



RERUMARTIS

CZASOPISMO STUDENCKO-DOKTORANCKIE INSTYTUTU HISTORII SZTUKI UW

10
2025



RERUMARTIS

CZASOPISMO STUDENCKO-DOKTORANCKIE INSTYTUTU HISTORII SZTUKI UW

numer 10

Studenckie Koło Naukowe Instytutu Historii Sztuki UW

Warszawa 2025

RERUMARTIS

CZASOPISMO STUDENCKO-DOKTORANCKIE
INSTYTUTU HISTORII SZTUKI UW

NUMER **10** – 2025

WARSZAWA: SKN IHS UW

Krakowskie Przedmieście 26/28

00-927 Warszawa

REDAKTOR NACZELNY

WOJCIECH ARTUR PIETRUCHA

ZASTĘPCY REDAKTORA NACZELNEGO

BERNARD WNUK

JULIUSZ MAZUR-MACHOWSKI

RECENZJA NAUKOWA

dr JUSTYNA BALISZ-SCHMELZ

dr hab. MAREK CZAPELSKI

dr KAMILA DWORNICZAK

prof. dr hab. AGATA JAKUBOWSKA

dr hab. MARCIN LACHOWSKI, prof. UW

dr hab. IWONA LUBA, prof. UW

dr KAROLINA MAJEWSKA-GÜDE

dr MARIUSZ SMOLIŃSKI

dr hab. ANNA WOLIŃSKA

KOREKTA POLONISTYCZNA

BERNARD WNUK

JULIUSZ MAZUR-MACHOWSKI

WOJCIECH ARTUR PIETRUCHA

KOREKTA ANGLISTYCZNA

KATARZYNA PIECUCH

OPRAWA GRAFICZNA

OKAZJONALNE BIURO GRAFIKI UŻYTKOWEJ

„ZBŁĄDZONY LAJKONIK” (WAP)

SKŁAD

WOJCIECH ARTUR PIETRUCHA

ISSN

1896-9836

eISSN

3072-0184

NAKŁAD

100 SZTUK

na okładce wykorzystano logo Rerum Artis

projektu KINGI REJTERADY

oraz zdjęcie Gmachu Porektorskiego

autorstwa JULIUSZA MAZUR-MACHOWSKIEGO

SPIS TREŚCI

WSTĘP	7
MIKOŁAJ CHMIELIŃSKI	
ZNACZENIE I POZYCJA PSÓW W TWÓRCZOŚCI PIERRE'A HUYGHE'A NA PODSTAWIE INSTALACJI <i>UNTILLED</i> I WYSTAW RETROSPEKTYWNYCH POŚWIĘCONYCH ARTYŚCIE	12
JULIUSZ MAZUR-MACHOWSKI	
BIOGRAFICZNE ZWIĄZKI MIECZYŚŁAWA SZCZUKI Z KOMUNISTYCZNĄ PARTIĄ POLSKI	32
WOJCIECH ARTUR PIETRUCHA	
WALKI ZAMKÓW Z PAŁACAMI... FORUM HUMBOLDTA W BERLINIE I PAŁAC SASKI W WARSZAWIE JAKO (RE)KONSTRUKCJE AMBICJONALNE	59
KACPER STĘPIEŃ	
CUD W PORZĄDKU CHRONOLOGICZNYM. ILUSTRACJE <i>AUGSBURGER WUNDERZEICHENBUCH</i> OPARTE NA KRONICE SEBASTIANA FRANCKA	86
JULIA MAJEWSKA	
PROJEKTOWANIE NEONÓW W RAMACH DZIAŁALNOŚCI PUR „REKLAMA” I SPIRŚ JAKO PROCES ARTYSTYCZNY – NAJNOWSZE BADANIA	95
WERONIKA KAMIEŃSKA	
SPOSOBY BARWIENIA NATURALNEGO I LUDOWE TECHNIKI TKACKIE, CZYLI O WYKORZYSTANIU DOŚWIADCZEŃ POLSKIEGO TKACTWA LUDOWEGO PRZEZ ELEONORĘ PLUTYŃSKĄ	119
ŁUCJA STASZKIEWICZ	
„HISTORIA [...] NAJZWYCZAJNIEJ W ŚWIECIE NORMALNA”. PRACA I TRANZYCJA W FILMIE <i>ALDONA</i> PIOTRA WYSOCKIEGO	128

WERONIKA PISARSKA

MATERIALIZACJE DUSZY, DEMATERIALIZACJE CIAŁA.

TEORIA „NAGIEJ DUSZY” STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO

W RZEŹBIARSKIEJ RECEPCJI BOLESŁAWA BIEGASA

138

BARTOSZ TARACH

ROMANTYCZNOŚĆ I KLASYCZNOŚĆ W PISMACH WALTERA PATERA

148

MAJA ŻURAWSKA

POSZUKIWANIE PRZESTRZENI INTERMEDIALNYCH.

ŚWIAT POEZJI DZIECIĘCEJ JANA BRZEC HWY I JULIANA TUWIMA

W ILUSTRACJACH FRANCISZKI THEMERSON

159

dr hab. ALEKSANDRA SULIKOWSKA-BEŁCZOWSKA, prof. UW

O „KRESACH” BARDZO OSOBIŚCIE

173

OD REDAKCJI

Drogie Osoby Czytelnicze,

oddajemy oto w Wasze ręce nowy numer „Rerum Artis”, pisma studencko-doktoranckiego IHS UW, którego tradycja sięga 2006 roku. Nie da się ukryć, że na studiach się bywa, a nie jest przetrwale, w efekcie czego płomień „RA” to rozpałał się, to przygasał – ludzka to w końcu rzecz, że „przychodzimy, odchodzimy, leciuteńko na paluszkach...”. Jednakże, mimo tych nieciągłości, kolejne odsłony „Rerum” skutecznie pozostawiały po sobie trwałe ślady (jak ostatni, podwójny numer 8/9, który, planowany jako kwartalnik, ukazał się wyłącznie online pod zmienioną numeracją [1/2021]), konsekwentnie realizujące myśl założycielską: dawania osobom studenckim przestrzeni do dzielenia się bieżącymi zainteresowaniami i odkryciami naukowymi.

Czuając wartość tego, co składa się na dziedzictwo „Rerum”, zdecydowaliśmy się wpisać w tę historię czynem, podejmując i twórczo reinterpreterując dzieło naszych starszych Koleżanek i Kolegów, jednocześnie zdając sobie sprawę z wszystkich wyzwań, które potencjalnie mogą pojawić się na naszej drodze. Pierwszym wyrazem tego „nowego otwarcia” była zorganizowana już w kwietniu zeszłego roku przez Bernarda Wnuka i Juliusza Mazur-Machowskiego I Ogólnopolska Konferencja Studenckich Kół Naukowych Historii Sztuki. Wybór tekstów z tejże zdecydowaliśmy się połączyć w niniejszym numerze z tekstami, które miały ukazać się w ostatecznie niesfinalizowanym naborze z 2022 roku. Przerzuciwszy ten pomost między historią a teraźniejszością Koła, chcemy iść dalej, w obranym w zeszłym roku kierunku budowania relacji naukowych między osobami studiującymi w różnych ośrodkach historyczno-artystycznych w Polsce.

Skład niniejszego numeru jest więc niejako odbiciem tej postawy – zawiera bowiem teksty osób nie tylko z UW, poświęcone szerokiej tematyce, odzwierciedlające tym samym różnorodne zainteresowania i temperamenty badawcze. Obrazuje to już sama grupa prac z 2022 roku – od traktujących o problemach sztuki współczesnej, patrz tekst Mikołaja Chmielińskiego o roli psów w twórczości Pierre’a Huyghe’a, przez prace dwóch członków redakcji, dotyczące zagadnień z szeroko rozumianej nowoczesności – odpowiednio o komunistycznej karcie

w życiorysie Mieczysława Szczuki i rekonstrukcjach Zamku Berlińskiego oraz Pałacu Saskiego – po nowożytniczy artykuł Kacpra Stępnia, w którym opisuje on ilustracje Augsburskiej Księgi Cudów w kontekście Kroniki Sebastiana Francka i podejmuje próbę zrekonstruowania możliwej treści niezachowanych malowideł.

Wybór tekstów prezentowanych na I OKSKNS – podejmujących tematy z zakresu sztuki nowo- i współczesnej – odznacza się natomiast bardziej problemową niż epokową różnorodnością. Praca Julii Majewskiej, relacjonująca historię PUR „Reklama” i SPIRŚ jako instytucji odpowiedzialnych za produkcję reklam świetlnych w powojennej Warszawie, wnosi nowe ustalenia do stanu badań nad kulturą wizualną PRL. Artykuły Weroniki Kamieńskiej i Łucji Staszkievicz łączy motyw eksplorowania kategorii tożsamościowych, choć osadzonych w mocno odmiennych kontekstach. Pierwszy tekst na podstawie relacji twórczości Eleonory Plutyńskiej do dziedzictwa ludowego tkactwa pokazuje przez pryzmat styku tzw. „sztuki wysokiej” i folkloru kategorię ludowości właśnie – drugi zaś, cechujący się podejściem feministyczno-materialistycznym, na podstawie analizy pracy *Aldona* Piotra Wysockiego obrazuje złożoność i nieoczywistość losów transpłciowych kobiet w warunkach społeczeństwa patriarchalnego. Refleksja teoretyczna nad sztuką to wspólny mianownik kolejnych tekstów: Bartosz Tarach podejmuje rozważania na temat relacji formy i treści u Waltera Patera, Weronika Pisarska natomiast obnaża przed Czytelniczym okiem wyraźny związek, jaki z koncepcją „nagiej duszy” Stanisława Przybyszewskiego wykazują rzeźby Bolesława Biegasa. Problem intermedialności w ilustracji dziecięcej to natomiast sedno artykułu Mai Żurawskiej, w którym na podstawie wykonanych przez Franciszkę Themerson opraw graficznych tomików Jana Brzechwy i Juliana Tuwima wprost wykazane jest świadome poszerzanie pola znaczeniowego wierszy przez odpowiednio skonstruowane, wchodzące w specyficzną relację z tekstem grafiki.

Numer wieńczy tekst jednej z wykładowczyń naszego Instytutu, prof. Aleksandry Sulikowskiej-Bełczowskiej, w którym między innymi na podstawie osobistych wspomnień wyjaśnia ona swój stosunek do obecnego nadal gdzieś w historyczno-artystycznym obiegu sformułowania „Kresy Wschodnie [Rzeczpospolitej]”. Esej ten znalazł się w takim miejscu nieprzypadkowo – wpisuje się bowiem bardzo dobrze w zarys nowej linii programowej naszego pisma, to znaczy: tworzenia przestrzeni nie tylko do stwierdzania faktów w autorytecie formy artykułu

naukowego, ale również do swobodniejszej (choć niepozbawionej absolutnie merytorycznej dyscypliny) dyskusji na temat problemów w historii sztuki, anachroniczności, niestosowności lub innego rodzaju niedostosowania jej metod, pojęć i podejść do bieżących realiów. Forma tej dysputy wyklaruje się w pełni z czasem, niemniej już dziś, oprócz właściwego takim wstępniakom zaproszenia do lektury tekstów naszych osób autorskich (której z pewnością Państwo nie pożałują!), zachęcamy do wejścia z nami w dialog, tak analogowo, jak przez media społecznościowe.

Na koniec chcielibyśmy podziękować serdecznie wszystkim, którzy na różne sposoby przyczynili się do wydania tego numeru – począwszy, rzecz jasna, od Osób Autorskich, Recenzentek i Recenzentów. Jesteśmy bardzo wdzięczni dr Magdalenie Herman, Opiekun Naukowej SKN IHS UW, ponieważ bez jej wsparcia na kilku różnych płaszczyznach naraz przygotowanie tego wydania byłoby dla nas o wiele, wiele trudniejsze, jeśli nie niemożliwe. Podziękowania zechcą przyjąć też ci, którzy w sposób pozornie mniej widoczny, ale także szalenie istotny dla ostatecznego sukcesu włączyli się w prace – Koleżeństwu z SKN obecnej i poprzedniej kadencji, RONSiA, Akademickiej Poradni Prawnej, Członkiniom i Członkom wcześniejszych Redakcji „RA”, jak również mgr Katarzynie Piecuch, która *pro publico bono* wsparła nas swoją fachową wiedzą anglistyczną.

Życzymy dobrej lektury i... do usłyszenia!

Wojciech Artur Pietrucha

redaktor naczelny

Bernard Wnuk

Juliusz Mazur-Machowski

zastępcy redaktora naczelnego

OD OPIEKUNKI NAUKOWEJ SKN IHS UW

Zagadnienia związane z kulturą wizualną są bliskie osobom studiującym w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Nie wszyscy jednak odnajdują w sobie odwagę, by dzielić się przemyśleniami z szeroką publicznością. Tylko nieliczni znajdują w sobie dość determinacji, by pójść o krok dalej: budować ogólnopolską społeczność młodych adeptów i adeptek historii sztuki. Jeszcze mniej jest tych, którzy tworzą dla tej społeczności trwałą przestrzeń do naukowej wymiany poprzez organizację konferencji i prowadzenie czasopisma. Zadanie to wymaga nie tylko wytrwałości, lecz także mądrości, zaangażowania, stanowczości i – wreszcie – cierpliwości. Tym bardziej cieszę się, że wyzwanie to zostało ponownie podjęte przez naszych Studentów i Studentki.

Nowy numer „Rerum Artis” kontynuuje tradycje studenckiego czasopisma naukowego założonego w 2006 roku, doskonale łącząc zamiary dawnych redakcji z dokonaniem nowego zespołu redakcyjnego pod przewodnictwem Wojciecha Artura Pietruchy oraz jego zastępców: Bernarda Wnuka i Juliusza Mazur-Machowskiego. W najnowszym, 10. tomie rocznika udało się zgromadzić najlepsze z tekstów zgłoszonych podczas wcześniejszego naboru, jak i poddane surowej selekcji artykuły powstałe na podstawie referatów wygłoszonych na Ogólnopolskiej Konferencji Studenckich Kół Naukowych Historii Sztuki, zorganizowanej przez Studenckie Koło Naukowe Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego wiosną 2024 roku.

Jako opiekunka Studenckiego Koła Naukowego, przyglądająca się z bliska procesowi wydawniczemu, miałam wrażenie, że obserwuję doskonale działający mechanizm – napędzany wiedzą, świeżo zdobywanym doświadczeniem i niewyczerpanym zasobem mądrego, wyważonego zapału. Gratulacje za doprowadzenie tego przedsięwzięcia publikacyjnego do szczęśliwego finału kieruję do Redakcji oraz Autorów i Auterek artykułów zamieszczonych w bieżącym numerze Rerum Artis.

Pisząc artykuły naukowe, nie tylko prezentujemy swoje dokonania i szlifujemy warsztat, lecz także ćwiczymy się w trudnej sztuce słuchania opinii recenzentów i redakcji, z którymi wspólnie doskonalimy naszą pracę, by jak najlepiej służyła czytelnikom. Szczególne

podziękowania należą się właśnie Recenzentkom i Recenzentom oraz wszystkim osobom zaangażowanym w przygotowanie niniejszego tomu, które wraz z Autorami i Autorkami oraz Redaktorami troszczyły się o wysoki poziom naukowy czasopisma. Wierzę, że efekt wspólnych wysiłków tak wspianego zespołu zostanie doceniony przez Czytelników.

Mam gorącą nadzieję, że obecna w tym tomie różnorodność tematów, perspektyw badawczych i głosów, będąca wyrazem aktualnych zainteresowań osób studiujących kierunki związane z naukami o sztuce, jest zachętą dla przyszłych Auterek i Autorów. Niech ten numer wskrzeszający „Rerum Artis” będzie inspiracją dla powstania kolejnych wydań.

dr Magdalena Herman

*Zastępca Dyrektora Instytutu Historii Sztuki UW ds. Studenckich
Opiekunka naukowa SKN IHS UW*

MIKOŁAJ CHMIELIŃSKI

Instytut Historii Sztuki, Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce, Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0009-0001-6917-1604

ZNACZENIE I POZYCJA PSÓW W TWÓRCZOŚCI PIERRE'A HUYGHE'A NA PODSTAWIE INSTALACJI UNTILLED I WYSTAW RETROSPEKTYWNYCH POŚWIĘCONYCH ARTYŚCIE¹

THE IMPORTANCE AND POSITION OF DOGS IN THE WORKS OF PIERRE HUYGHE BASED ON UNTILLED INSTALLATION AND ARTIST'S RETROSPECTIVE EXHIBITIONS

ABSTRACT [ENG]: This paper examines the installation *Untilled* presented by Pierre Huyghe for the first time at the Documenta 13 in Kassel in 2012 and subsequently in retrospective exhibitions at the Centre Pompidou in Paris, the Museum Ludwig in Cologne and the Los Angeles County Museum of Art. The primary subject of analysis is the role of two Ibizan Hound dogs (called Human and Señor) in Pierre Huyghe's artistic activity. The paper, however, does not stop at merely reconstructing the artistic strategy and decoding the numerous meanings behind the successive components of the artist's work but places emphasis on the ethical dimension of the dogs' involvement in the project. The assessment is based, among other aspects, on the criteria of the ecologically engaged art proposed by Maria Popczyk and Krystyna Wilkoszewska. Moreover, it takes into account the notion of speciesism promoted by Peter Singer, Michael Fleischer's reflections on the canine communication system behaviourists' recommendations, as well as considers various spatial contexts of the installation's presentation.

słowa kluczowe: **ANIMAL ART, PIERRE HUYGHE, PSY W SZTUCE, SZTUKA EKOLOGICZNA, ZWIERZĘTA DOMOWE**

key words: **ANIMAL ART, PIERRE HUYGHE, DOGS IN ART, ECOLOGICAL ART, PETS**

Wrażliwa obserwacja i próby zrozumienia gatunku *Canis familiaris* to aktywności o potencjale wywrotowym dla percepcji miejsca człowieka w środowisku i jego relacji z innymi organizmami. Codzienne obcowanie z psami unaocznia nam, zwierzętom ludzkim, że tak mocno zagnieżdżony w naszym postrzeganiu rzeczywistości model natura-kultura jest zbyt daleko idącym uproszczeniem, mającym etyczne reperkusje. Według Donny Haraway trwająca tysiąclecia koegzystencja człowieka i psa dowodzi, iż funkcjonujemy w „naturokulturze”². W *Maniście gatunków stowarzyszonych* filozofka pisała:

¹ Pierwotna wersja niniejszego tekstu powstała w ramach konwersatorium magisterskiego *Artystyczne transgresje? Dzieci, "prymitywy", galernicy wrażliwości*, prowadzonego przez P. Julię Harasimowicz w roku akademickim 2021/2022.

