania dzieła przy pomocy wiązki laserowej. Nie była to decyzja bezprecedensowa. Oczyszczanie metodą foto-ablacji (ang. ablation = ablacja, usunięcie, odcięcie; efekt działania wiązką lasera na powierzchnię) było z powodzeniem zastosowane przy konserwacji "Venus" Yvesa Kleina wykonanej z gipsu (obiekt podobny do przykładu omawianego wcześniej)[64]. Udowodniono, że ani spoiwo, ani pigment nie ulegają zmianom pod wpływem oczyszczającego efektu działania promieniowania laserowego. Jednak z uwagi na zupełnie inny rodzaj podłoża, jakim jest porowata, naturalna gąbka, jak najbardziej na miejscu były liczne obawy.

Badanie nad oczyszczaniem z użyciem wiązki laserowej

Biorąc pod uwagę wcześniejsze doświadczenia z czyszczeniem monochromów oraz "Venus", zastosowano laser Nd:YAG operujący w zakresie promieniowania elektromagnetycznego o długości fali 1064 nm. Badano różne czasy trwania impulsu wiązki laserowej:

- short free-running laser (SFR, 60–120 μs),
- long Q-Switched laser (LQS, 60–120 ns),
- dwa różne modele laserów Q-Switched (QS Palladio, czas trwania impulsu 5–6 ns; Thunder Art, impuls 8 ns)[65].

Testy oczyszczania dla każdego z wyżej wymienionych rodzajów lasera Nd:YAG były przeprowadzone zarówno na szkiełkach jak i gąbkach; przetestowano zdolność czyszczenia mniej i bardziej opornego brudu. Oddziaływanie promieniowania laserowego na podłoże i warstwę malarską było stale monitorowane przy użyciu mikroskopu optyczno-stereoskopowego SEM.

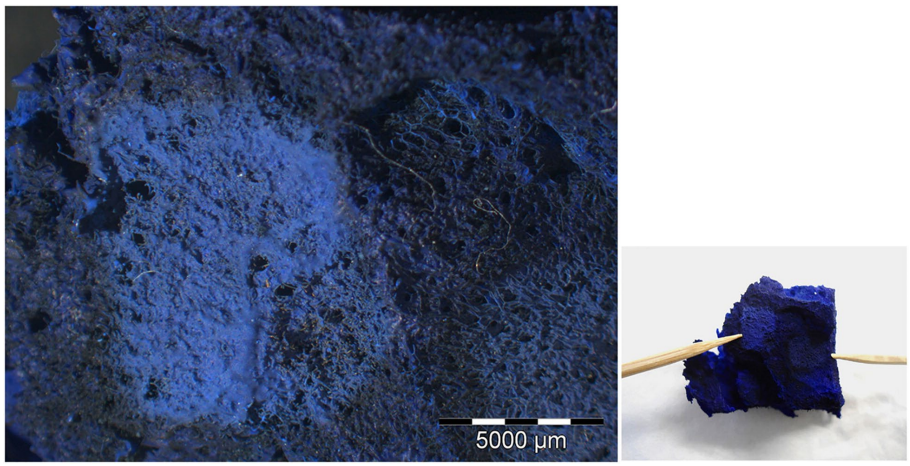
---

[64] A. Rava, A. Brunetto; konserwacja z 2007r. W pracy tej badana jest szerzej rola podłoża i jego interakcji z pigmentem IKB; niestety brak dostępnej literatury na temat tej konserwacji.