² J. Ullrich, *Strefy kontaktu. Spotkanie psa i człowieka (Psio-ludzkie metamorfozy w sztuce współczesnej)*, przeł. E. Ulińska [w:] *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu.*, red. A. Barcz i D. Łagodźka, Warszawa 2015, s. 88.

(...) wbrew niebezpiecznym i nieetycznym zachodnim projekcjom przekształcającym udomowione psowate w owłosione dzieci, psy nie są skupione na sobie. Na tym właśnie polega ich piękno. Nie są projekcją, urzeczywistnieniem intencji ani przyczyną celową czegokolwiek. Są psami, czyli gatunkiem zaangażowanym w wiążący, konstytutywny, historyczny, zmienny związek z ludźmi. Związek ten nie jest szczególnie miły; dużo w nim marnotrawstwa, okrucieństwa, obojętności, ignorancji i utraty, ale również radości, wynalazczości, pracy, inteligencji i zabawy³.

Ich biorytmy splecione są z naszymi, ponieważ – w zależności od kontekstu historycznego i indywidualnej sytuacji życiowej – razem mieszkamy, polujemy, pracujemy czy spacerujemy. Czy także tworzymy? Próby podejmowane na współczesnej scenie artystycznej sugerują, że tak. Dzieło sztuki staje się wówczas efektem międzygatunkowej współpracy – tym samym performer-pies burzy mit geniusza-człowieka. Aktualny układ sił pomiędzy ludźmi a zwierzętami nie-ludzkimi, a raczej hegemonia pierwszych nad pozostałymi, nie pozwala jednak przejść obok takich prac bez obiekcji. Za wspólnym tworzeniem kryć się może bowiem cierpienie – nie wspólne, a jednostronne.

Pytania o możliwą rolę psa w tworzeniu dzieła sztuki i o naukę płynącą z włączania czworonogów w proces twórczy (co istotne, chodzi o naukę, którą może wyciągnąć odbiorca ludzki – czy owe prace mają potencjał objaśniania i kształtowania relacji człowieka ze środowiskiem?), a także wątpliwości natury etycznej skonfrontuję z twórczością Pierre'a Huyghe'a, urodzonego w 1962 artysty francuskiego, tworzącego obecnie w Chile⁴, którego instalacje prezentowane były w renomowanych instytucjach oraz na przeglądach w różnych częściach świata. Skoncentruję się na działaniach, w które twórca angażował psy rasy podenco z Ibizy (*Podenco Ibicenco*, *Ibizan Hound*), należące do grupy szpiców.

Rozważając wyłącznie aspekt znaczenia psów w złożonym procesie twórczym charakterystycznym dla instalacji Huyghe'a, należy mieć świadomość, że taka analiza odznacza się już na wstępie daleko posuniętą dekontekstualizacją. Artysta, angażując w swoją twórczość rozmaite formy życia, deklaruje bowiem, że gdy pracuje, nie myśli w kategoriach wystawy, lecz

³ D. Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 249.

⁴ Pierre Huyghe, mariangoodman.com, b.d., <https://www.mariangoodman.com/artists/46-pierre-huyghe/>, dostęp 26 kwietnia 2025.

o biologicznej formie, o kreowaniu skomplikowanych sieci zależnych od siebie organizmów⁵. Skupienie się wyłącznie na problemie zaangażowania w działania artystyczne psów rasy podenco spowoduje, że pozostałe podmioty zostaną zepchnięte na marginesy rozważań. Nie wynika to jednak z przeświadczenia, iż niepotrzebna jest w historii sztuki krytyczna analiza wykorzystywania pszczół⁶, mrówek czy roślin przez artystów, jak to robi Huyghe. Haraway w poczet „gatunków stowarzyszonych” włączała między innymi „takie byty organiczne jak ryż, pszczoły, tulipany i flora bakteryjna jelit, które czynią ludzkie życie tym, czym jest (a my odgrywamy dla nich tę samą rolę)”⁷. Z powodu ograniczeń narzuconych przez format niniejszego artykułu i z ostrożności, iż nie poświęcę należytej uwagi każdemu organizmowi, poprzestaję na namyśle nad psami – „zwierzętami towarzyszącymi”, czyli, jak definiowała Haraway, „istotami chętnymi do tego, by ulec bio społęczeniu jako pies pomocnik, członek rodziny albo członek drużyny w międzygatunkowym sporcie”⁸.

Istotnym punktem moich rozważań jest porównanie dwóch zupełnie różnych sytuacji wystawienniczych, w których uczestniczyły podenco – instalacji plenerowej oraz wystawy retrospektywnej w galerii sztuki. Analiza aktywności psów w tych kontekstach pozwoli na głębszą refleksję nad rolą tych zwierząt w sztuce współczesnej i pułapkami etycznymi związanymi z angażowaniem ich w spektakl artystyczny. To zaś pozwoli na sformułowanie wniosku, że przyświecająca projektom Huyghe’a idea upodmiotowienia podenco przez działania twórcze mające zacierać granice pomiędzy naturalnym i kulturowym nie została w pełni zrealizowana z powodu niewystarczającego poszanowania ich interesów oraz uwikłania prac w modele prezentacji sztuki współczesnej.

⁵ D. von Hantelmann, *Thinking the Arrival: Pierre Huyghe’s Untitled and the Ontology of the Exhibition*, „OnCurating”, 33, 2017, s. 93.

⁶ Punktem wyjścia dla analizy aspektów symbolicznych i etycznych umieszczenia kolonii pszczół w instalacjach Pierre’a Huyghe’a może być na przykład poznanie perspektywy Andrew Coté, opiekuna owadów zatrudnionego przez MoMA, by dwa razy dziennie doglądał eksponowany ul – zob. M. Ewing, *Close-up on Pierre Huyghe’s Untitled and a Q&A with Beekeeper Andrew Coté*, „Inside/Out” z 17 lipca 2015, https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/07/17/close-up-on-pierre-huyghes-untitled-and-a-qa-with-beekeeper-andrew-cote/, dostęp 13 grudnia 2024.

⁷ D. Haraway, dz.cyt., s. 251.

⁸ Tamże.

Przedmiotem analizy jest szeroko komentowana⁹ instalacja *Untilled*, zrealizowana podczas Documenta 13 w Kassel w 2012 roku. Pracę Huyghe wykonał poza murami galerii, na terenie kompostowni w parku Karlsaue. Instalacja składała się z różnorodnych elementów organicznych i nieorganicznych. Jej centrum kompozycyjne stanowiła replika rzeźby Maxa Webera z lat 30. XX wieku, ukazująca nagą kobiecą postać podpartą na łokciu. Od pierwowzoru odróżniała ją jednak to, że na głowie figury artysta założył kolonię pszczoł (il. 1). W innym miejscu pojawiło się mrowisko, a betonowy zbiornik wodny zaanektowały kijanki. Po ziemi poruszał się żółw, przywodzący na myśl zwierzę z powieści *Na wspak* Jorisa-Karla Huysmansa (w utworze tym główny bohater, dekadent, ozdobił gadowi pancerz przy pomocy kamieni szlachetnych, doprowadzając tym samym do jego śmierci). Na terenie kompostowni znalazły się również betonowe płyty chodnikowe nawiązujące do dzieł minimal artu i upadłe drzewo, jeden z 7000 dębów zasadzonych przez Josepha Beuysa w Kassel podczas Documenta 7 w 1982 roku, kojarzące się jednocześnie z instalacją *Dead Tree* Roberta Smithsona. Poza tym Huyghe zasadził na wzgórzach rośliny halucynogenne i medyczne. Instalacja została pomyślana tak, aby jej granice zacierały się. Odbiorca poruszał się po nieogrodzonym terenie, a komponenty środowiska wprowadzone przez Huyghe'a nie były wyraźnie oznaczone. Widz miał trudności z rozstrzygnięciem, czy ma do czynienia z ręką artysty, elementem pierwotnym czy zjawiskiem, które powstało w wyniku aktywności organizmów lub zmian pogodowych. Intencją twórcy było rozplanowanie złożonego układu aktorów, którzy następnie funkcjonowali poza jego kontrolą¹⁰. Tak przygotowana przestrzeń stała się wybiegiem dla dwóch psów podenco – białej suki

⁹ W dalszej części artykułu odnoszę się do owych komentarzy, poczynionych w publikacjach naukowych i recenzjach – zarówno zagranicznych, jak i polskich. O popularności i uznaniu, jakie zaskarbiła sobie realizacja Huyghe'a może na przykład świadczyć wyróżnienie jej w eseju przybliżającym twórczość francuskiego artysty napisanym przy okazji uhonorowania go nagrodą Nasher Prize w 2017 roku, przyznawaną współczesnym rzeźbiarzom przez Nasher Sculpture Center w Dallas – zob. *Pierre Huyghe. 2017 Laureate*, [nashersculpturecenter.org](https://www.nashersculpturecenter.org/programs-events/nasher-prize/laureates/laureate/id/46), b.d., <https://www.nashersculpturecenter.org/programs-events/nasher-prize/laureates/laureate/id/46>, dostęp 7 grudnia 2024 – albo przyznanie jej trzeciego miejsca w rankingu dwudziestu pięciu najlepszych prac artystycznych XXI wieku, opracowanym przez krytyków i krytyczkę magazynu „The Guardian” – A. Searle, J. Jones, S. O'Hagan, H. Judah, *The best art of the 21st century*, „The Guardian” z 17 września 2019, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/sep/17/the-best-visual-art-of-the-21st-century>, dostęp 7 grudnia 2024.

¹⁰ Swoją intencję Huyghe w jednym z wywiadów objaśniał następująco: „Pszczoła robi to i to, roślina robi tamto, z powodu fotosyntezy liście przemieszczają się w jakiś sposób, gleba pofałduje się w ten sposób, mrówki muszą przetransportować jakąś rzecz stąd tam. Tak więc, już nie reżyserujesz, ponieważ nie masz kontroli, natomiast wiesz, że te elementy tam są, albo ostatecznie je tam umieszczasz; Jest pewien rytm – pewien rytm, który się pojawi. To właśnie interesowało mnie w czasie *Documenta* zamiast prostego powrotu do natury” – zob. *Pierre Huyghe*, rozm. Amy M., „theartsection” z 20 stycznia 2017, <https://www.theartsection.com/pierre-huyghe>, dostęp 13 grudnia 2024, tłumaczenie własne.

nazwanej Human (il. 2) i rudo-białego szczeniaka o imieniu Señor. Oba psom artysta pofarbował jedną z łap na różowo. Szpice poruszały się po kompostowni wedle własnych potrzeb, bawiły się ze sobą, wchodziły w interakcję z innymi podmiotami współtworzącymi środowisko, widzami oraz przyprowadzanymi psami. Goście nie zawsze napotykali zwierzęta na swojej drodze, ponieważ mogli nie wpasować się w godziny artystycznego spaceru. Dwoje podenco karmił i obserwował ich opiekun (właścicielem psów nie jest Huyghe).

Drugą sytuację wystawienniczą stanowi seria wystaw retrospektywnych podsumowujących ostatnie lata twórczości Huyghe'a, które odbyły się kolejno w Centre Pompidou w Paryżu (25 września 2013 – 6 stycznia 2014)¹¹, Museum Ludwig w Kolonii (11 kwietnia 2014 – 13 lipca 2014)¹² i Los Angeles County Museum of Art (23 listopada 2014 – 22 lutego 2015)¹³. Podczas tych wydarzeń instalacje prezentowano pod dachem. Huyghe zdecydował się wyjąć z pierwotnego kontekstu parku Karlsaue w Kassel jedynie pojedyncze elementy pracy *Untilled* (il. 3). W osobnej sali wystawił rzeźbiarski akt z gniazdem pszczół oraz wprowadził w przestrzeń ekspozycyjną sukę Human, tym razem bez swojego młodszego towarzysza Señora. Podobnie jak w przypadku realizacji na Documenta 13 Human swobodnie poruszała się po wystawie, nawiązując kontakt z prezentowanymi obiektami i gośćmi.

Pies jako artysta

Wydaje się, że w powszechnym przekonaniu kwestia piękna wśród zwierząt nie-ludzkich – wzajemna ocena wyglądu zewnętrznego pomiędzy przedstawicielami danego gatunku – jest ściśle powiązana z doborem naturalnym. Wizję estetyki, przynależnej wyłącznie człowiekowi, podważał jednak Wolfgang Welsch¹⁴. Zdaniem niemieckiego filozofa zwierzęcy wdzięk będący świadectwem kondycji i potencjału reprodukcyjnego samca jest tylko jednym z trzech stopni

¹¹ Exposition / Musée. Pierre Huyghe. 25 sept. 2013 - 6 janv. 2014 [strona internetowa wystawy P. Huyghe'a w Centre Pompidou w Paryżu], centrepompidou.fr, b.d., <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/c9nnKkx>, dostęp 13 grudnia 2024

¹² Pierre Huyghe. April 11 – July 13, 2014 [strona internetowa wystawy Pierre Huyghe w Museum Ludwig], museum-ludwig.de, b.d., <https://www.museum-ludwig.de/en/ausstellungen/archiv/2014/pierre-huyghe>, dostęp 13 grudnia 2024.

¹³ Pierre Huyghe [strona internetowa wystawy artysty w LACMA w Los Angeles], lacma.org, b.d., <https://www.lacma.org/art/exhibition/pierre-huyghe>, dostęp 13 grudnia 2024.

¹⁴ M. Czerwiński, *Pomiędzy etyką a estetyką transgatunkową. Od Agambena – przez sztukę – do Welscha* [w:] *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. T. 1: Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny*, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2014, s. 143-144.

piękna, którym operują istoty pozaludzkie. Do niego dochodzi jeszcze piękno nieposiadające odbiorcy, przypadkowe, będące efektem fizjologicznym, na przykład kształty i kolory koralowców oraz piękno mające przyciągać swojego odbiorcę, tak jak barwy kwiatów i owoców zwabiające owady zapylające. Projekt transgatunkowej estetyki Welscha znosi różnice pomiędzy tym, co ludzkie i nie-ludzkie, ponieważ zwierzęca ocena estetyczna przekracza kryterium płciowe¹⁵. Dodatkowo okazuje się, że owej ocenie podlegać nie musi wyłącznie ciało, ale może ona rozszerzać się też na obiekty wytwarzane przez zwierzęta. Tak jest w przypadku ptaków altanników, których samce tworzą wielobarwne i różnokształtne altany, wykorzystując do tego szeroki wachlarz znalezionych materiałów. Konstrukcje następnie oceniane są przez samice, co jest w dalszym ciągu elementem rytuału godowego – kryterium wyboru nie jest jednakże odzwierciedlana przez altany siła czy zdrowie samca, lecz przyjemność płynąca z oglądu struktury¹⁶. Co więcej, jak od połowy XX wieku udowadniali badacze, zwierzęta, przede wszystkim małpy, mogą również dla czystej przyjemności malować czy rysować¹⁷.

Wydawać by się mogło, że sfera sztuki jest przestrzenią idealną do manifestowania ponadgatunkowego charakteru estetyki. Świeże spojrzenie, nastawione na obserwacje aktów twórczych w artystycznym laboratorium, mogłoby wydobyć nową stronę zachowań zwierząt nie-ludzkich. Głównym dążeniem nurtu animal art jest właśnie podkreślenie ich sprawczości, aby ukazać sztukę jako dziedzinę współtworzoną przez różne gatunki oraz, patrząc szerzej, przewartościować nasze postrzeganie środowiska w kategoriach kultura-natura¹⁸. Zazwyczaj jednak aktywności zwierząt nie-ludzkich, podejmowane w wyznaczonych przez artystów, kuratorów i widzów granicach dzieła sztuki, są w swej naturze pozbawione walorów estetycznych. W codziennej rzeczywistości byłyby wyrazem potrzeb życiowych i pragmatycznymi komunikatami. Dla przykładu, interesujące mnie psy, podobnie jak inne zwierzęta, posiadają własny znakowy system komunikacji, za pomocą którego wyrażają swój obraz świata¹⁹. Michael Fleischer stawiał tezę, równocześnie przestrzegając przed

¹⁵ Tamże, s. 143.

¹⁶ Tamże, s. 144. Przykład ten przywoływany również w eseju o pracach z nurtu animal art Doroty Łagodskiej, zob. D. Łagodźka, *Czy zwierzę może być artystą? Zwierzęta pozaludzkie jako podmioty twórcze* [w:] *Natura w sztuce*, red. D. Jałowiec, M. A. Potocka, Kraków 2019, s. 46.

¹⁷ O badaniach nad malarstwem małp zob. D. Łagodźka, dz.cyt., s. 46-54.

¹⁸ M. Czerwiński, dz.cyt., s. 144.

¹⁹ M. Fleischer, *Pies i człowiek*, Wrocław 2004, s. 18-19.

uczłowieczaniem psa w naszych codziennych relacjach, iż „kryterium porównawczym i podstawą porównawczą zachowań zwierząt jest rozwiązywanie problemów specyficznych dla danego gatunku, a nie podobieństwo do naszego zachowania”²⁰. Pies zatem nie będzie generował komunikatów świadomie artystycznych, ponieważ tworzenie jest mu po prostu niepotrzebne do przetrwania. Można nauczyć go pewnych komend, jednak będzie je wykonywał, ponieważ jego doświadczenie podpowie mu, że otrzyma za nie nagrodę. Odegra wówczas rolę performer-a-odtwórcy, a nie samodzielnego twórcy.

Przedstawiciele animal artu skupiają się raczej na spontanicznych, możliwie najmniej kontrolowanych, aktywnościach zwierząt nie-ludzkich. Dobrym przykładem, przywoływanym w przez Dorotę Łagodzką w eseju *Czy zwierzę może być artystą?*, jest psia *Wystawa prac Pimpka* zorganizowana w krakowskiej galerii Goldex Poldex w 2011 roku przez Martę Ojrzyńską i Kubę de Barbaro. Duet zaprezentował na postumentach, w oprawach i na ścianach przedmioty zniszczone przez psa Pimpka²¹. Był to Duchampowski gest nadający nową artystyczną funkcję przedmiotom, które w realiach codziennych w oczach psa spełniały funkcję obiektu zabawy (nader istotnej potrzeby życiowej), lecz nie zabawy w tworzenie sztuki²². Podobnie Huyghe z zabawy i innych aktywności życiowych podenco czyni w oczach widzów dzieło sztuki. Wątpliwości nastręcza jednak fakt, iż na Documenta nie zostały zaprezentowane poszarpane gryzaki ready-mades znalezione na posłaniu Human i Señora, ale psy we własnej osobie. Toteż przed przystąpieniem do analizy propozycji artystycznych francuskiego twórcy należy ustalić kryteria etyczne, które powinniśmy przyjmować przy krytyce prac angażujących żywe podmioty.

Pies w sztuce angażującej żywe organizmy

Inspiracji dla instalacji Huyghe’a, stanowiących konstelację żywych organizmów, należy upatrywać w dokonaniach land artu lat 60. XX w.. Świadomy tego dialogu jest sam artysta,

²⁰ Tamże, s. 124.

²¹ D. Łagodźka, dz.cyt., s. 58.

²² Nieco inny pogląd na tę kwestię prezentowała Łagodźka. Badaczka uważała, że ów brak intencji tworzenia sztuki, którego i tak nie można dowieść, nie przekreśla jednak możliwości uznania psa za artystę. W innym miejscu dzieliła się przemyśleniem, iż „działalność zwierząt faktycznie jest bardzo bliska twórczości niektórych artystów. Różni je niekiedy jedynie świadomość artystów i nieświadomość (której zresztą nie możemy być pewni) zwierząt, że tworzą sztukę. Ale czy świadomość jest decydującą cechą definicji sztuki?” – zob. D. Łagodźka, *Wystawa prac Pimpka. Zwierzę jako artysta?*, „Nie-zła sztuka” z 28 stycznia 2011, <https://niezla-sztuka.blogspot.com/2011/01/wystawa-prac-pimpka-zwierze-jako.html>, dostęp 13 grudnia 2024.

co udowadnia, umieszczając w granicach swojego dzieła Smithsonianie obalone drzewo. Twórcy land artu wyprowadzili instalacje artystyczne w plener. Interwencje w krajobraz lat 60. redefiniowały społeczne postrzeganie natury, kładły nacisk na jej procesualny wymiar, wizualizowały przekształcenia stale dokonujące się w środowisku za sprawą różnych czynników. Mimo tego intencja owych działań często nie była aktywistyczna. Sami artyści, jak Smithson czy Robert Morris, z różnych pobudek odżegnywali się od uzdrawiania habitatów i głoszenia ekologicznych postulatów za pomocą sztuki²³. Często byli też krytykowani za heroiczny podbój przyrody – słynna *Spiral Jetty* z 1970 wymagała intensywnego buldożerowania ziemi i rozsadzania ładunkami wybuchowymi skał²⁴. Sztuka ekologiczna wywodzi się z eksperymentów sztuki ziemi, jednak w przeciwieństwie do nich „zdecydowanie akcentuje aksjologiczny aspekt działań i to stanowi o jej swoistym charakterze”²⁵. Eko-artyści biorą na swoje barki rolę aktywistów, przewodników po danym ekosystemie i autorytetów w kwestii poszanowania środowiska. Ich działania mają naturę dydaktyczną: „uczą nas *celebracji doświadczenia przynależności*, wraz z roślinami i zwierzętami oraz minerałami, do większej całości”²⁶. Jedną ze strategii zachęcania do „celebracji doświadczenia przynależności” może być, jak ujęła to Maria Popczyk, „ukazywanie wątku życia”. Tego rodzaju przedsięwzięcia podjęła się w 1981 roku Patricia Johanson we współpracy z Dallas Museum of Art. Instytucja zaproponowała artystce, by w kreatywny sposób uporządkowała miejscową lagunę zaanektowaną przez inwazyjne algi. Johanson dodatkowo rozplanowała ogrody, zorganizowała niewielkie rezerваты dla ptaków i innych zwierząt oraz skonstruowała pływające rzeźby w formie ścieżek i mostów, które pozwalają gościom „śledzić symbiozę życia i próbować sprecyzować własne miejsce w cyklu biologicznym”²⁷. Projekt ten, nazwany *Fair Park Lagoon*, jest przykładem działania, w którym zacierają się granice pomiędzy sztuką a rewitalizacją czy renaturyzacją. Twórczość domagająca się upodmiotowienia organizmów składających się na środowiska może jednak skłaniać się

²³ K. Wilkoszewska, *Sztuka ekologiczna*, „Sztuka i filozofia”, 7, 1993, s. 270.

²⁴ Tamże.

²⁵ M. Popczyk, *Ekologiczny paradygmat w sztuce i estetyce*, „Folia Philosophica”, 16, 1998, s. 199.

²⁶ K. Wilkoszewska, dz.cyt., s. 271. Pojęcie „celebracja doświadczenia przynależności” zostało zaakcentowane przez autorkę. Pochodzi ono z omawianej w artykule książki: B.C. Matilsky, *Fragile Ecologies. Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, New York 1992.

²⁷ M. Popczyk, dz.cyt., s. 199. Pracę opisywała także: K. Wilkoszewska, dz.cyt., s. 272. Dostępny jest również opis projektu na oficjalnej stronie artystki: P. Johanson, *Patricia Johanson, Fair Park Lagoon, Dallas, Texas*, [patriciahjohanson.com](https://patriciahjohanson.com/projects/fair-park-lagoon.html), b.d., <https://patriciahjohanson.com/projects/fair-park-lagoon.html>, dostęp 13 grudnia 2024.

bardziej ku otwartej formule, nie starać się bezpośrednio kształtować rzeczywistości. Steve Baker proponował, by nie wymagać od etycznie zaangażowanych artystów rozstrzygnięcia posthumanistycznych debat i zamykania perspektyw interpretacyjnych, ponieważ sztuka powinna stawiać odważne pytania, destabilizujące utrwalone tezy²⁸.

W obliczu dylematu między postulować a pytać, Huyghe zdaje się skłaniać bardziej ku drugiej drodze. W wywiadzie udzielonym podczas Biennale of Sydney w 2008 roku deklarował, że zależy mu na antypomnikowej formie instalacji, otwartej także na inne konteksty niż samo przesuwanie granic sztuki. Jego intencją jest, by praca stała się „ekologią” – organicznym systemem, gdzie dochodzi do stałej wymiany, umożliwiającej wytwarzanie różnorodności. Jego instalacje mają wieść własne życie po zakończeniu wystaw, nie tylko w formie materialnej, ale również w narracjach²⁹.

Punktem wspólnym dla wszystkich przedstawicieli sztuki ziemi, czy szerzej sztuki środowiskowej, jest intencjonalne wykorzystywanie do swoich celów żywych organizmów. Niezależnie od postawy przyjętej wobec zaangażowania ekologicznego (a zatem kwestii politycznej) ich prace muszą mierzyć się z krytyką formułowaną z perspektywy etycznej, której zadaniem jest weryfikować, czy twórca, kurator bądź też obserwatorzy, respektują interesy zaangażowanych zwierząt nie-ludzkich. Jak udowydniał Peter Singer, one bezsprzecznie owe interesy posiadają z racji zdolności do odczuwania cierpienia i przyjemności, choć często im się tego odmawia, podając nielogiczny argument o ich niższym poziomie inteligencji. Innymi słowy: analiza powinna opierać się na dostrzeganiu w decyzjach twórczych przejawów szowinizmu gatunkowego, czyli faworyzowania gatunku ludzkiego kosztem innych³⁰. Pies jest w tym kontekście zwierzęciem szczególnym. Nie chodzi o to, że należy mu się więcej szacunku niż innym gatunkom, nawet jeśli jego sfera emocjonalna jest bardzo rozbudowana. Rzecz w tym, że przez wielowiekową historię udomowienia człowiek jest w stanie trafnie identyfikować i rozumieć komunikaty przekazywane przez swoich psich towarzyszy, a związku z tym

²⁸ S. Baker, *Sztuka współczesna i prawa zwierząt*, przeł. E. Ulińska [w:] *Zwierzęta i ich ludzie...*, dz.cyt., s. 85-87.

²⁹ A Forest of Lines: An Interview with Pierre Huyghe, rozm. A. Douglas, „Emaj”, 2008, 3, s. 1-7, <https://emajartjournal.wordpress.com/past-issues/issue-3/>, dostęp 13 grudnia 2024.

³⁰ P. Singer, *Wyzwolenie zwierząt*, przeł. A. Alichniewicz, A. Szczesna, Warszawa 2018, s. 57-62.

dostrzegać ich cierpienie bądź przyjemność. Michael Fleischer zauważał, że szanować interesy psa to:

...przyjmować do wiadomości jego potrzeby komunikacyjne i emocjonalne, będące cechą tego, żyjącego społecznie, gatunku. Na skutek procesu udomowienia wyrwaliśmy psa z jego naturalnego środowiska komunikacyjnego, tym samym zobowiązani jesteśmy dostarczyć mu godnej rekompensaty. Stworzyć wspólną przestrzeń komunikacyjną, sprawić, aby pies nauczył się rozumieć ją jako swój świat³¹.

Czy pies może swobodnie komunikować swoje potrzeby na scenie artystycznej? Może daje w jakiś sposób znaki, że nie czuje się w tym kontekście pewnie? Odpowiedzi na te pytania przyniesie analiza roli Human i Señora w instalacjach Huyghe'a.

Human i Señor na wybiegu

W Kassel podenco biegały swobodnie po terenie, który był dla nich równoznaczny z wybiegiem, a dla widzów stanowił pole, gdzie sztuka miała splatać się z przyrodą. Zostały wystawione na kontakt z ludźmi, a także innymi zwierzętami nie-ludzkimi. Czy są predysponowane do takich aktywności? American Kennel Club podaje, że podenco odznaczają się łatwością nawiązywania relacji z innymi psami, bardzo dużą potrzebą aktywności fizycznej, zdolnościami adaptacyjnymi do zmieniających się warunków (wskutek czego nie są tak przywiązane do rutyny dnia) i podatnością na nudę³². Jednakże, w kontekście angażowania Human i Señora w wydarzenie przyciągające rzesze widzów z całego świata, jakim jest Documenta, warto zwrócić uwagę, że choć rasa nie podchodzi z rezerwą do obcych, nie darzy bezgranicznym zaufaniem każdej napotkanej osoby – w tej kategorii otrzymała notę 3 na 5³³. Niewątpliwie można mieć zastrzeżenia do proponowanej przez organizację kynologiczną, uproszczającej i dostosowanej do potrzeb człowieka, miary kompetencji ras wyrażającej się w skali ocen od 1 do 5. Niemniej na podstawie tej charakterystyki da się uzasadnić wybór podenco do współpracy przy instalacji ich uwarunkowaniami, z zastrzeżeniem, że trzeba bacznie obserwować, czy nie niepokoi ich kontakt z nieznanymi obserwatorami.

³¹ M. Fleischer, dz.cyt., s. 98-99.

³² *Ibizan Hound. Breed Traits & Characteristics*, "American Kennel Club", b.d., <https://www.akc.org/dog-breeds/ibizan-hound/>, dostęp 13 grudnia 2024.

³³ Tamże.

Nie można jednak zapominać o indywidualnej osobowości i niepowtarzalnych doświadczeniach życiowych każdego psa. Organizatorzy na stronie Documenta przybliżyli historię Human – wspomniano, że dwuletnią sukę odnaleziono porzuconą na ulicy w Hiszpanii. Zaopiekowała się nią organizacja Tierhilfe Spanien zajmująca się poszukiwaniem nowych właścicieli dla bezdomnych psów. Zaadoptował ją zaangażowany w projekt Huyghe’a wspomniany wyżej mieszkaniec Kassel. Od przyjazdu do Niemiec Human znajdowała się pod stałą opieką weterynarza, nabrała pięć kilo wagi, codziennie rano była przyprowadzana do parku i wracała do domu wieczorem. Uczestnictwo w instalacji potraktowano jako fizyczny i mentalny trening adaptacyjny. Jak tłumaczyli organizatorzy, opis należy potraktować jako deklarację stania po stronie obrońców praw zwierząt, wyraz krytycznego stosunku do bezrefleksyjnego angażowania zwierząt nie-ludzkich w publiczne spektakle³⁴. Podobnie presję społeczną czuli na sobie organizatorzy późniejszej retrospektywnej wystawy w Los Angeles, którzy tak samo zapewniali, że Human została uratowana, znajduje się pod opieką weterynarza i właściciela w trakcie trwania wystawy, dobrze się czuje w przestrzeni galerii i wraca co wieczór do domu ze swoim opiekunem. Dodatkowo poczuli się zobowiązani, aby wyjaśnić zaniepokojonym gościom, że wystające żebra suki nie są oznaką wygłodzenia, ale znakiem charakterystycznym dla rasy podenco³⁵. Zapewnienia mają promować działalność organizacji zajmującej się ratowaniem porzuconych psów. Oczywiście nie rozwiewają one wątpliwości, czy adaptacja Human powinna odbywać się na jednej z największych wystaw artystycznych na świecie. Znacznie bardziej adekwatne wydawałoby się zaangażowanie psa przyzwyczajonego już do skupisk ludzi. Podobnie wątpliwym jawi się wprowadzanie na teren instalacji Señora, który w czasie Documenta był szczeniakiem, a więc wymagał bardziej kontrolowanej socjalizacji i stałego kontaktu z właścicielem. Warto dodatkowo zauważyć, że pozostałym zwierzętom nie-ludzkim nie poświęcano tak wiele uwagi w powyższych tekstach, co świadczy o ignorancji w kwestii dobrostanu innych stworzeń – nie tylko samych organizatorów, lecz nas wszystkich.

³⁴ *Untitled (2011-2012) by Pierre Huyghe* [strona internetowa Documenta 13 w Kassel poświęcona instalacji *Untitled*], d13.documenta.de, 20 lipca 2012, <https://d13.documenta.de/#/research/research/view/untitled-2011-2012>, dostęp 13 grudnia 2024.

³⁵ L. Theung, *Human, Pierre Huyghe's Dog-in-Residence*, „LACMA Unframed” z 26 listopada 2014, <https://unframed.lacma.org/2014/11/26/human-pierre-huyghe%E2%80%99s-dog-residence>, dostęp 13 grudnia 2024.