[65] „**Laser Palladio**, produkowany przez Quanta System SpA (Solbiate Olona, Varese). Źródło emisji Nd: YAG, tryb emisji QS, czas trwania impulsu 5–6 ns, długość fali 1064 nm. Maksymalna energia 450. Promieniowanie jest przenoszone przez ramiona przegubowe z siedmioma lustrami. Profil wiązki laserowej: Gaussowski. **Laser Thunder Art**, produkowany przez Quanta System SpA (Solbiate Olona, Varese). Źródło emisji Nd: YAG, tryb emisji QS, czas trwania impulsu 8 ns, długość fali 1064 nm. Maksymalna energia 1000 mJ. Promieniowanie jest przenoszone przez ramiona przegubowe z siedmioma lustrami. Profil wiązki: Gaussowski.
Laser EOS 1000 LQS produkowany przez El. En. Spa. (Calenzano, Firenze). Źródło emisji Nd: YAG, tryb emisji LQS, czas trwania impulsu 60–120 ns, długość fali 1064 nm. Energia 130, 250, 380 mJ. Promieniowanie jest przenoszone przez światłowód. **Laser EOS 1000 SFR** produkowany przez El. En. Spa. (Calenzano, Firenze). Źródło emisji Nd: YAG, tryb emisji SFR, czas trwania impulsu 60–120 μs, długość fali 1064 nm. Maksymalna energia 1000 mJ. Promieniowanie jest przekazywane przez światłowód "; za: R. Rezza, A. Brunetto, P. Buscaglia, O. Chiantore, T. Poli, A. Rava, M. T. Roberto, F. Zenucchini, *Study on laser cleaning of Sculptures-Éponge by Yves Klein* w: *Studies in Conservation*, 60, (1/2015), Londyn, s. 84.

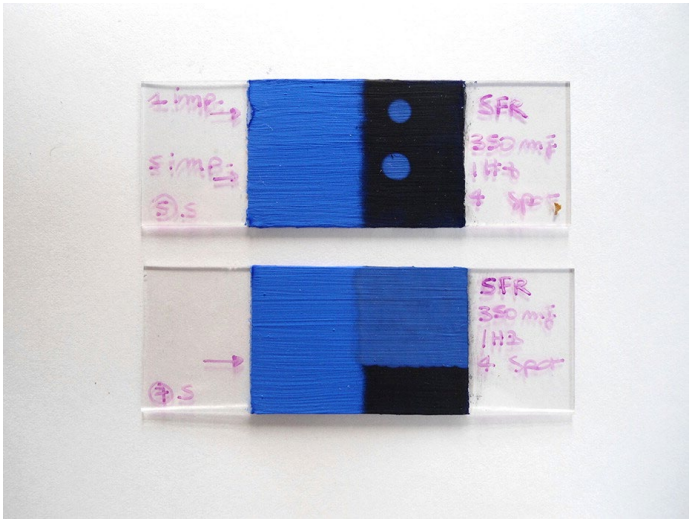
Poniżej podsumowałam wyniki badań przeprowadzone przez naukowców Uniwersytetu w Turynie[66].

1. Short free-running laser (SFR, 60–120 µs)
   (testy oczyszczania fragmentów gąbki)
   - niezadowalające rezultaty oczyszczania;
   - brud o dużej adhezji do powierzchni: ciemny dym, wosk topnieje, przegrzewanie powierzchni, bardziej odporne miejsca niemożliwe do doczyszczenia nawet przy większej liczbie impulsów; zmiany kolorystyczne (tonalne, obniżenie nasycenia koloru, zmatowienie)
   - brud o słabej adhezji do powierzchni: dyskoloracja, zmiany w strukturze materiału



21. Próby oczyszczania gąbki przy pomocy lasera SFR.

(testy oczyszczania prostokątnych szkiełek)
- efekty mało satysfakcjonujące, ale lepszy niż uzyskane przy oczyszczaniu gąbek
- ogrzewanie spoiwa
- inkorporacja brudu do warstwy malarskiej



22. Próby oczyszczania szkiełek przy pomocy lasera SFR.

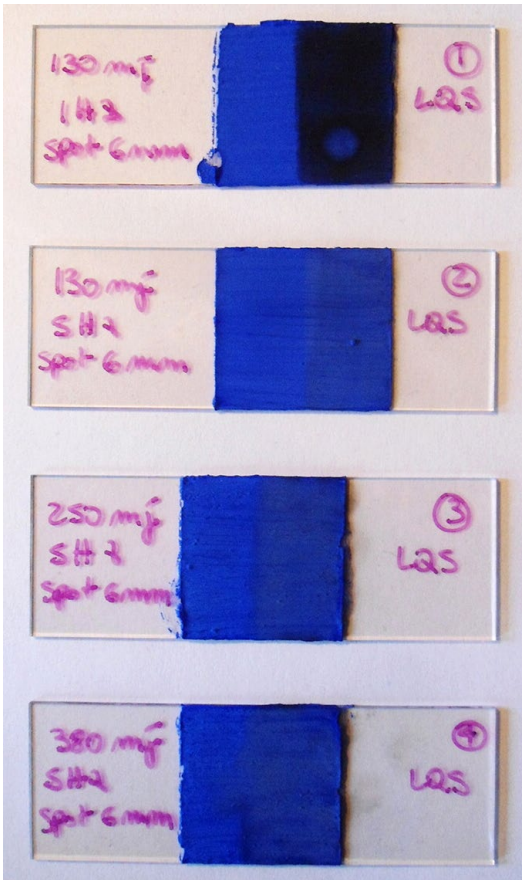
[66]R. Rezza, A. Brunetto, P. Buscaglia, O. Chiantore, T. Poli, A. Rava, M. T. Roberto, F. Zenucchini, *Study on laser cleaning of Sculptures-Éponge by Yves Klein* w: *Studies in Conservation*, 60, (1/2015), Londyn, s. 85 - 87.

2. Long Q-Switched laser (LQS, 60–120 ns)
(testy oczyszczania fragmentów gąbki)
- brud o dużej adhezji do powierzchni: brak efektów oczyszczania powierzchni,
- brud o słabej adhezji do powierzchni: efekty satysfakcjonujące



23. Próby oczyszczania gąbki przy pomocy lasera LQS.

(testy oczyszczania prostokątnych szkiełek)
-niezbyt zadowalające efekty; laser zdołał usunąć brud tylko częściowo, podczas gdy pozostałości zostały inkorporowane do warstwy malarskiej, powodując zmiany kolorystyczne



24. Próby oczyszczania szkiełek przy pomocy lasera LQS.

3. Q-Switched laser Palladio, (5–6 ns)
(testy oczyszczania fragmentów gąbki)

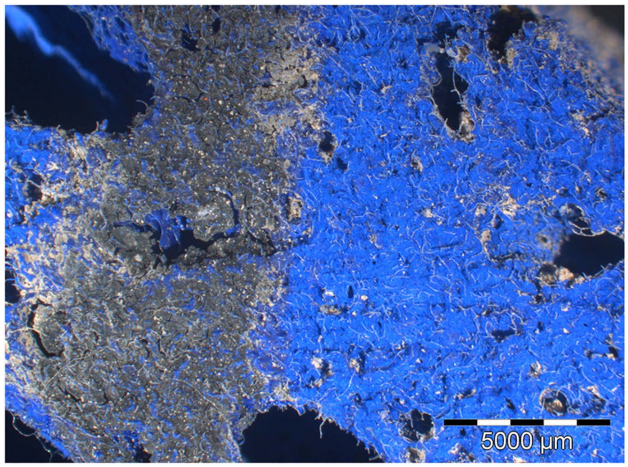
- testy oczyszczania na sucho pozytywne (acz niepełne - niestety część zanieczyszczeń pozostaje), zarówno dla brudu o słabej, jak i dużej adhezji do powierzchni)

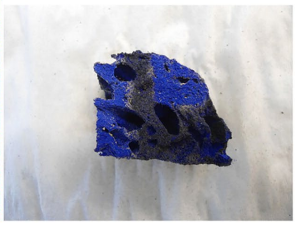
- próby doczyszczania z użyciem wody powodowały utratę chropowatości powierzchni przy brudzie o wysokiej adhezji, aczkolwiek dla brudu o niskiej adhezji rezultaty były zaskakująco dobre; podłoże i warstwa malarska pozostawały nienaruszone, a brud prawie całkowicie usunięty.