Przywołane wypowiedzi nadają twórczości Huyghe'a walor edukacyjny. Kuratorzy zdecydowali się wyeksponować sytuację Human, chociaż sam artysta kreował ją na postać enigmatyczną i konotującą wiele znaczeń. Sama decyzja o zaangażowaniu podenco jawi się jako gest symboliczny, jak zauważył Chad Elias³⁶. Argumentował swoją tezę tym, że jest to jedna z najstarszych ras znanych nam obecnie. Uważa się, że na Ibizę została sprowadzona z Egiptu przez Fenicjan. Szczątki chartów odnalezione w grobowcach egipskich, datowanych na około 3000 rok przed naszą erą, wykazują tę samą morfologię, co współczesne psy. Wybór podenco należy zatem interpretować jako przypomnienie, że pies jest ściśle związany z historią ludzkości jako zwierzę nie-ludzkie wywodzące się od wilka, ale udomowione i konstruowane przez człowieka³⁷. Ten sam wniosek sugeruje wygląd Human. Ewelina Chwiejda zauważała, że biała suka z przefarbowaną na różowo łapą kompletnie nie zwracała uwagi na zmianę w swoim wyglądzie i wykonywała typowe dla siebie czynności. Miało to sugerować, że według Huyghe'a świat organiczny funkcjonuje zgodnie z własnym rytmem, niezależnie od prób opanowania go przez człowieka³⁸. Należy jednak zauważyć, że założeniem pracy *Untilled* nie jest nakreślenie wyraźnych granic pomiędzy tym, co kulturowe i naturalne. Francuski artysta, włączając w instalacje obiekty wywodzące się z historii sztuki, a jednocześnie mogące zostać potraktowane jako okazy przyrodnicze (drzewo Smithsona) lub odpady (minimalistyczne płyty chodnikowe) deklarował świadomość płynności tej relacji. Podobnie ufarbowaną łapę można odczytać jako wskazanie, że piękna psa nie wytworzyła autonomiczna natura, lecz była ona modyfikowana, by spełnić ludzkie oczekiwania. Imiona Human i Señor zaś sugerują, że to w przypadku psów człowiek będzie najbardziej skłonny, by uznać zwierzę nie-ludzkie za osobę. Zabieg ten demaskuje tym samym nasze ciągłe antropomorfizowanie psów. Poza tym podenco zostają przedstawieni jako artyści, współtwórcy dzieła, chociaż nie sprawia to, że ich zachowania przekraczają system komunikacyjny specyficzny dla ich gatunku. Do rangi sztuki podniesione zostaje szczekanie, spanie, jedzenie i znaczenie terenu, co jest gestem autoironicznym autora-człowieka, podważającym jego pozycję³⁹. Huyghe oddaje inicjatywę

³⁶ Ch. Elias, *Between species: animal-human collaboration in contemporary art*, „Burlington Contemporary Journal”, 2, 2019, s. 19, <https://contemporary.burlington.org.uk/journal/journal/between-species-animal-human-collaboration-in-contemporary-art>, dostęp 13 grudnia 2024.

³⁷ Tamże.

³⁸ E. Chwiejda, *Retrospekcja schizofrenika: Pierre Huyghe w Centre Pompidou*, „Obieg” z 15 listopada 2013, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/30452>, dostęp 5 lutego 2022.

³⁹ J. Ullrich, dz.cyt., s. 105.

procesom biologicznym, które jednak funkcjonują w związku z obiektami uformowanymi przez człowieka, odniesieniami kulturowymi oraz ludźmi. Instalację widziałbym więc jako próbę stworzenia „sztuki naturokultur” według recepty Donny Haraway, czyli takiej, która jako podstawowy przedmiot analizy obiera sobie relację, zwraca uwagę na wieloaspektowość i złożość historii gatunków stowarzyszonych. Tak rozumiane dzieło stawia pytanie: „jak można żyć etycznie, pozostając częścią owych naznaczonych śmiertelnością i skończonością przepływów, które nie skupiają się wokół »człowieka«, ale wokół różnorodności łączących nas związków?”⁴⁰.

Decyzja o wykorzystaniu suki rasy nie tak często spotykanej, której białe umaszczenie podkreśla smukłość, sprawiającą wręcz wrażenie niezdrowej i nienaturalnej, mogła też wynikać z chęci spopularyzowania postrzegania zwierząt nie-ludzkich przez człowieka. Dorothea von Hantelmann wskazywała⁴¹, że *Untilled* podważa rytuał wystaw organizowanych w *white-cube’ach*, który wspiera myślenie o sztuce jako skoncentrowanej na podmiocie. Utrwalony paradygmat ekspozycji promuje autonomię, a zarazem alienację – autora, dzieła i widza. Prace wyrwane są z sieci zależności i prezentowane jako samodzielne. Doświadczenie sztuki sprowadza się do zdystansowanej kontemplacji za pomocą zmysłu wzroku. Na zagospodarowanym przez siebie terenie Huyghe – jak uważała badaczka – nie wydzielił jasnej ścieżki oglądu i nie wykreślił linii spojrzenia. Widzowie zmuszeni byli do badania przestrzeni, odkrywania jej, zmienienia swoich nawyków uczestniczenia w wystawie i dostosowywania się do zastanego środowiska⁴². Od czasów rewolucji przemysłowej alienacją nacechowana jest również relacja ludzi ze zwierzętami, jak pisał John Berger⁴³. Dziewiętnasty wiek przyniósł stopniowe zanikanie bliskiego kontaktu międzygatunkowego, w społeczeństwie konsumpcyjnym ogranicza się on do posiadania „ulubieńców” i „pociech” (*pets*)⁴⁴. Równocześnie zaczęły rozwijać się ogrody zoologiczne, gdzie okazy, prezentowane niczym produkty, mają sprostać oczekiwaniom widowni. Każda wizyta w zoo wiąże się jednak z rozczarowaniem, ponieważ spojrzenie znudzonego i przebywającego na obrzeżach wybiegu zwierzęcia nie spotyka się

⁴⁰ D. Haraway, dz.cyt., s. 258.

⁴¹ D. von Hantelmann, dz.cyt., s. 94-95.

⁴² Tamże.

⁴³ J. Berger, *Po cóż patrzeć na zwierzęta?* [w:] tegoż, *O patrzeniu*, przeł. Sławomir Sikora, Warszawa 1999, s. 19-20.

⁴⁴ Tamże, s. 21-22.

z ludzkim⁴⁵. Huyghe próbował wymusić na widzach wykraczający poza zmysł wzroku kontakt z gatunkami, z którymi mają okazję obcować sporadycznie – pszczołami, mrówkami, kijankami. Mieli oni także okazję do spotkania z gatunkiem towarzyszącym, jakim jest pies, jednak wygląd Human podważał jej status „pociechy”. Artysta umyślnie poddał sukę zabiegom egzotyzacji, aby widzowie traktowali ją z dystansem, podchodzili niepewnie i zadawali pytania o jej naturę. Huyghe grał też z konsumpcyjnym oczekiwaniem otrzymania spotkania ze zwierzęciem – Human i Señor nie zawsze były obecne na terenie instalacji lub nie chciały podejmować interakcji⁴⁶. Nieobecność i niezależność psa są jeszcze bardziej frustrujące niż zwierzęcia nieudomowionego, ponieważ jesteśmy przyzwyczajeni do jego bezgranicznego oddania, które często wykorzystujemy.

Wydaje się jednak, że próby przyznania autonomii czworonogom poprzez działanie artystyczne oraz zaproponowania nowej formuły obcowania z dziełem sztuki/środowiskiem skazane są na porażkę na światowej wystawie, która przyciąga rzesze zainteresowanych. Bezspornie szpice miały wiele okazji do zabawy i doznawania przyjemności na przygotowanym dla nich wybiegu, a praca odnajdywała się równocześnie w roli postulującej, jak i pytającej, niemniej wątpliwości co do komfortu psychicznego psów, jednego po ciężkich doświadczeniach życiowych i drugiego w fazie szczenięcej, są nazbyt drażniące i nie pozwalają na pełne przekonanie o poszanowaniu ich interesów. Obraz wyzwolonego psa-performera zostanie zresztą ostatecznie podważony przez cykl wystaw retrospektywnych podsumowujących bio-artowe eksperymenty Huyghe'a.

Human wprowadzona do galerii

Wobec przytaczanych wcześniej deklaracji francuskiego artysty o próbach odejścia od tworzenia wystaw, zaskakuje decyzja o zdekontekstualizowaniu organicznych instalacji i umieszczeniu ich w konwencjonalnym kontekście ekspozycji monograficznej. Być może intencją było swoiste rozsądzenie ścian galerii od wewnątrz za pomocą bezliku prac posiłkujących się różnorodnymi mediami i materiałami – rzeźbą, wideo, ziemią, wodą, symulacją zjawisk

⁴⁵ Tamże, s. 28-39.

⁴⁶ J. Ullrich, dz.cyt., s. 104.

pogodowych, człowiekiem oraz zwierzętami nie-ludzkimi. Znow przyjęta została postawa afirmująca wchodzące ze sobą w relacje indywidualne rytmy, jednak efekt był raczej kakofoniczny jak wskazywała Chwiejda:

(...) wystawa Pierre'a Huyghe'a bardziej niż skrzyżowanie różnych szlaków jego twórczości przypomina wielkie wysypisko, po którym wałają się, pozostawione na pastwę losu eksponaty i biega zdezorientowany pies⁴⁷.

Po pierwsze należy zauważyć, że Human dezorientowało zapewne samo *tournée* po instytucjach, które wiązało się z wielogodzinnymi podróżami po świecie – Paryż, Kolonia, Los Angeles. Przestrzeń galerii, nawet bez eksponatów, nie jest zbyt korzystna dla całodziennych aktywności psa. W tej kwestii lepiej sprawdzał się park Karlsae w Kassel, naturalne podłoże to bowiem ważny czynnik w psiej komunikacji⁴⁸. Organizatorzy z Los Angeles zapewniali, że jeśli Human chce, to w każdej chwili może wyjść z galerii na spacer, zjeść i odpocząć. Nie wskazali jednak, jak sygnalizowała owe potrzeby. Nietypowy kontekst galerii mógł w dużym stopniu naruszać przepływ znaków pomiędzy suką i jej opiekunem. Chwiejda zwróciła również uwagę na to, że Human przez kilka godzin dziennie musiała znosić głośne i niepokojące instalacje oraz ostre jarzeniowe światło:

Skoro artysta zachwyca się odrębnością świata zwierząt, dlaczego stara się zamienić swoją sukę w żywe dzieło sztuki, ruchomy artefakt biegający między pozostałymi instalacjami? Jesteśmy w galerii sztuki czy Disneylandzie, gdzie Myszka Miki i Kaczor Donald przechadzają się pośród zwiedzających?⁴⁹.

Uprzedmiotowanie Human jest dodatkowo wsparte przez ramę konceptualną retrospektywy. W tym kontekście suka traci status artystki, który Huyghe nadał jej w pracy *Untilled*. Pokazy w galeriach powracają do utrwalania mitu człowieka-geniusza, Centre Pompidou stało się otwartym dla publiczności laboratorium szalonego artysty-naukowca, w którym wyeksponowano przedmioty jego eksperymentów.

Human wprowadzona została do kanonu historii sztuki, chociaż zapewne znacznie lepiej czułaby się na swoim posłaniu w domu lub na spacerze w parku (może nawet w parku Karlsae?).

⁴⁷ E. Chwiejda, dz.cyt.

⁴⁸ M. Fleischer, dz.cyt., s. 62-63, 76-77.

⁴⁹ E. Chwiejda, dz.cyt.

Instalacje Huyghe'a znacząco włączyły się w debatę na temat miejsca podmiotów nie-ludzkich w świecie. Niemniej po przeanalizowaniu zagrożeń, jaki mogły czyhać na dwoje podenco okazuje się, że w mocy pozostaje pytanie o praktyki publicznego wystawiania zwierząt postawione przez Izabelę Kowalczyk: „Dlaczego więc sztuka, w której również pojawiają się zwierzęta do oglądania, służące wyrażaniu ludzkich przesłań, miałyby mieć status wyjątkowy?”⁵⁰.

⁵⁰ I. Kowalczyk, *Pułapki posthumanizmu – w kontekście użycia zwierząt przez sztukę* [w:] *Zwierzęta i ich ludzie...*, dz.cyt., s. 122.

BIBLIOGRAFIA

- A Forest of Lines: An Interview with Pierre Huyghe, rozm. Douglas A., „Emaj”, 2008, 3, s. 1-7, <https://emajartjournal.wordpress.com/past-issues/issue-3/>, dostęp 13 grudnia 2024.
- Baker S., *Sztuka współczesna i prawa zwierząt*, przeł. Ulińska E. [w:] *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. Barcz A., Łagodzka D., Warszawa 2015, s. 65-87.
- Berger J., *Po coś patrzeć na zwierzęta?* [w:] tegoż, *O patrzeniu*, przeł. Sikora S., Warszawa 1999, s. 7-39.
- Chwiejda E., *Retrospekcja schizofrenika: Pierre Huyghe w Centre Pompidou*, „Obieg” z 15 listopada 2013, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/30452>, dostęp 13 grudnia 2024.
- Czerwiński M., *Pomiędzy etyką a estetyką transgatunkową. Od Agambena – przez sztukę – do Welscha* [w:] *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. T. 1: Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny*, red. Tymieniecka-Suchanek J., Katowice 2014, s. 138-149.
- Elias Ch., *Between species: animal-human collaboration in contemporary art*, „Burlington Contemporary Journal”, 2, 2019, s. 3-26, <https://contemporary.burlington.org.uk/journal/journal/between-species-animal-human-collaboration-in-contemporary-art>, dostęp 13 grudnia 2024.
- Ewing M., *Close-up on Pierre Huyghe's Untitled and a Q&A with Beekeeper Andrew Coté*, „Inside/Out” z 17 lipca 2015, https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/07/17/close-up-on-pierre-huyghe-untitled-and-a-qa-with-beekeeper-andrew-cote/, dostęp 13 grudnia 2024.
- Exposition / Musée. Pierre Huyghe. 25 sept. 2013 - 6 janv. 2014 [strona internetowa wystawy P. Huyghe'a w Centre Pompidou w Paryżu], centrepompidou.fr, b.d., <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/c9nnKkx>, dostęp 13 grudnia 2024.
- Fleischer M., *Pies i człowiek*, Wrocław 2004.
- Hantelmann D. von, *Thinking the Arrival: Pierre Huyghe's Untitled and the Ontology of the Exhibition*, „OnCurating”, 2017, 33, s. 89-96.
- Haraway D., *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. Bednarek J. [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Gajewska A., Poznań 2012, s. 241-260.
- Ibizan Hound. Breed Traits & Characteristics, “American Kennel Club”, b.d., <https://www.akc.org/dog-breeds/ibizan-hound/>, dostęp 13 grudnia 2024.
- Johanson P., *Patricia Johanson, Fair Park Lagoon, Dallas, Texas*, patriciajohanson.com, b.d., <https://patriciajohanson.com/projects/fair-park-lagoon.html>, dostęp 13 grudnia 2024.
- Kowalczyk I., *Pułapki posthumanizmu – w kontekście użycia zwierząt przez sztukę* [w:] *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. Barcz A., Łagodzka D., Warszawa 2015, s. 107-122.
- Łagodzka D., *Czy zwierzę może być artystą? Zwierzęta pozaludzkie jako podmioty twórcze* [w:] *Natura w sztuce*, red. Jałowik D., Potocka M.A., Kraków 2019, s. 42-62.
- Łagodzka D., *Wystawa prac Pimpka. Zwierzę jako artysta?*, „Nie-żła sztuka” z 28 stycznia 2011, <https://niezla-sztuka.blogspot.com/2011/01/wystawa-prac-pimpka-zwierze-jako.html>, dostęp 13 grudnia 2024.
- Pierre Huyghe [strona internetowa wystawy artysty w LACMA w Los Angeles], lacma.org, b.d., <https://www.lacma.org/art/exhibition/pierre-huyghe>, dostęp 13 grudnia 2024.
- Pierre Huyghe, mariangoodman.com, b.d., <https://www.mariangoodman.com/artists/46-pierre-huyghe/>, dostęp 26 kwietnia 2025.
- Pierre Huyghe, rozm. Amy M., „theartsection” z 20 stycznia 2017, <https://www.theartsection.com/pierre-huyghe>, dostęp 13 grudnia 2024.

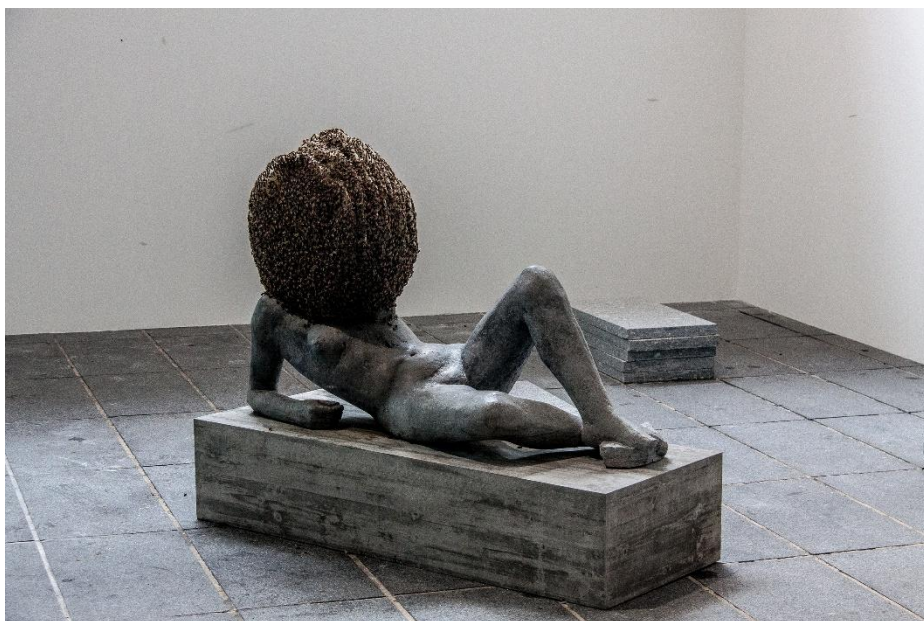
- Pierre Huyghe. 2017 Laureate, [nashersculpturecenter.org](https://www.nashersculpturecenter.org), b.d.,
<https://www.nashersculpturecenter.org/programs-events/nasher-prize/laureates/laureate/id/46>, dostęp 7 grudnia 2024.
- Pierre Huyghe. April 11 – July 13, 2014 [strona internetowa wystawy Pierre Huyghe w Museum Ludwig], [museum-ludwig.de](https://www.museum-ludwig.de), b.d., <https://www.museum-ludwig.de/en/ausstellungen/archiv/2014/pierre-huyghe>, dostęp 13 grudnia 2024.
- Popczyk M., *Ekologiczny paradygmat w sztuce i estetyce*, „Folia Philosophica”, 16, 1998, s. 193-207.
- Searle A., Jones J., O'Hagan S., Judah H., *The best art of the 21st century*, „The Guardian” z 17 września 2019, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/sep/17/the-best-visual-art-of-the-21st-century>, dostęp 7 grudnia 2024.
- Singer P., *Wyzwolenie zwierząt*, przeł. Alichniewicz A., Szczęsna A., Warszawa 2018.
- Theung L, *Human, Pierre Huyghe's Dog-in-Residence*, „LACMA Unframed” z 26 listopada 2014, <https://unframed.lacma.org/2014/11/26/human-pierre-huyghe%E2%80%99s-dog-residence>, dostęp 13 grudnia 2024.
- Ullrich J., *Strefy kontaktu. Spotkanie psa i człowieka (Psio-ludzkie metamorfozy w sztuce współczesnej)*, przeł. Ulińska E. [w:] *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. Barcz A., Łagodzka D., Warszawa 2015, s. 88-106.
- Untilled (2011-2012) by Pierre Huyghe* [strona internetowa Documenta 13 w Kassel poświęcona instalacji *Untilled*], d13.documenta.de, 20 lipca 2012, <https://d13.documenta.de/#/research/research/view/untitled-2011-2012>, dostęp 13 grudnia 2024.
- Wilkoszewska K, *Sztuka ekologiczna*, „Sztuka i filozofia”, 1993, nr 7, s. 265-275.



II. 1. Pierre Huyghe, *Untitled* (replika rzeźby Maxa Webera *Liegender Frauenakt* z lat 30. XX w.), plenerowa instalacja artystyczna w ramach Documenta 13, 2012, Park Karslause w Kassel. Fot. Hans Olofsson. Źródło: https://www.flickr.com/photos/hans_olofsson/7527473048, dostęp 13 grudnia 2024, licencja CC BY-NC-ND 2.0.



II. 2. Human podczas retrospektywnej wystawy Pierre Huyghe w Centre Pompidou w Paryżu, 2013. Fot. Pierre Philippe-Alexandre (papposilene). Źródło: <https://www.flickr.com/photos/philippealexandre-pierre/10122599206/in/photostream/>, dostęp 9 maja 2025, licencja: CC BY-NC-ND 2.0.



II. 3. Pierre Huyghe, (replika rzeźby Maxa Webera *Liegender Frauenakt* z lat 30. XX w. z instalacji *Untitled*), 2013, Centre Pompidou w Paryżu. Fot. Pierre Philippe-Alexandre (papposilene).

Źródło: <https://www.flickr.com/photos/philippealexandrepierre/10123101843/in/photostream/>,
dostęp 9 maja 2025, licencja CC BY-NC-ND 2.0.

JULIUSZ MAZUR-MACHOWSKI

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego

ORCID: 0009-0007-5154-9617

BIOGRAFICZNE ZWIĄZKI MIECZYŚŁAWA SZCZUKI Z KOMUNISTYCZNĄ PARTIĄ POLSKI (1918-1927)¹

MIECZYŚŁAW SZCZUKA'S BIOGRAPHICAL CONNECTIONS WITH THE COMMUNIST PARTY OF POLAND (1918-1927)

ABSTRACT [ENG]: Mieczysław Szczuka (1898–1927) was one of the key figures of the Polish avant-garde of the 1920s. Though his life was short, it was filled with numerous artistic initiatives which became a crucial source of inspiration for subsequent generations of artists. Szczuka's artistic journey is significant for another reason: he was involved in the activities of the illegally operating Communist Party of Poland, which functioned in the politically unstable and volatile reality of the Second Polish Republic. This article explores the motivations and context of this specific political involvement.

słowa kluczowe: **MIECZYŚŁAW SZCZUKA, KOMUNISTYCZNA PARTIA POLSKI, KULTURA PROLETARIACKA**
key words: **MIECZYŚŁAW SZCZUKA, COMMUNIST PARTY OF POLAND, PROLETARIAN CULTURE**

Mieczysław Szczuka urodził się 19 października 1898 roku w Warszawie. Jego rodzinę można zaliczyć do zubożałej szlachty, ojciec Szczuki utracił znaczny majątek i zarabiał na życie jako litograf i kartograf². Zajmował się także produkcją biletów wizytowych czy zaproszeń, natomiast jego zarobki były niskie i niestale³. Jego zajęcie prawdopodobnie wpłynęło na rozwinięcie się talentu syna. Mieczysław został wychowany w duchu religii katolickiej i polskiej tradycji patriotycznej, odpowiadała za to jego matka, która zajmowała się pracą w biurze i dorywczo produkowała damskie kapelusze⁴. W wielu źródłach pojawiają się informacje na temat gwałtownej i radykalnej politycznej metamorfozy Mieczysława Szczuki – z pozycji konserwatywno-prawicowych przeszedł na stronę współpracy z Komunistyczną Partią Polski.

¹ Tekst powstał na podstawie rozdziału pracy magisterskiej pt. „Tatry, Fotomontaż i Komunizm. Związki Mieczysława Szczuki z Komunistyczną Partią Polski (1918-1927)”, napisanej na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem dr hab. I. Luby, prof. UW, i obronionej w 2024 roku.

² A. Więcek-Gigła, *Rewolucje Mieczysława Szczuki*, „Śląskie Studia Polonistyczne”, 2 (16), 2020, s. 1.
³ Mieczysław Szczuka, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965, s. 121.

⁴ A. Więcek-Gigła, dz.cyt., s. 1.

Rola tej zmiany jest bardzo istotna i wyjaśnia ona po części charakteryzujący Szczukę radykalizm komunistycznego neofity, natomiast w dalszej części tekstu opiszę, że zmiana ta nie była zjawiskiem wyjątkowym i można ją porównać do elementów życiorysów niektórych działaczy komunistycznych. Ze względu na dość ubogi zasób źródeł dotyczących młodości Mieczysława Szczuki, głównym tekstem, na którym można bazować tezy biograficzne jest wspomniana tutaj wielokrotnie monografia, wydana w 1965 roku. Po przeprowadzonej przeze mnie weryfikacji, okazuje się (mało zaskakująco), że opisy niektórych wydarzeń są przedstawione w sposób nieprawdziwy, ponieważ wspomnienia rozmaitych osób wzajemnie się wykluczają⁵. Można to zrzucić na karb zniekształceń i luk w pamięci, naturalnie mogących wystąpić około 40 lat po opisywanych wydarzeniach. Przykładem może być fragment z wspomnień Wandy Gentil-Tippenhauer, w którym twierdzi, że Szczuka po raz pierwszy przybył w Tatry w 1923 roku, nie mając wcześniej żadnego doświadczenia w wspinaczce⁶. Aleksander Rafałowski w swoich wspomnieniach natomiast przekazuje, że w 1918 roku razem z Szczuką był na wycieczce w Tatrach, podczas której razem weszli na przełęcz Krzyżne. Po krytycznym podejściu do charakterystyki wspomnień można założyć, że skoro Rafałowski sam był uczestnikiem tego zdarzenia oraz że przy okazji tej wyprawy pisze o zapadającym w pamięć zbiegu okoliczności, jego tekst można z większym prawdopodobieństwem uznać za prawdziwy. Mimo, że tego typu źródła stanowią podstawę wiedzy o życiorysie Szczuki, należy pamiętać o rozsądnym dystansie badawczym w stosunku do nich.

Mieczysław Szczuka był członkiem Legii Akademickiej⁷. 11 listopada 1918 roku Legię Akademicką powołano do życia, natomiast nie natrafiłem na informację potwierdzającą, by rekrutowano do niej także studentów Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, wśród wymienianych pojawiają się takie uczelnie jak Uniwersytet Warszawski czy Politechnika Warszawska⁸. Nie wyklucza to uczestnictwa Szczuki, bardzo możliwe, że w publikacjach wymieniane są po prostu najważniejsze szkoły. Organizacja powstała na rozkaz Sztabu Generalnego Wojska Polskiego

⁵ Mieczysław Szczuka..., s. 135.

⁶ A. Rafałowski, ...i spoza palety. Wspomnienia, Warszawa 1970, s. 19.

⁷ A. Więcek-Gigla, "It Was a Mastodon" – Mieczysław Szczuka's Search for Utilitarian Beauty, „Annales UMCS. Sectio FF”, 38, 2020, s. 115.

⁸ D. Duda, U. Soler, Kształtowanie społecznej świadomości kultury bezpieczeństwa na przykładzie działalności Legii Akademickiej, „Kultura Bezpieczeństwa. Nauka – Praktyka – Refleksje”, 22, 2016, s. 116.

z dziewiątego listopada 1918 roku i objęła swoim zasięgiem trzy okręgi wojskowe; warszawski, piotrkowski i łódzki⁹. Formacja była organizacją paramilitarną, studenci zostali po kilku miesiącach przygotowań skierowani do walki o Lwów, następnie do ofensywy kijowskiej i bitwy warszawskiej¹⁰. Zbadanie zasobów archiwum ASP pozwoliło potwierdzić informacje dotyczące służby wojskowej Szczuki. 10 listopada 1918 został powołany do wojska, 23 listopada powrócił do domu jako „niezdolny do służby wojskowej”¹¹. Powodem zwolnienia było zachorowanie na czerwonkę, artysta ledwo przeżył¹². Można wspomnieć tutaj o zdjęciu pamiątkowym z WSSP z 1920 roku, na którym pozuający Szczuka ma wpięty w klapie orzełek legionowy¹³. Szczuka udzielał się w organizacji Bratniej Pomocy, zwanej potocznie „Bratniakiem”. „Bratniak” powstał już pod koniec XIX wieku, natomiast w międzywojniu prowadził najbardziej aktywną działalność. Głównym celem organizacji była pomoc socjalna, skierowana do uboższych studentów¹⁴. Grupa ta nie była marginalna. Większość studentów borykała się z problemami finansowymi, utrudniającymi studiowanie¹⁵. Środki zbierano między innymi za pomocą zbiórek, organizacji wieczorków tanecznych i spotkań integracyjnych. Pieniądze przekazywano w ramach pożyczek zwrotnych i bezzwrotnych. Zabiegano także o umożliwienie studentom korzystania z bezpłatnej pomocy lekarskiej, stołówki uniwersyteckiej czy lokum w domu studenckim¹⁶. By w pełni opisać obraz „Bratniaka” należy wspomnieć, że tradycyjnie w większości opanowany był przez narodowo-prawicowe ugrupowania. Świadczy o tym fakt, że z pomocy oferowanej przez organizację nie mogli korzystać studenci wyznania mojżeszowego¹⁷. W latach trzydziestych Bratnia Pomoc stała się de facto instytucją bezwzględnie żydożerczą, wykluczano osoby „obcujące i przyjaźniące się z Żydami” oraz wymagano od kandydatów udowodnienia aryjskiego pochodzenia trzy pokolenia wstecz¹⁸. „Bratniak” przy Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych

⁹ J. Tomaszewski, *Odrodzenie Wojska Polskiego 1918-1921*, „Wrocławskie Studia Politologiczne”, 27, 2019, s. 201.

¹⁰ D. Duda, U. Soler, dz.cyt., s. 116.

¹¹ Archiwum ASP w Warszawie, *Ogólna lista uczniów Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych oraz rachunek wpłaconych wpisów 1916/1917-1917/1918-1918/1919-1919/1920, rok szkolny 1918-1919*.

¹² *Mieczysław Szczuka...*, s. 131.

¹³ Tamże, s. 133. Tak uznałem po bliższemu przyjrzeniu się fotografii, nie jest to poparte źródłami pisanymi. Możliwe, że jest to inna odznaka o podobnym kształcie.

¹⁴ J. Kamińska, *Aktywność społeczna studentów Uniwersytetu Warszawskiego w okresie dwudziestolecia międzywojennego-zarys problematyki i możliwości badawcze*, „Kwartalnik Pedagogiczny”, 3 (245), 2017, s. 133.

¹⁵ Tamże, s. 134.

¹⁶ Tamże, s. 133.

¹⁷ Tamże, s. 135.

¹⁸ P.M. Majewski, *Spółeczność akademicka 1915-1939* [w:] *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego 1915-1945*, red. tenże, Warszawa 2016, s. 228.

prawdopodobnie z względu na ogólnie liberalną atmosferę szkoły, miał charakter lewicujący. W ramach konfliktu z innymi uniwersytetami, zebrania „Bratniej Pomocy” kończyły się kłótniami a nawet czasem bójkami¹⁹. Mieczysław Szczuka był jedną z głównych postaci prawicowego odłamu „Bratniaka”. W ramach tego odłamu, powstała bojówka, atakująca przeciwników²⁰. Jak pisze Rafałowski, mimo coraz większej liczebności nacjonalistycznej grupy, sympatię profesorów zyskało stronnictwo lewicowe, co zahamowało działalność Szczuki i jego sojuszników²¹. Na przykładzie ewolucji artystycznej widoczna jest także zmiana światopoglądowa Mieczysława Szczuki. Na początku swoich studiów wyróżniał się dużymi umiejętnościami w rysunku realistycznym. Od dzieciństwa kopiował obrazy Matejki, a podczas studiów z anatomiczną dokładnością tworzył rysunki gadów i owadów²². Był bardzo utalentowanym rysownikiem, świadczą o tym także jego prace z okresu WSSP, rysował portrety i akty. W związku z tym, cieszył się dużym powodzeniem wśród wykładowców, szczególnie profesora Kotarbińskiego²³ oraz Eligiusza Niewiadomskiego, prawicowego fanatyka i przyszłego mordercy prezydenta Narutowicza²⁴. Poza osobistą sympatią, został obdarzony dużym wsparciem ze strony Akademii i instytucji państwa. W 1919 roku, Ministerstwo Sztuki i Kultury zakupiło dwie prace jego autorstwa za (dość dużą) sumę 600 marek polskich²⁵. W ramach tego samego postanowienia Ministerstwo zakupiło prace jedenastu innych studentów, natomiast kwota za prace Szczuki była największa. Dla porównania, drugą sumą w kolejności było 200 marek za pracę Teresy Żarnower²⁶. Otrzymał także stypendium imienia im. Jana Matejki o wysokości 2400 marek polskich²⁷. Po raz kolejny został nagrodzony najwyższą kwotą spośród wszystkich innych studentów, drugą sumą w kolejności było 1000 marek. Został także zwolniony z opłaty wpisowej²⁸ oraz została mu przydzielona prywatna pracownia²⁹. Można wysnuć hipotezę, że Szczuka cieszył się dużym wsparciem ze względu na bardzo dobre umiejętności

¹⁹ A. Rafałowski, dz.cyt., s. 15.

²⁰ Tamże, s. 16.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 122.

²³ Tamże, s. 123.

²⁴ Tamże, s. 134.

²⁵ W 1920 roku robotnik zarabiał dziennie ok. 100 marek polskich.

²⁶ Archiwum ASP w Warszawie, *Rada Pedagogiczna 1904-1924*, Postanowienie z dnia 26.06.1919.

²⁷ Tamże, XI Posiedzenie.

²⁸ Archiwum ASP w Warszawie, *Ogólna lista uczniów Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych oraz rachunek wpłaconych wpisów 1916/1917-1917/1918-1918/1919-1919/1920, rok szkolny 1918-1919*.

²⁹ *Mieczysław Szczuka...*, s. 123.

wykorzystywane przy twórczości zachowawczej i akademickiej. Według Andrzeja Stawara, profesorowie widzieli w Szczuce „nowego Matejkę”³⁰. W najbliższym czasie jednak jego awangardowa twórczość spotkać się miała z niezrozumieniem wśród wykładowców. W pewnym sensie, Szczuka stał się przeciwieństwem tego, czego oczekiwała od niegoademia, udzielając mu hojnego wsparcia.

Religijność Szczuki może być jednym z kluczy do zrozumienia jego politycznej metamorfozy. Ideologia komunistyczna w sprawny sposób potrafiła wykorzystać emocje altruizmu i potrzebę sprawiedliwości społecznej, często pojawiające się pierwotnie u osób wyznających w pogłębiony sposób judaizm (aspekt tikkun-olam) i chrześcijaństwo (nurty socjalchadeckie i większy nacisk na kwestię solidaryzmu społecznego). Szczególnie widoczne to będzie przy etapie twórczości Szczuki, który opiszę w dalszej części. Przykładem takiej metamorfozy może być postać Feliksa Dzierżyńskiego, który został wychowany w identycznych wartościach i pochodził z podobnego środowiska, co Szczuka.

Dziś uznaję tylko Ewangelię Chrystusa, bo on ją głosił dla prostaczków, a nie dla „mądrych” których On zawsze ganił i biczował, a więc ona nie potrzebuje żadnych pośredników (...) Zatem uznaję, że jedynym przykazaniem Jego jest miłość, miłość i jeszcze raz miłość w czynach wyjawiana i uczył, że miłość ku Niemu może być tylko przez miłość ku swym bliźnim wypełniona (...) Zatem uznaję, że wiara bez czynów jest martwą, obłudną, że czynami temi nie może być jałmużna groszowa, lecz zmiana serca i życia swego i poświęcenie się dla bliźnich swych (...) Że każdy, który spełniał przykazania Chrystusa, nawet Żydzi (...) jest chrześcijaninem – albowiem ktobykolwiek czynił wolę Ojca Mego, który jest w niebie, ten bratem moim i siostrą i matką jest (Mat. 12)³¹.