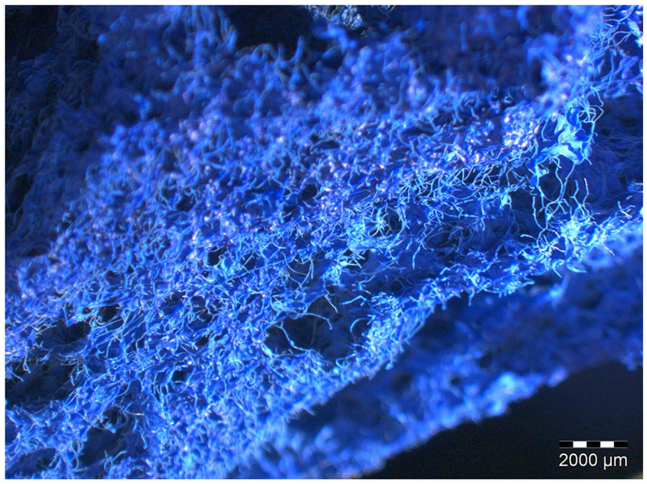
Mimo wspaniałego efektu oczyszczania po zwilżeniu powierzchni, nie zdecydowano się na użycie tego lasera, ponieważ granica błędu była niebezpiecznie mała.

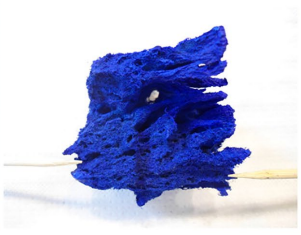
4. Q-Switched laser Thunder Art, (8 ns)
(testy oczyszczania fragmentów gąbki i prostokątnych szkiełek)
- brud o słabej adhezji do powierzchni udało się całkowicie usunąć z gąbek, a także ze szklanych próbek,

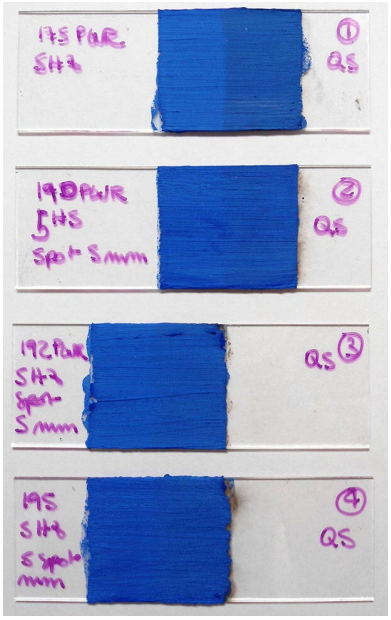
-udało się przywrócić oryginalne nasycenie i jasność koloru, pozostawiając podłoże nienaruszonym i niezmienionym.











25., 26., 27. Próby oczyszczania gąbki przy pomocy lasera Thunder Art.

Dzięki rozległym badaniom udało się wytypować rodzaj laseru najodpowiedniejszy do oczyszczania “Sculptures-Éponge” - Thunder Art.

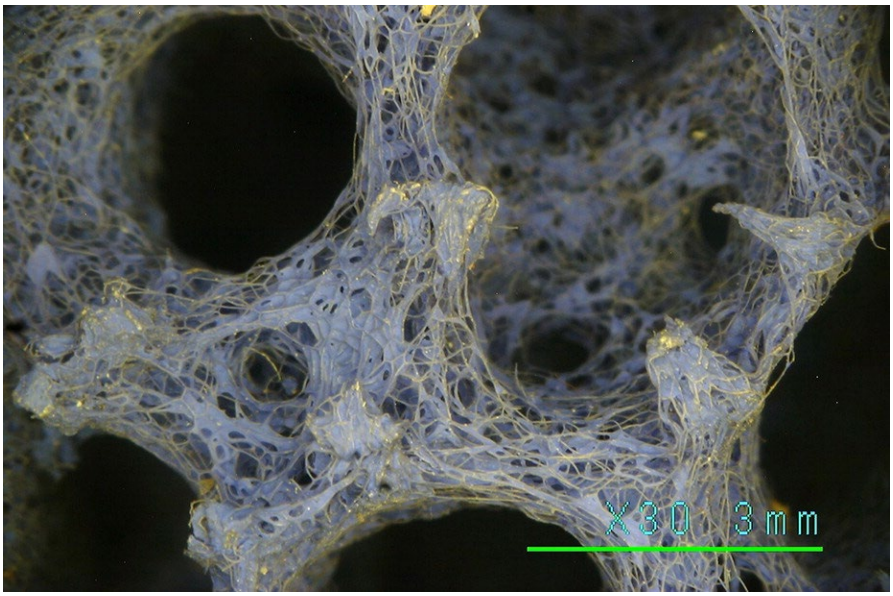
Oczyszczanie niebieskiej gąbki z Museum of Modern Art w Turynie[67]

Jak już wcześniej wspomniano, gąbka z Muzeum została stworzona przy użyciu tych samych materiałów, co oryginalne “Sculptures-Éponge” Yves’a Kleina. Z badania z użyciem mikroskopu wideo zauważono, że nie wszystkie obszary były równomiernie zabarwione, prawdopodobnie

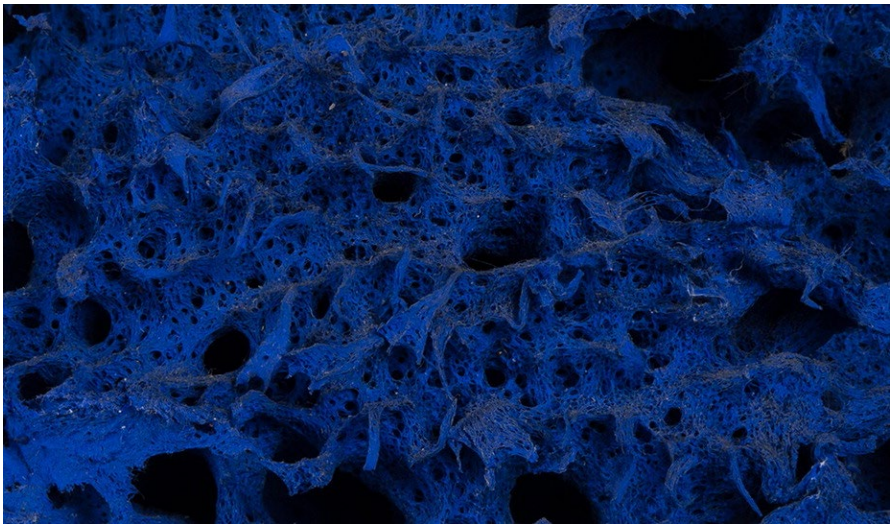
[67]R. Rezza, A. Brunetto, P. Buscaglia, O. Chiantore, T. Poli, A. Rava, M. T. Roberto, F. Zenucchini, *Study on laser cleaning of Sculptures-Éponge by Yves Klein* w: *Studies in Conservation*, 60, (1/2015), Londyn, s. 87 - 90.

dlatego, że ilość koloru użyta do zabarwienia gąbki była niewystarczająca, by zapewnić jednorodny wynik. Dodatkowo efekt ten mógł być spotęgowany podczas odparowywania rozpuszczalnika.

Gąbka wyglądała na zanieczyszczoną skupiskami brudu, zarówno o silnej jak i słabszej adhezji do powierzchni, które były zgromadzone szczególnie w miejscach bardziej eksponowanych, wystających.