Są to słowa Feliksa Dzierżyńskiego skierowane do jego siostry Aldony, w liście z 1901 roku. Uderzający jest kontrast między tak głębokim wyznaniem religijno-humanistycznym, a dalszą działalnością polityczną Dzierżyńskiego, która oparta była na zbrodniach, krwawych przesłuchaniach i terrorze. Naturalnie, nie sposób porównać z perspektywy moralnej działalności Dzierżyńskiego do działalności Szczuki, natomiast ten przypadek pozwala zrozumieć bardzo zbliżony mechanizm psychologiczny, działający w przypadku obu postaci.

³⁰ A. Stawar, *Mieczysław Szczuka*, „Dźwignia”, 5, 1927, s. 2.

³¹ A. Friszke, *Państwo czy rewolucja. Polscy komuniści a odbudowanie państwa polskiego 1892-1920*, Warszawa 2020, s. 134.

Trudno jednoznacznie wykazać, kiedy nastąpiło zasadnicze zbliżenie Mieczysława Szczuki do środowiska komunistów. Z całą pewnością, nie nastąpiło ono dopiero w 1924 roku, w momencie, kiedy zaczął pracować w *Nowej Kulturze* wydawanej przez Jana Hempla. W biografii Szczuki pojawia się wiele tropów, część z nich jednoznacznie wskazuje na postać Teresy Żarnower, pozostałe skupiają się (choć bardzo zdawkowo) na postaci Jana Hempla. Z informacji, do których udało mi się dotrzeć, można wysnuć wniosek o dość istotnej roli o cztery lata starszego Henryka Berlewiego w formowaniu się tożsamości polityczno-artystycznej Szczuki. Ponownie warto wrócić do wątków religijnych z życia Szczuki, a konkretnie twórczości około religijnej. Do motywów pochodzących z Nowego Testamentu, Szczuka włączał rzeczywistość polityczną II Rzeczypospolitej. Fuzja tematyki religijnej z wrażliwością na kwestie sprawiedliwości społecznej, pasuje do konkretnego rodzaju „ideowego pomostu”, który zasugerowałem wcześniej. Opis tych prac, jest świadectwem dość wczesnych zainteresowań Szczuki chociażby kwestią robotniczą. W monografii Sterna i Bermiana kilkakrotnie pojawiają się wzmianki o tych projektach. Praca *Cud świętego Marka* jest nawiązaniem do obrazu Jacopo Tintoretta z 1548 roku. Bohaterów, Szczuka osadził w współczesności, konkretnym miejscem akcji był Plac Trzech Krzyży³². Jak na pierwowzorze, artysta przedstawił kłębówisko ludzi, natomiast zstępującego z nieba św. Marka zastąpił spadającym z rusztowania robotnikiem³³. Wpisanie niedoli robotnika w dzieło klasyczne, przedstawiające scenę z średniowiecznej legendy jest bardzo ciekawym zabiegiem, może z jednej strony wskazywać na artystyczne połączenie kwestii religijnej i społecznej, ale także może mieć charakter stricte satyryczny. Pierwsza hipoteza zdecydowanie pasuje do tego, by przyporządkować ten etap twórczości jako potrzebę artysty rozliczenia się z tradycyjną religijnością, ale przede wszystkim uzasadnienia samemu sobie, że konflikt między religią chrześcijańską a socjalizmem jest pozorny. Szczuka stworzył także inne kompozycje inspirowane tematyką biblijną, między innymi z księgi Hioba oraz Nowego Testamentu. Wszystkie z tych scen także były osadzone w realiach dwudziestego wieku³⁴. Kolejnym przykładem twórczości, wpisującym się w „etap przejścia” może być cykl *Żołnierze* o którym niestety bardzo niewiele wiadomo. Praca miała wysokość ośmiu metrów, postaci zostały przedstawione realistycznie. Seria obrazów nie została doceniona przez jury

³² Mieczysław Szczuka..., s. 123.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 124.

Zachęty (Szczuka wystąpił *Żołnierzy* na doroczną wystawę). Powodem odrzucenia było „pesymistyczne, obce i nie w duchu tradycji polskiej” przedstawienie żołnierzy³⁵. Można się tylko domyślać, jakie elementy konkretnie wzbudziły sprzeciw, natomiast na pewno były kontrowersyjne z tradycjonalistyczno-patriotycznego punktu widzenia. Jest to szczególnie zastanawiające w kontekście służby wojskowej, którą Szczuka odbył w 1918 roku. Bardzo możliwe, że także ten moment należy uznać za formujący dla artysty. Przemawia za tym także opis pracy *Gra w łapki*. Praca była w fragmencie autoportretem Szczuki, sportretował siebie naprzeciwko personifikacji śmierci³⁶. Jan Golus twierdzi, że kompozycja była związana z doświadczeniem zachorowania Szczuki na gruźlicę³⁷, natomiast mogła także nawiązywać do przebytej czerwonki. Z pewnością, taka może być interpretacja innej pracy, na której Szczuka przedstawił siebie w mundurze żołnierskim, z bronią w ręku. Połączył swój portret w postacią umęczonego Chrystusa³⁸. Inny, prawdopodobnie bardzo interesujący obraz *Chrystus przed sądem wojskowym*, pojawia się w źródłach tylko w ramach wzmianki³⁹. Tytuł pracy zdradza przesłanie obrazu – Jezus staje się ofiarą przemocy państwowej w II Rzeczypospolitej. Dodatkowo, po raz kolejny pojawia się motyw krytyki struktur władz wojskowych. Czy może to oznaczać, że w życiu Szczuki nastąpiła gwałtowna zmiana właśnie ze względu na traumatyczne doświadczenie realiów życia koszarowego? Czy mogło to spowodować krytykę samej instytucji odrodzonej Rzeczypospolitej? Odpowiedzi na te pytania, muszą niestety pozostać tylko w sferze domysłów.

Wskazanie na wpływ Teresy Żarnowerówny na zmianę światopoglądu Szczuki pojawia się w kanonicznej pracy Zofii Baranowicz⁴⁰. Oczywiście ta informacja jest zapożyczona z monografii Szczuki, w której także pojawia się informacja o bracie Teresy, Dawidzie, który był członkiem Komunistycznej Partii Polski⁴¹. Wiadomo także, że przeżył II wojnę światową⁴².

W archiwum MUZN nie znalazłem żadnych śladów, potwierdzających oficjalne członkostwo w KPP i KPRP, kogokolwiek o nazwisku Żarnower. Nie twierdzę tym samym, że brat

³⁵ Tamże, s. 124.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 131.

³⁹ Tamże, s. 124.

⁴⁰ Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, Warszawa 1979, s. 149.

⁴¹ Mieczysław Szczuka..., s. 80, 103.

⁴² Tamże, s. 147.

Żarnowerówny nie działał w KPP, natomiast w związku z brakiem źródeł na ten temat, a jednocześnie w świetle szerokiej obecności tej informacji w opracowaniach, postanowiłem zaznaczyć, że nie uważam tego wyjaśnienia za wyczerpujące. Niestety, przez brak źródeł, relacje Szczuki i Żarnowerówny, podczas studiów w WSSP, prawdopodobnie na zawsze zostaną w dużym stopniu owiane tajemnicą, w związku z tym nie jest uprawnione wysnuwanie daleko idących wniosków, odnoszących się do tego etapu ich życia.

Nie pojawiającym się tak często, a jednocześnie zastanawiającym wątkiem w kontekście politycznym, jest znajomość Szczuki z Henrykiem Berlewim. Berlewi, w przeciwieństwie do Szczuki, dokładnie zapoznał się z środowiskiem awangardowego Berlina. Poznał tam takich twórców jak m.in. Theo van Deoesburg, Mies van der Rohe czy Laszlo Moholy-Nagy. Na pewno kluczowym dla niego doświadczeniem był także pobyt w Paryżu w latach 1911-12. Znajomość Berlewiego ze Szczuką jest określana głównie przez działalność w grupie Blok. Twórcy dość szybko, pomimo łączącej ich motywacji do walki o nową sztukę, skłócili się, w konsekwencji czego Berlewi otworzył wystawę swoich prac „mechanofakturowych” dzień przed wystawą grupy Blok, w salonie Laurin i Klement. Poza pierwszym i drugim numerem, nazwisko Berlewiego nie pojawiło się więcej na łamach pisma. Pomimo tego konfliktu, Szczuka stanął w obronie honoru kolegi, pojedynkując się z Antonim Słonimskim na pistolety. Słonimski 30 marca 1924 roku, po obu wystawach (Berlewiego i Bloku) zamieścił w *Wiadomościach Literackich* artykuł wyśmiewający twórczość członków ugrupowania Blok. Słonimski nawiązał do żydowskiego pochodzenia Berlewiego, przypisując mu z racji niego „geszefciarstwo” i lenistwo⁴³. Młodych twórców awangardowych określił mianem „bezmyślnych naśladowców, małpiarzy, znęconych łatwością i bezkarnością”⁴⁴. Z pojedynku obaj panowie wyszli żywi, Szczuka został ranny w nogę⁴⁵. Co ciekawe, dzień po wystawie Bloku w *Wiadomościach Literackich* także ukazał się nieprzychylny tekst wobec „nowej sztuki”, tym razem mocno krytykujący tomik poezji *Ziemia na Lewo* autorstwa Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna, do którego Szczuka wykonał układ graficzny⁴⁶. Berlewi w swoim tekście w monografii, przedstawia rok 1923, jako kluczowy dla polskiej sztuki – prawdopodobnie ze względu

⁴³ A. Słonimski, *Mechano-bzdura*, „Wiadomości Literackie”, 13, (30 marca) 1924, s. 3.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Z. Baranowicz, dz.cyt., s. 99.

⁴⁶ S. Napierski, *Poezja tzw. „Nowej Sztuki”*, „Wiadomości Literackie”, 11, (16 marca) 1924, s. 3.

na początek prac nad pismem oraz założeniem Bloku. Warto przytoczyć wydarzenie wcześniejsze, które dla Berlewiego (mimo, że sam o tym nie wspomniał w tekście) było kluczowe z artystycznego punktu widzenia. W 1921 roku, na zaproszenie warszawskiej Kultur-Ligi (którą Berlewi reprezentował na całą Europę Wschodnią⁴⁷) do Warszawy przybył El Lissitzky⁴⁸. Kultur-Liga była jedną z najważniejszych, świeckich kulturalnych organizacji żydowskich w tamtym czasie⁴⁹. Powstała w 1918 roku w Kijowie i miała oddziały w Polsce, Rumunii i na Litwie⁵⁰. Po 1920 roku, była pod dużym wpływem Ludowego Komisariatu Oświaty, a od 1924 została właściwie całkowicie pozbawiona niezależności⁵¹. Przy spotkaniu z Lissitzkim, podkreśla się kluczową dla Berlewiego, inspirację nową sztuką. Lissitzky i Berlewi mieli do pewnego stopnia bardzo zbliżone życiorysy, obaj byli pochodzenia żydowskiego, obaj tworzyli w wczesnym okresie sztukę wykorzystującą żydowskie motywy, więc dla obu z nich ich pochodzenie musiało być bardzo istotnym elementem tożsamości. Symboliczne zerwanie z tą tożsamością, na rzecz tworzenia nowoczesnej sztuki suprematyzmu, musiało być dla Lissitzkiego wydarzeniem poprzedzonym wewnętrzną walką w najbardziej osobistym wymiarze. Lissitzky, przekonując Berlewiego na temat wyższości sztuki radzieckiej, de facto przekonywał o potrzebie zerwania z „anachroniczną” tożsamością narodową, na rzecz rewolucyjnej tożsamości międzynarodowej. Dokładnie w tym samym roku, na Kongresie III Międzynarodówki, zażądano od żydowskich komunistów, by zrezygnowali z członkostwa w niezależnej żydowskiej partii komunistycznej, wstąpili do partii wyznaczonej przez Komintern oraz wyrzekli się chęci utworzenia państwa w Palestynie⁵². El Lissitzky jako ówczesny oficjalny artysta Rosji Radzieckiej, poprzez swoje spotkanie artystyczno-kulturalne propagował (w pełni świadomie lub nie) najbardziej bieżącą polityczną linię Kominternu. Berlewi, po spotkaniu z radzieckim artystą, został przekonany do przyjęcia nowego stylu. Spotkanie w 1921 jest ważne jeszcze z jednego powodu – istnieje uzasadnione przypuszczenie, że jego uczestnikami byli także Szczuka i Żarnower⁵³. W takim wypadku, obcowanie z charyzmatycznym radzieckim twórcą, zdecydowanie mogło także być bardzo istotnym elementem w formowaniu się światopoglądu młodego artysty. Warto zwrócić

⁴⁷ L. Głuchowska, *Artyści polscy w orbicie „Der Sturm”. Historia i historyzacje*, „Quart”, 3 (29), 2013, s. 17.

⁴⁸ Tamże, s. 24.

⁴⁹ M. Dmitrieva, *Traces of Transit: Jewish Artists from Eastern Europe in Berlin*, transl. G. Holden, „Osteuropa”, t. 58, 8/10, 2008, s. 147.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże.

⁵² A. Friszke, *Czekanie na rewolucję. Polscy komuniści w II Rzeczypospolitej 1921-1926*, Warszawa 2023, s. 113.

⁵³ L. Głuchowska, dz.cyt., s. 24.

także uwagę na zdarzenie, przywołane przez Wandę Gentil-Tippenhauer. Wydarzenie to, świadczy o dość wczesnym zainteresowaniu Szczuki kwestiami politycznymi, natomiast wbrew pozorom, dość trudno je jednoznacznie interpretować;

Kiedyś zdarzył się wypadek, który zapachniał skandalem politycznym. Pierwszego maja Szczuka stanął na parapecie okna pracowni. Z parapetu przedostał się na kruchy gzyms i gzymsem dotarł nad fronton budynku. Tam zawiesił czerwoną flagę. Dyrektor Lenc, nie przeczuwając niczego, spokojnie szedł do szkoły. Zobaczywszy czerwony sztandar, mało nie padł trupem. Ba, nikt nie kwapił się powtarzać drogi Szczuki po niepewnym gzymśsie. Dopiero pod wieczór Szczuka dał się uprosić i flagę ściągnął⁵⁴.

Uwzględniając wspomnienie postaci dyrektora WSSP Stanisława Lentza, wydarzenie to musiało najpóźniej mieć miejsce w roku 1920 – właśnie w październiku tego roku Lentz zmarł. Biorąc pod uwagę artystyczne zainteresowania Szczuki z tego okresu (bardzo wyraźnie zainspirowana futuryzmem pierwsza wystawa w Polskim Klubie Artystycznym w Warszawie, dokładnie z maja 1920 roku) gest opisany przez Gentil-Tippenhauer można rozumieć jako charakterystyczny dla Marinettiego i jego towarzyszy, element bezpośredniej artystycznej prowokacji. Kontrowersyjne wieczory futurystyczne odbywały się głównie w latach 1910-1913, dochodziło na nich do burd i zamieszek, kończyły się często interwencją policji⁵⁵. Co najbardziej istotne, pojawiały się na nich nonszalancko rzucane przez Marinettiego radykalne stanowiska polityczne, które prawdopodobnie musiały wywoływać największe kontrowersje. Podczas jednego z wieczorów, po antyaustriackim, irredentystycznym okrzyku twórcy futuryzmu, Marinetti wywołał niebywałą awanturę na widowni, obrzucano go resztkami żywności, na scenę wbiegli policjanci, którzy w obliczu braku możliwości uciszenia włoskiego poety, zaarrestowali go⁵⁶. Gest zawieszenia czerwonego sztandaru na fasadzie uczelni można rozumieć jako konsekwencję powierzchownej fascynacji twórczością futurystów. Możliwe, że sama flaga była wyłącznie pretekstem, nie zaś przemyślanym świadectwem politycznej przynależności. Interpretacji takiej natomiast przeczy w pewnym stopniu postawa samych futurystów. Propagowane przez nich postulaty polityczne, były w całkowitej symbiozie z wyznawanym przez nich programem artystycznym. Zakładając zatem pełną inspirację Szczuki futuryzmem, można założyć, że tak jak dla włoskich artystów irredentyzm i militaryzm były kluczowymi elementami wyrazu artystycznego, tak już wtedy

⁵⁴ Mieczysław Szczuka..., s. 132.

⁵⁵ M. Gurgul, *W drodze do gwiazd. O teatrze i dramacie włoskiego futuryzmu*, Kraków 2009, s. 24.

⁵⁶ C. Baumgarth, *Futuryzm*, Warszawa 1978, s. 66.

dla Szczuki fascynacja idami anarchistycznymi czy komunistycznymi stała się istotnym elementem ekspresji twórczej. Gest Szczuki można także rozumieć jako prowokację w innym wymiarze. Przejawy tendencji awangardowych w konserwatywnych i prawicowych środowiskach często były określane jako „bolszewickie”. Zawieszenie czerwonego sztandaru mogło być ironiczną odpowiedzią na podobne zarzuty. Wystawa Szczuki z 1920, nawiązuje do futuryzmu głównie przez treść i formę katalogu wystawy, autorstwa Edmunda Millera. Zastosowano w nim pisownię odwołującą się do koncepcji „parole in liberta”, propagowanej przez Marinettiego;

Popszes asyrobablońskie piękno popszes faraonowy egipt miaszdzącospokojnych sfinksuf (wydzieć im połknięte tajemnice odwiecznych prań to był cel) popszes klasyczne helleńskie poczucie formy wynatużone dopiero pot wpływem roskładowych elementuf żydowskiego hrystjanizmu kturze sfe beszwzględne ujście znalazły w bizantyjskich cerkiewnych malowidłach⁵⁷.

W samej treści także widać inspirację Marinettyzmem. Napastliwy i kontestacyjny ton tekstu, postulatory zerwania z tradycją oraz efektowne rozbudowane metafory, sugerują wyraźne podobieństwo⁵⁸. Kontekst pierwszej wystawy Szczuki w Klubie Artystycznym „Polonia” zdecydowanie jest istotny przy próbie zrozumienia tak odważnego i prowokacyjnego gestu Szczuki. Z pewnością, to wydarzenie potwierdza dość dobrą pozycję Szczuki wśród wykładowców, ze względu na to, że najwidoczniej nie zostały wobec Szczuki wyciągnięte jakiekolwiek konsekwencje, a nawet profesorowie komplementowali jego pierwszą wystawę⁵⁹.

Postać Jana Hempla jako odpowiedzialnego za przyjęcie ideologii komunistycznej przez Szczukę, pojawia się w wspomnieniach Aleksandra Rafałowskiego;

Kolegą moim był Mieczysław Szczuka. Wychowany w rodzinie klerykalnej, pod wpływem atmosfery domowej stał się w tym właśnie okresie jednym z przywódców odłamu prawicowego (...) Notuję to dlatego, że Szczuka w późniejszym okresie pod wpływem zetknięcia się z Janem Hemplem, redaktorem „Dźwigni”, stał się komunistą⁶⁰.

Jan Hempel urodził się trzeciego maja 1877 roku. Jego rodzina miała długie tradycje intelektualne, szlacheckie i niepodległościowo-patriotyczne. Wśród jego przodków byli Hieronim Krzyżanowski, prawnik i senator w Królestwie Kongresowym, Feliks Bentkowski, profesor

⁵⁷ Mieczysław Szczuka..., s. 125. Pisownia oryginalna.

⁵⁸ K. Jaworski, *Katalog wystawy Mieczysława Szczuki – zapomniany manifest futurystyczny z 1920 roku*, „Przegląd Humanistyczny”, 4, 2008, s. 126.

⁵⁹ Tamże, s. 122.

⁶⁰ A. Rafałowski, dz.cyt., s. 16.

Uniwersytetu Warszawskiego czy Joachim Hempel, oficer wojsk napoleońskich⁶¹. Bogata historia rodziny, przekładała się na wychowanie Jana – wyrósł w atmosferze kultywowania pamięci o powstaniach narodowych oraz przekazywano mu wiedzę o historii kultury i sztuki polskiej⁶². Hempel przebył bardzo długą drogę polityczną oraz był człowiekiem wszechstronnie uzdolnionym – pracował jako technik melioracyjny i mierniczy, interesował się antropologią, filozofią, religioznawstwem, znał kilka języków obcych. Zwiedził Europę, Chiny, Japonię, Cejlon i Amerykę Południową. Wyjątkowo szerokie intelektualne horyzonty Hempla, powodowały, że próbował zgłębiać jednocześnie wiele dziedzin. Podróżując, prowadził niemalże żebraczy tryb życia, ponieważ w wieku dziewiętnastu lat, porzucił wynikający z jego pozycji społecznej status majątkowy, bezpowrotnie opuszczając dom rodzinny⁶³. Oznaczało to, że bardzo wcześnie był świadkiem licznych scen wyzysku kolonialnego, które wywołały w nim sprzeciw wobec niczym nieskrępowanego globalnego kapitalizmu. Był to jeden z głównych powodów uformowania się jego światopoglądu. Historia politycznej aktywności Hempla jest charakterystyczna dla polityków komunistycznych z inteligenckim pochodzeniem. Podczas pobytu w Paryżu, w 1911 roku, związał się z PPS-Lewicą⁶⁴. W następnym okresie publikował swoje teksty na łamach *Kuriera Lubelskiego*, jego barwna postać i felietony wzbudziły duże zainteresowanie wśród młodzieży robotniczej, bardzo szybko stworzył wokół siebie grupę oddanych podopiecznych. Jednym z nich był Bolesław Bierut, który od 1913 nawet zamieszkał razem z Hemplem⁶⁵. Po wojnie, Hempel przeprowadza się do Warszawy – należy wtedy właśnie szukać momentu, w którym ścieżki jego i Szczuki mogły się przeciąć. Nie wiadomo, kiedy dokładnie nastąpiło owo „zetknięcie” o którym napisał Rafałowski. Możliwe, że miało to miejsce w klubie robotniczym zorganizowanym przez Hempla w 1918 roku, który poza młodymi robotnikami był także odwiedzany przez młodzież akademicką⁶⁶. Klub mieścił się przy ulicy Świętokrzyskiej⁶⁷. Wychowawczy aspekt działalności Hempla jest bardzo istotny. Wyraźnie w jego biografii widoczna jest tendencja gromadzenia wokół siebie dwudziestoparolatków, którzy następnie angażują się w działalność wydawniczą czy polityczną (Andrzej Stawar, Władysław Broniewski,

⁶¹ W. Papiewska, *Jan Hempel. Wspomnienia siostry*, Warszawa 1958, s. 7-8.

⁶² Tamże, s. 10.

⁶³ Tamże, s. 19.

⁶⁴ Tamże, s. 45.

⁶⁵ Tamże, s. 49.

⁶⁶ Tamże, s. 84.

⁶⁷ Tamże.

Bolesław Bierut). Mieczysław Szczuka mógł być jednym z wielu młodych ludzi, których Hempel ukształtował politycznie. Za takim scenariuszem przemawia kilka kwestii. Po pierwsze, Hempel i Szczuka mieli dość zbliżone biografie – obaj pochodzili z rodzin inteligenckich, w przypadku obu wychowanie religijne odgrywało istotną rolę. Perswazja Hempla musiała mieć silniejsze oddziaływanie na Szczukę ze względu na to podobieństwo doświadczeń. Szczuka miał możliwość kontaktu z osobą, która podobnie jak on później, przeżyła dużą zmianę światopoglądową. To pomogło mu znacznie zaakceptować własną zmianę i prawdopodobnie złagodzić dysonans poznawczy, mogący wystąpić przy kontakcie z drastycznie odmiennymi poglądami. Po drugie, erudycja Hempla i jego zainteresowanie sztuką, zbudowała nieć porozumienia między nim a studentem Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. To, że Szczuka zostanie zaproszony do pracy przy *Nowej Kulturze* i *Dźwigni* musiało oznaczać duże zaufanie ze strony Hempla. Mieczysław Szczuka musiał mieć świadomość o uzyskaniu ważnej roli współtwórcy kultury proletariackiej. Istotnym jest wspomnienie, że Hempel ówczesnie działał w PPS-Lewicy i dopiero w 1921 roku wstąpił w szeregi KPRP. Najpewniej decyzja Hempla z 1921 musiała pociągnąć Szczukę w kierunku struktur partyjnych. Trzecim wątkiem, o którym warto wspomnieć, jest taternictwo. Abstrahując od tego, kiedy po raz pierwszy Szczuka wyruszył w Tatry⁶⁸, w latach 1926-27 osiągnął wysoki poziom w sportowej wspinaczce górskiej. Jan Hempel tak jak Szczuka, spędzał dużo wolnego czasu, odbywając wycieczki górskie⁶⁹. W następstwie tego, był jednym z współzałożycieli Spółdzielni Mieszkaniowo-Turystycznej „Gospoda Włóczęgów”⁷⁰. Spółdzielnia była bardzo silnie związana z kręgami lewicowymi i KPP-owskimi. Sekretariat spółdzielni mieścił się przy ulicy Kruczej, natomiast miejscem wypoczynkowym przeznaczonym dla członków, był Dom na Antałówce w Zakopanem. Głównym celem działalności spółdzielni było promowanie turystyki wśród klasy robotniczej oraz prowadzenie działań kulturalno-oświatowych⁷¹. W położonym na odludziu, Domu na Antałówce, łatwiej było przeprowadzać nielegalne konferencje czy zebrania, unikając w ten sposób zainteresowania władz⁷². Spektrum osób pojawiających się w domu spółdzielni było bardzo

⁶⁸ Nawiązuję do sprzeczności w wspomnieniach Aleksandra Rafałowskiego i Wandy Gentil-Tippenhauer.

⁶⁹ W. Papiewska, dz.cyt., s. 105.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ P. Strożek, *Duch spółdzielczości na szlaku. Legenda Gospody Włóczęgów i polska turystyka robotnicza*, „SZUM” z 30 marca 2018, <https://magazynsum.pl/duch-spoldzielczosci-na-szlaku-legenda-gospody-wlozczegow-i-polska-turystyka-robotnicza/>, dostęp 28 kwietnia 2025.

⁷² Tamże.

szerokie, natomiast najbardziej licznymi grupami byli politycy oraz artyści. Co ważne, Dom na Antałówce spełniał rolę miejsca wypoczynkowego dla więźniów politycznych objętych amnestią, natomiast miejsce także uchodziło za punkt etapowy ucieczki polskich komunistów do Związku Radzieckiego⁷³. Możliwe, że służyło za punkt wymiany informacji, przez co umożliwiało i tworzyło warunki do działalności strictly szpiegowskiej. Wśród najczęściej pojawiających się osób w Gospodzie byli między innymi oczywiście założyciele, Jan Hempel i Stanisław Tołwiński, artyści tacy jak Władysław Broniewski oraz późniejsi komunistyczni dygnitarze PRL Bolesław Bierut i Włodzimierz Sokorski⁷⁴. Szczuka naturalnie także był gościem „Gospody Włóczęgów”. Potwierdza to na przykład lista gości opublikowana w *Kurjerze Zakopiańskim* z lipca 1926 roku. Poza jego nazwiskiem pojawia się także między innymi nazwisko Estery Strożeckiej, lekarki, członkini zarządu Kultury i Oświaty KPRP⁷⁵. Rola Hempla w kierowaniu „Gospodą Włóczęgów” była bardzo istotna, wskazuje na to szereg działań pobocznych promujących idee spółdzielczości, która dla Hempla była najbardziej zajmująca intelektualnie. Urządzano wycieczki zagraniczne, celem których było zapoznanie się z międzynarodowymi organizacjami spółdzielczymi. Przykładem może być wycieczka do Gandawy, w której miała miejsce ówczesnie Międzynarodowa Wystawa Spółdzielcza⁷⁶. Działalność „Gospody Włóczęgów” jest kolejnym przykładem wpływu Jana Hempla na Szczukę. Przyjmując wersję Gentil-Tippenhauer (według której Szczuka zaczął chodzić w Tatry w 1923 roku) data ta zbiega się z powstaniem gospody.

Po analizie dostępnych źródeł w kontekście relacji Szczuka-Hempel najważniejszymi elementami tej relacji są następujące kwestie; Hempel najprawdopodobniej był kluczową postacią dla Szczuki, która wpłynęła na jego zmianę światopoglądową. Okres pomiędzy 1918 i 1920 jest tym, w którym należy upatrywać początków metamorfozy Szczuki z prawicowego katolika w zaangażowanego komunistę. Niestety, brak wielu źródeł nie pozwala precyzyjnie zrekonstruować tego zjawiska, natomiast dostępne fakty sugerują, że właśnie w tym okresie Szczuka przeżywał najbardziej burzliwy okres w kontekście transformacji politycznej. Charyzma i umiejętności retoryczne Hempla, skutkowały tym, że był w stanie wytworzyć wokół siebie

⁷³ Tamże. W tekście pada sformułowanie „za granicę”, natomiast jest dość jasne, o którą granicę chodzi.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Lista gości od 19 do 25 lipca 1926 r., „Głos Zakopiański”, dodatek do nr. 19, (31 lipca) 1926, s. 4, 8.

⁷⁶ P. Strożek, dz.cyt.

grupę młodych, zaangażowanych działaczy. Obdarzenie ich zaufaniem oraz powierzenie im konkretnych zadań o charakterze agitacyjnym, spowodowało, że wielu z nich podporządkowało swoją twórczość i kreatywność tworzeniu kultury proletariackiej. W przypadku Szczuki, będzie to praca przy prasie.

Ze względu na zakres tematyczny tekstu, zdecydowałem się skupić na dwóch tytułach, przy których pracował Mieczysław Szczuka; *Nowej Kulturze* (1923-1924) oraz *Dźwigni* (1927-1928). Były to czasopisma bezpośrednio związane z strukturami Komunistycznej Partii Polski, a ich główną misją było tworzenie podstaw tzw. kultury proletariackiej. Oba tytuły ukazywały się legalnie, chociaż takie gazety także wzbudzały zainteresowanie cenzury. Pisma miały charakter oświatowo-kulturalny i właśnie dlatego mogły zręcznie maskować przekaz polityczny, przez co bezpieczniej funkcjonowały w ramach ustroju prawnego II Rzeczypospolitej. Warto przytoczyć przepisy, które pozwalały obejmować cenzurą konkretne publikowane materiały. Do 1932 roku na ziemiach II RP, należących wcześniej do byłego Królestwa Polskiego, obowiązywał kodeks karny oparty na kodeksie Tagencewa, będący pozostałością po prawodawstwie zaborczym. Możliwość cenzurowania treści ukazujących się w prasie umożliwiał przede wszystkim artykuł 129:

Winny wygłoszenia lub odczytania publicznie mowy lub utworu, albo rozpowszechnienia lub wystawienia na widok publiczny utworu albo wizerunku, podburzającego;

(...)

2. Do obalenia istniejącego w państwie ustroju społecznego.

(...)

6. Do nienawiści pomiędzy poszczególnymi grupami lub klasami ludności, pomiędzy stanami lub pomiędzy pracodawcami i robotnikami;

(...)

Za podburzanie wymienione w artykule pierwszym lub drugim artykułu niniejszego, ciężkiego więzienia na czas do czterech lat;

(...)

Za podburzanie, wymienione w ustępie szóstym artykułu niniejszego, więzienia do jednego roku⁷⁷.

Wnioskując z praktyki prawnej w stosunku do komunistów w II RP, powyższe zapisy były rozumiane dość szeroko – punkt drugi artykułu uniemożliwiał formułowanie jakichkolwiek tez, pochwalających ustrój komunistyczny. Blokował także podnoszenie postulatów wprowadzenia

⁷⁷ Kodeks Karny obowiązujący tymczasowo w Rzeczypospolitej Polskiej na ziemiach b. zaboru rosyjskiego..., t. 2, oprac. W. Makowski, Warszawa 1921, s. 113.

rozwiązań bazujących na gospodarce sowieckiej. Punkt szósty zakazywał podkreślania antagonizmów klasowych, podziału na klasy wyzyskujące i wyzyskiwane, czyli de facto głoszenia marksistowskich dogmatów. Dodatkowo, jak opisałem w pierwszym rozdziale, wymierzane wyroki często były wysokie, sięgające górnej granicy czterech lat. Andrzej Friszke dokładnie opisuje ówczesne realia wydawania prasy komunistycznej, znajdującej się na granicy legalności. Przy pismach legalnych, odpowiedzialnością prawną była obarczana osoba redaktora⁷⁸. Tytułów było dużo, próbowano rozwijać prasę kierowaną do różnych grup (robotnicy, mniejszość żydowska, inteligencja), natomiast często zdarzało się, że pisma były zawieszane po kilku lub kilkunastu miesiącach. Partia odpowiadała na cenzurę, wydając jednodniówki⁷⁹. Działalność wydawnicza, nieustannie walcząca z cenzurą była związana nieodłącznie z olbrzymimi wysiłkami na rzecz zachowania niezbędnej ostrożności oraz walki z niedoborem urządzeń potrzebnych do produkcji. Drukowano w nocy, a po skończeniu pracy, urządzenia były rozmontowywane i wynoszone z mieszkania⁸⁰. Stosowano także liczne „przykrywkę” – na przykład zakładano fikcyjny warsztat pod adresem mieszkania, w którym nielegalnie drukowano prasę⁸¹. Przy wydawnictwach legalnych, kierowano się odmienną taktyką. Istotnym jest podkreślenie tej różnicy ze względu na to, że Mieczysław Szczuka zajmował się właśnie tego typu działalnością, nie ma dowodów by angażował się w przedsięwzięcia niezgodne z prawem. Nie oznacza to, że kontekst ciągłej walki z cenzurą był w tym przypadku nieistotny. Funkcjonowanie w ramach jednej organizacji skutkowało podzieleniem tych samych wyzwań oraz pracą na rzecz walki z nimi. Przy wydawnictwach legalnych, pieczołowicie dbano o to, aby w żaden sposób nie przyciągać uwagi cenzora, by nie utracić cennego, legalnego statusu⁸². W kontekście legalnych wydawnictw KPP o charakterze kulturalnym, rola Jana Hempla była bardzo istotna. Był związany (razem z Jerzym Heryngiem) z Wydziałem Kulturalno-Oświatowym Komitetu Centralnego partii⁸³. Zasługą Hempla było zdecydowanie także stworzenie pisma *Kultura Robotnicza* (1922-1923), którego *Nowa Kultura* była swoistą kontynuacją. Pismo było wydawane przez Związek Organizacji Kulturalno-Oświatowych „Kultura Robotnicza”, Hempel był

⁷⁸ A. Friszke, *Czekanie...*, s. 84.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Tamże, s. 86.