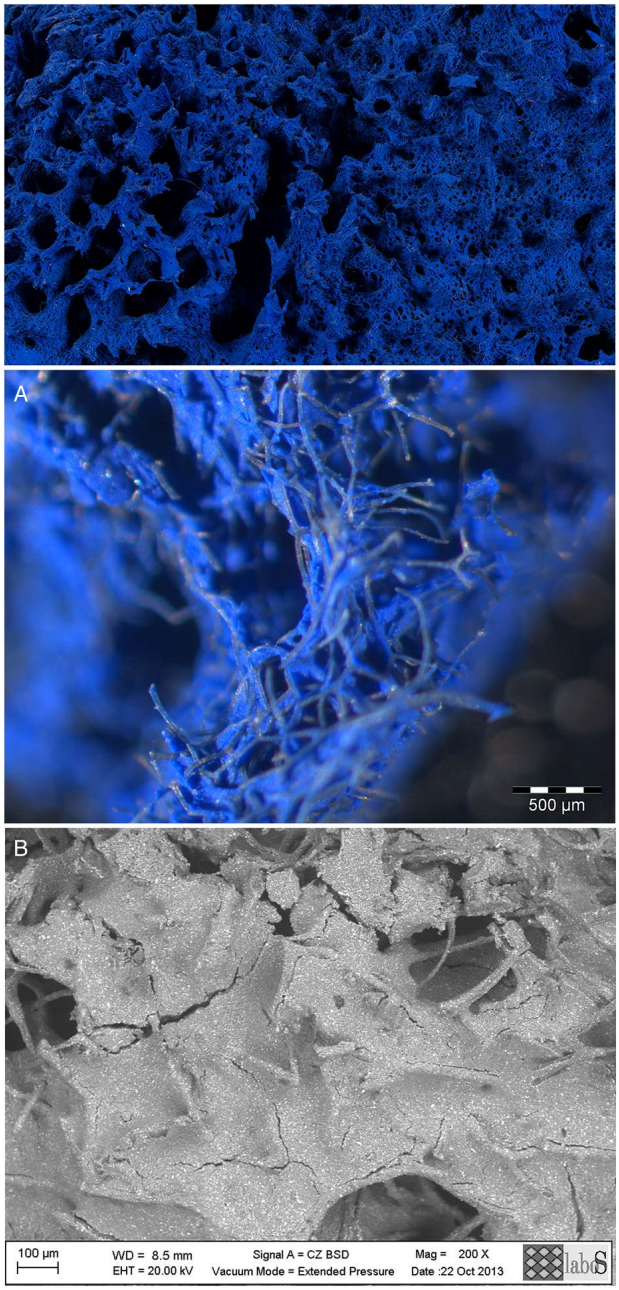


28. Gąbka przed próbami oczyszczania, zdjęcie mikroskopowe. Widoczne włókna pozbawione koloru, a także skupiska brudu.



29. Gąbka przed próbami oczyszczania, zdjęcie makro. Widoczne ciemne skupiska brudu.

Oczyszczanie przeprowadzono, biorąc pod uwagę najlepsze wyniki uzyskane z eksperymentów przeprowadzonych na próbkach z brudem o małej adhezji do powierzchni, czyli te z użyciem lasera Q-S Thunder Art. Aby kontrolować oczyszczanie, wykonano najpierw próby z użyciem wyciętych w papierze kwadratowych “okienek”. W dalszym procesie oczyszczania, który charakteryzował się wielką ostrożnością, starano się utrzymać jednakową odległość głowicy lasera od obiektu, co stanowiło spore wyzwanie ze względu na trójwymiarową naturę dzieła. Miało to zapewnić jak najbardziej równomierne promieniowanie.



Przebywając na wymianie studenckiej Erasmus+ w Turynie, na przełomie 2019 i 2020r., miałam okazję uczestniczyć w ćwiczeniach z czyszczenia laserowego. Przyznam, że efekty uzyskiwane podczas takiego rodzaju czyszczenia fizycznego są nieporównywalne z żadnymi innymi metodami. Nie jest to może narzędzie uniwersalne do oczyszczania każdego typu obiektów, ale zdecydowanie zasługuje na większą uwagę. Pozwala na bardzo precyzyjne, selektywne oczyszczanie bez naruszania morfologii obiektu ani warstwy kolorystycznej. Oczywiste jest, że wymaga bardzo dużej wprawy i doświadczenia, ponieważ istnieje ryzyko spowodowania nieodwracalnych strat w bardzo krótkim czasie. Jednak wielką zaletą oczyszczania laserowego jest też szybkość i wbrew pozorom ekonomiczność. W porównaniu do całkowitych kosztów tradycyjnych metod oczyszczania, czyli m. in. cena rozpuszczalników i profesjonalnych narzędzi, cena jest porównywalna lub nawet wyższa, niż w przypadku lasera.

Oczyszczanie niebieskiej gąbki zakończyło się sukcesem. Usunięcie nagromadzonego brudu umożliwiło podziwianie całości bogactwa zróżnicowanej struktury naturalnej gąbki wraz z niezwykłością jej cech chromatycznych.

30. Zdjęcie makro gąbki po oczyszczeniu; dodatkowo powiększone (A); zdjęcie SEM powierzchni po oczyszczeniu (B).

7. Wnioski końcowe

Konserwacja spuścizny artystycznej Yvesa Kleina to bardzo szerokie zagadnienie. W swojej pracy skupiłam się na niewielkim jej wycinku. Mam nadzieję, że udało mi się przybliżyć pryncypia konserwacji i restauracji twórczości tego wybitnego twórcy. Był i jest on niewątpliwie zapadającym w pamięć artystą. Jak sam stwierdził, ludzie powinni móc powiedzieć o mnie: żył, więc żyje nadal[68].

[68] org. (...)*people should be able to say of me: He has lived, therefore he lives*, Yves Klein, za: H. Weitemeier, *Yves Klein*, Słowacja 2019, org. 1994, s. 87.

Jest to kwintesencja artysty, który swoją twórczością odegrał ogromną rolę w sztuce po II wojnie światowej.

Klein był pierwszym artystą, a przynajmniej pierwszym o tak ogromnym wpływie, który całe swoje artystyczne życie poświęcił poszukiwaniu koloru absolutnego, idealnego błękitu, który uważał za istotę sztuki. Wpływał na percepcję zarówno współczesnych sobie, jak i obecnych odbiorców swoich działań artystycznych. Zachęcał publiczność do aktywnego uczestnictwa w swoich przedsięwzięciach. Chciał pobudzić wrażliwość ludzi, otworzyć ich na nieskończone bogactwo i piękno świata sztuki, natury, by czerpali garściami z otaczającej ich rzeczywistości. Tworzył DLA ludzi. „(Yves Klein) zmarł w marcu 1962 roku, w wieku trzydziestu czterech lat (…).
Choć był tragicznie młody, jego życie przypomina meteoryt, spadającą gwiazdę, kompletną trajektorię lotu przez niebo, skończone dzieło sztuki[69]".

Problematyka konserwacji twórczości tego wielkiego artysty to obszar nauki, który jest na dość wysokim poziomie rozwoju. Dzięki ogromnemu wkładowi konserwatorskiemu, wiele jesteśmy w stanie dowiedzieć się o technice i technologii, o materiałach, których Klein używał. Wiele też możemy nauczyć się o filozofii życia Yvesa, o poszukiwaniu ideału - zwieńczenia sztuki, który odnalazł w kolorze niebieskim.

Tak jak wspominałam parokrotnie w tej pracy, sporą część tej wiedzy zawdzięczamy rozmowom z bliskimi artysty oraz osobami, z którymi współpracował. Taka praktyka wywiadu powinna być jednym z pierwszych elementów podczas rozpoczynania pracy z samym dziełem, artefaktem sztuki nowoczesnej i współczesnej, etapem gromadzenia wiedzy. Dopiero gdy wszechstronnie poznamy obiekt i samego artystę, możemy przystąpić do właściwej pracy - konserwacji i ewentualnie restauracji. Ta z kolei powinna być przeprowadzona bardzo ostrożnie i skrupulatnie, podparta licznymi testami przeprowadzonymi na próbkach jak najbardziej zbliżonych do oryginału. Pomocne mogą okazać się zdobycze technologii, często przywoływane w tej pracy, m. in. zaawansowane badania mikroskopowe czy wykorzystanie lasera przy oczyszczaniu. Nie tylko przyspieszają i ułatwiają one pracę, ale okazują się po wielokroć bezpieczniejsze od bardziej tradycyjnych metod.

Konserwacja winna być szeregiem świadomych działań, których celem jest polepszenie stanu zachowania obiektu, zarówno pod względem technicznym jak i estetycznym. Działaniom natomiast powinno przyświecać założenie minimum interwencji, którego jestem wielką zwolenniczką.

[69] org. *(Yves Klein) died in June of 1962, thirty - four years old (...). Though he was tragically young, his life looks like a meteor, a shooting star, a complete trajectory across the sky, finished work of art*, za: R. Solnit, *A field guide to getting lost*, rozdział: *A blue of Distance*, Edynburg 2005, s. 175.



31. Autorka pracy kontemplująca “Antropometrie” Y. Kleina w Centre Pompidou, Paryż, październik 2018.

Bibliografia

C. D'Augustine, *Controversies in Art Conservation. Conservator and technical art historian Corey D'Augustine demystifies the craft of conservation in modern and contemporary art*, 23.11.2016 (strona internetowa); https://www.christiesrealestate.com/blog/controversies-in-art-conservation/.

A. Brunetto, *Esperienze di utilizzo della tecnologia LASER*, w: *L'utilizzo della strumentazione LASER per la pulitura delle superfici nei manufatti artistici*, Padova 2004.

A. Brunetto, P. Buscaglia, O. Chiantore, T. Poli, A. Rava, R. Rezza, M. T. Roberto, F. Zenucchini, *Study on laser cleaning of Sculptures-Éponge by Yves Klein*, "Studies in Conservation", 60:2015, pp. 82-90.

S. Bruni, F. Cariati., F. Casadio, L. Toniolo, *Spectrochemical characterization by micro-FTIR spectroscopy of blue pigments in different polychrome works of art*, "Vibrational Spectroscopy", 20:1999, pp. 15-25.

A. Brunetto, A. Rava, *Proceedings of the conference Aplar (org. Atti del primo convegno nazionale "Aplar"- Applicazioni LASER nel restauro)*, Vicenza, 2007.

T. Caron, *Modern classics: Yves Klein - Leap into the Void, 1960*, 2016. (strona internetowa) https://artlead.net/content/journal/modern-classics-yves-klein-leap-into-the-void-1960/ (dostęp: 08.02.2020).

Conservation of Modern Oil Paintings, materiały z Konferencji *Modern Oil Paints*, Amsterdam 2018, red. K. J. van den Berg, I. Bonaduce, A. Burnstock, L. Carlyle, G. Heydenreich, K. Keune, B. Ormsby, M. Scharff, Cham 2019.

V. Dominguez, *Conservation of Yves Klein Blue*, 18.06.2015 (strona internetowa); https://www.artconservatorslab.com/blog/post/conservation-of-yves-klein-blue, (dostęp: 14.05.2020).

A. Duffalo, *Interview with Conservator Christa Haiml*, 03.01.2011 (strona internetowa); https://walkerart.org/magazine/interview-with-conservator-christa-haiml, (dostęp: 14.05.2020).

P. Ewer, D. Marquis, *Interview with Conservator Christa Haiml*, 03.01.2011 (strona internetowa); https://walkerart.org/magazine/interview-with-conservator-christa-haiml, (dostęp: 14.05.2020).

Ch. Haiml, *Restoring the Immaterial: Study and Treatment of Yves Klein's "Blue Monochrome (IKB 42)*, in: *Modern Paints Uncovered: Proceedings from the Modern Paints Uncovered Symposium*, ed. T. J. S. Learner, P. Smithen, J. W. Krueger, M. R. Schilling, Los Angeles 2007, pp. 149-156.

J. N. A. Hooper., *Sponguide. Guide to sponge collection and identification*, South Brisbane 2003.

M. Ho, B. Fer, A. Temkin, N. Lawrence, *Color Chart: Reinventing Color: 1950 to Today*, New York 2008.

Houston, Menil Collection Archive, *Interview with Edouard Adam by R. Klein-Moquay*, 2004.

Y. Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paryż 2003.

J. P. Ledeur, *Yves Klein. Catalogue des éditions et des sculptures éditées*, Knokke-Heist 2000.

J. P. Ledeur., *Le verso de l'ART,* Castels en Périgord 2011.

Materiali dell'arte moderna e contemporanea, in: *Il LASER. Pulitura su materiali di interesse artistico: Attività sperimentale*, ed. A. Giovagnoli, Q. K. Kermes, A. Laganà, E. Nardini, Firenze 2009.

G. Martano, *Yves Klein. Il mistero ostentato*, "Nadar", 6:1971.

Modern Paints Uncovered: Proceedings from the Modern Paints Uncovered Symposium, ed. T. J. S. Learner, P. Smithen P., J. W. Krueger, M. R. Schilling, Los Angeles 2007, s. 149-156.
R. Solnit, *A field guide to getting lost*, Edinburgh 2005.
Special Conservation Project, (strona internetowa); https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/conservation, (dostęp: 14.05.2020).
J. Stewart, *Everywhere, International Klein Blue*, "PRINT (printmag.com)", 2010 (strona internetowa) https://www.printmag.com/imprint/everywhere-international-klein-blue/ (dostęp: 14.05.2020).
S. Stich, *Yves Klein*, Berlin, Stuttgart 1994.
H. Weitemeier, *Yves Klein*, Köln 2019.