⁸¹ Tamże.

⁸² Tamże, s. 88.

⁸³ Tamże, s. 84.

redaktorem. Dwutygodnik był prekursorskim czasopismem lewicowym o tematyce kulturalnej oraz stanowił bardzo duży wyjątek z racji tego, że był legalnym pismem, wydawanym de facto przez nielegalną partię⁸⁴. Praca Hempla właściwie zapoczątkowała idee wydawania lewicowego, literackiego czasopisma. W prasie zakładanej przez organy KPP, zawsze decydującą rolę mieli działacze partyjni⁸⁵. Działalność danej osoby w redakcji pisma, musiała oznaczać dość istotną rolę w samej partii lub wokół niej. Jednocześnie trzeba zaznaczyć, że wiele osób zaangażowanych chociażby w nadzór publikowanych treści, nie było wymienianych wśród innych na łamach pisma⁸⁶. Dość kłopotliwe jest, określenie przyczyn powstawania politycznych pism literacko-kulturalnych. Możliwych jest kilka wyjaśnień – mogły być efektem realnego zainteresowania twórców ideą kultury proletariackiej, próbą odpowiedzi na potrzebę czytelników albo subtelną propagandą polityczną skierowaną do inteligencji lub wypadkową wszystkich trzech czynników. Zdecydowanie najbardziej realistycznym jest trzecie wyjaśnienie, szczególnie w przypadku pism związanych z KPP. Uzależnienie partii od Kominternu w innych aspektach, mogło również wiązać się z ściśle określonym programem pism literackich. W przypadku *Kultury Robotniczej* i *Nowej Kultury*, biorąc pod uwagę postać Jana Hempla (silnie zaangażowanego od 1921 w działalność swojej nowej partii) można wywnioskować, że jego ideologiczny zapał skutkował silnym naciskiem na aspekt polityczny pisma. W okresie po I Wojnie Światowej ukazywały się wyłącznie cztery pisma, które ukształtowały typ lewicowo-kulturalnej gazety na całe dwudziestolecie⁸⁷. Były to *Dźwignia*, *Wiadomości Literackie*, *Kultura Robotnicza* i *Nowa Kultura*. Trzy z nich były wydawane właśnie przez Hempla.

Nowa Kultura ukazywała się między lipcem 1923 a wrześniem 1924 roku. Mieczysław Szczuka rozpoczął współpracę z *Nową Kulturą* przy okazji numeru ósmego, który ukazał się 23 lutego 1924 roku. Była to jego pierwsza współpraca z jakimkolwiek pismem. Szczuka, był odpowiedzialny za układ graficzny okładki i zawartości numeru. W porównaniu z wcześniejszym numerem, najbardziej przykuwa uwagę zmiana szaty graficznej okładki – tytuł został rozdzielony na dwie części, jedna z nich przeniesiona na górę, druga na sam dół strony. Szczuka zastosował także ozdobne elementy geometryczne, wprowadził różnorodność w wielkości i w rodzaju

⁸⁴ K. Sierocka, *Lewicowe czasopisma lat 1918-1939 (refleksje i uwagi)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej”, 18/4, 1979, s. 127.

⁸⁵ Tamże, s. 130.

⁸⁶ Tamże, s. 131.

⁸⁷ Tamże, s. 135.

zczionki. W obszernej części numeru, zmiany nie są przesadnie widoczne, można je zaobserwować natomiast przy opublikowanych utworach poetyckich – ozdobne elementy geometryczne pojawiają się ponownie przy wierszu Majakowskiego⁸⁸. Na stronie 192 został zreprodukowany rysunek wybitnego artysty niemieckiej awangardy, Georga Grosza, przedstawiający kapitalistę w typowo karykaturalnej formie. Praca została podpisana słowami domyślnie wypowiedzianymi przez tego otyłego i ubranego w frak oraz cylinder dżentelmena – „ja tylko sprzedaję i kupuję, co to komu szkodzi?”. Karykatura miała zapewne wyśmiewać relatywizację rynkowej spekulacji, korzystającej z kryzysów i przyczyniającej się do wahań cen. Pomysłodawcą umieszczenia tego rysunku był najpewniej Szczuka, we wcześniejszych numerach takie prace nie pojawiały się. W tym samym numerze ukazał się krótki artykuł zatytułowany „Czy Nowa Kultura jest pismem nielegalnym?”. Zwrócono w nim uwagę na powtarzające się sytuacje, uznawania pisma za „materiał obciążający” posiadającą go osobę zatrzymaną⁸⁹. Podkreślono bezprawność takich działań⁹⁰. Na stronie 183 wydrukowany został tekst o tytule „Poeta proletariacki o nowej sztuce” będący manifestem artystycznym Aleksieja Gastiewa, rosyjskiego poety rewolucyjnego. W przedmowie do manifestu, Hempel sugeruje, że tekst Gastiewa, w porównaniu do publikowanych wcześniej manifestów futurystycznych, zasługuje na uwagę wszystkich zainteresowanych kulturą proletariatu. Nazywa Gastiewa „najwybitniejszym przedstawicielem wojującego proletariatu w poezji”⁹¹. Przedstawia czytelnikom artystę jako zwykłego „robotnika i metalowca”⁹². Określenie to nie jest niezgodne z prawdą, natomiast było pewnym nadużyciem – Gastiew, pochodził z rodziny inteligenckiej i jego praca fizyczna była związana z pragnieniem praktycznego zbliżenia się do ideologicznych założeń marksizmu oraz wydaleniem go ze szkoły za działalność rewolucyjną⁹³. Dość zawiły tekst jest podsumowany konkluzją o niezbędnej roli proletariatu w tworzeniu nowej sztuki⁹⁴. Autorem tłumaczenia tekstu z rosyjskiego był Witold Wandurski, z którym Szczuka poznał się prawdopodobnie przy okazji pracy w *Nowej Kulturze*. Wandurski, był działaczem i członkiem KPP, współdziałał wcześniej przy *Kulturze Robotniczej*. Jego działalność wzbudzała

⁸⁸ W. Majakowski, *150000000 (fragment)*, przeł. B. Jasiński, „Nowa Kultura”, 8, 1924, s. 177-180.

⁸⁹ Czy Nowa Kultura jest pismem nielegalnym?, „Nowa Kultura”, 8, 1924, s. 190.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ A. Gastiew, *Poeta proletariacki o nowej sztuce*, tłum. W. Wandurski, „Nowa Kultura”, 8, 1924, s. 183.

⁹² Tamże.

⁹³ K.E. Bailes, *Alexei Gastev and the Soviet Controversy over Taylorism 1918-1924*, „Soviet Studies”, t. 29, 3, 1977, s. 375.

⁹⁴ *Poeta proletariacki...*, s. 183.

zainteresowanie państwa, był inwigilowany i aresztowany przez policję za przynależność do partii komunistycznej⁹⁵. Jego twórczość związana była głównie z teatrem, pisał dramaty i organizował w Łodzi Scenę Robotniczą. Wandurski i Szczuka kontynuowali swoją współpracę przy *Dźwigni*. Na samym końcu numeru *Nowej Kultury* znajduje się reklama książek wydawanych przez Spółdzielnię Księgarską „Książka”, założonej przez Hempla. Tytuły odzwierciedlają profil pisma, chociaż znajdują się wśród nich także książki związane z socjaldemokracją, na przykład „Pochodzenie chrześcijaństwa” Karola Kautsky lub anarchizmem („Pomoc wzajemna jako czynnik rozwoju” Kropotkina)⁹⁶. Na uwagę zasługuje recepcja pierwszego numeru czasopisma *Blok* na łamach *Nowej Kultury*. Pierwszy numer najbardziej znanej polskiej grupy awangardowej ukazał się 8 marca 1924 roku, czyli kilka tygodni po rozpoczęciu współpracy Szczuki z *Nową Kulturą*. Nazwisko Szczuki oczywiście widnieje wśród redaktorów, adres redakcji pojawiający się na okładce jest adresem domowym Szczuki (ul. Wspólna 20, m. 39). Jest to warte wspomnienia, ponieważ na łamach dwunastego numeru *Nowej Kultury*, datowanego na 23 marca, w sekcji „książki i czasopisma” pojawia się krótka recenzja awangardowego czasopisma. Szczuka, oczywiście ówczesnie ciągle pracował w *Nowej Kulturze*, w tej samej roli co dotychczas. W recenzji nie pojawia się w żadnym momencie wspomnienie o Szczuce, a pismo ocenione zostaje niejednoznacznie. Na początku, przytoczone zostają stanowiska artystów z Bloku, po czym pojawia się stwierdzenie, że w piśmie nie padają żadne słowa na temat klasy robotniczej czy kwestii społecznych⁹⁷. Dalej autor recenzji pisze w następujący sposób:

Nie znamy poglądów społecznych redaktorów „Bloku”, pomimo to ośmielimy się postawić stwierdzenie, że tak pojętą sztukę może urzeczywistnić, rozmyślać się w niej i żyć nią tylko jedna klasa społeczna – zwycięski proletariat⁹⁸.

Ten fragment tekstu powoduje spore zaskoczenie. Czy Hempel nie zauważył, że redaktorem *Bloku* jest współpracujący z nim przy *Nowej Kulturze*, Szczuka? Może być to element w pewnym stopniu podważający tezę, o istotnej relacji Hempla i Szczuki. Z drugiej strony, mało prawdopodobne wydaje się zatrudnienie potencjalnie praktycznie nieznanego, przy *Nowej Kulturze* przez Hempla. Istnieje możliwość prozaicznego wyjaśnienia tych słów – mogło dojść

⁹⁵ Warszawa, Archiwum Akt Nowych, *Poufny Przegląd Inwigilacyjny* nr 381-440, sygn. 2/349/2/5.6/2006, 1928-1929, s. 7.

⁹⁶ Patrz „Nowa Kultura”, 8, 1924, s. 193.

⁹⁷ *Książki i czasopisma*, „Nowa Kultura”, 12, 1924, s. 282.

⁹⁸ Tamże.

do zwykłego przeoczenia. Prawdopodobny jest także kurtuazyjny dystans do reszty redaktorów Bloku, o których Hempel mógł rzeczywiście niewiele wiedzieć. Ważna jest konkluzja recenzji. Na pierwszy rzut oka, może być zrozumiana jako zarzut wobec artystów Bloku, z racji tego, że nie poruszyli w swoim piśmie „kwestii społecznych”. Alternatywną interpretacją jest ukryta pochwała, sugerująca, że pomimo braku jednoznacznych słów na tematy polityczne, wizje artystów Bloku pokrywają się z wyzwaniem tworzenia kultury proletariackiej. Trzecim wyjaśnieniem, może być hipoteza sugerująca pewnego rodzaju dyscyplinowanie Szczuki przez Hempela – recenzja, pomimo ogólnie przychylnego charakteru, zwraca uwagę na brak wątku podkreślającego aspekt Proletkultu. To, że w następnym numerze Bloku, w tekście Szczuki, pojawi się odwołanie do rzeczywistości społecznej, można rozumieć jako fakt wspierający tę tezę⁹⁹. Ostatnim zastanawiającym faktem jest, dlaczego w pewnym momencie (numer z 24 maja 1924) nazwisko Szczuki, jako odpowiedzialnego za projekt graficzny, zniknęło z ostatniej strony pisma, skoro *Nowa Kultura* już do końca swojego istnienia miała formę graficzną, zaprojektowaną przez Szczukę. Niestety, wobec braku źródeł, nie można powiedzieć wiele na temat kulis współpracy Szczuki z *Nową Kulturą*.

Kolejnym tytułem zasługującym na omówienie w tym podrozdziale jest *Dźwignia* (1927-1928), wydawana już samodzielnie przez Szczukę. Warto natomiast podkreślić, że redaktorem Szczuka był nomen omen wyłącznie „na papierze”. Za kierunek ideowy pisma odpowiadał Jan Hempel, czyli de facto Komunistyczna Partia Polski – od 1921 Hempel był aktywnym członkiem wielu wydziałów partyjnych m.in. redakcyjnego, spółdzielczego czy agitacyjno-propagandowego¹⁰⁰. Hempel pisał nawet artykuły do *Dźwigni* pod pseudonimem¹⁰¹. Sam Szczuka, w prywatnej korespondencji zwracał uwagę na fasadowy charakter jego własnej roli:

Wysyłam ci numer „Dźwigni” – nie bierz dosłownie podpisu wydawcy – przeciwnie nawet – mnie tam płacą – podle, ale zawsze parę złotych kapnie¹⁰².

Powierzenie Szczuce roli redaktora i wydawcy, jako osoby względnie nieznanej cenzurze, miało prawdopodobnie na celu podtrzymanie legalnego statusu pisma. Okres pomiędzy pracą w *Nowej*

⁹⁹ M. Szczuka, *Próba wyjaśnienia nieporozumień wynikających z stosunku publiczności do Nowej Sztuki*, „Blok”, 2, 1924, s. 5.

¹⁰⁰ W. Papiewska, dz.cyt., s. 100.

¹⁰¹ Tamże.

¹⁰² *Mieczysław Szczuka...*, s. 168.

Kulturze i pracą w *Dźwigni* był dla Szczuki bardzo intensywny artystycznie, między innymi organizował Pierwszą Wystawę Międzynarodową Nowej Architektury w Zachęcie (1926), a rok później brał udział w Wystawie Nowej Architektury w Moskwie. Mimo tych obowiązków, prawdopodobnie musiał utrzymywać w międzyczasie relacje z Hempel, skoro została mu powierzona rola redaktora KPP-owskiego pisma. W tej samej korespondencji, Szczuka stwierdził, że *Dźwignia* będzie ukazywać się regularnie, ponieważ ma „bardzo poważne finansowe podstawy”¹⁰³. Struktury partii musiały podjąć najwyraźniej decyzję o istotności wydawania czasopisma o profilu kulturalnym, w przypadku *Nowej Kultury* nie było to tak oczywiste – czytając ostatnie numery, zauważalne są słowa podkreślające problemy finansowe pisma¹⁰⁴. Pierwszy numer *Dźwigni* ukazał się marcu 1927 roku. Numer otwiera oświadczenie/manifest redaktora, podkreślający profil i cele pisma. Oficjalnie autorem tekstu jest Szczuka, natomiast możliwe, że Hempel miał swój udział w autorstwie tego oświadczenia. Misja *Dźwigni* została określona dość przejrzysto:

Zadaniem *Dźwigni* jest skupienie tych pracowników kultury (...), którzy stoją na gruncie dążeń współczesnego proletariatu¹⁰⁵.

Rola tworzenia kultury proletariackiej została przedstawiona jako podstawowy cel miesięcznika. W pewnym stopniu, kontrastuje to z treściami pojawiającymi się chociażby w *Nowej Kulturze* (szczególnie w pierwszych numerach), które w znacznie w większym zakresie charakteryzowały się pojawiającymi się na jej łamach zniuansowanymi opiniami, dotyczącymi teorii sztuki. Powstanie *Dźwigni*, było odpowiedzią na ten „problem” – widoczna jest bardzo duża spójność treści w tym zakresie. W oświadczeniu zwrócono uwagę na zjawisko „zjełczałej kompromisowości” wśród pewnych twórców i intelektualistów. Zarzucono im „podszywanie się” pod pojęcia marksizmu czy klasowości, będące efektem „pospolitego snobizmu” i „zabłąkania myślowego”¹⁰⁶. Nawiązuje to ponownie do bezkompromisowego profilu *Dźwigni*, nie akceptującego innych wizji teorii sztuki nowoczesnej, niż proletkultowa. Już *Kulturze Robotniczej*, widoczne jest zjawisko bardzo dużego nacisku na propagowanie Proletkultu ze strony Hempla, co jest zastanawiające w kontekście podległości polskiej partii

¹⁰³ Tamże.

¹⁰⁴ Do czytelników, „Nowa Kultura”, 37, 1924, s. 71.

¹⁰⁵ „Dźwignia”, 1, 1927, s. 1.

¹⁰⁶ Tamże.

komunistycznej Kominternowi, w zakresie polityki kulturalnej. W podsumowaniu oświadczenia, padają słowa o konieczności „trzymania się” podstaw marksizmu i metody materializmu historycznego. W pierwszym numerze, pojawił się dość obszerny tekst pisarza Henry Barbusse’a, działacza francuskiej i sowieckiej partii komunistycznej, późniejszego służalczego pochlebcy Stalina¹⁰⁷. Tekst powstał specjalnie dla *Dźwigni*¹⁰⁸. Barbusse, odrzuca zawziętość koncepcji teorii nowej sztuki, przedstawia jako wyłącznie słuszne, dążenie do propagowania idei kultury proletariackiej. W sekcji „książki”, w pierwszym numerze, nie zostawiono suchej nitki na książce endeka, Romana Rybarskiego „Naród, Jednostka i Klasa”¹⁰⁹. Kolejne numery *Dźwigni*, drugi i trzeci, ukazały się razem. Na uwagę zasługuje opublikowany dziennik Aleksandra Rodczenki, relacjonujący jego wizytę w Paryżu. Rodczenko przebywał w stolicy Francji, przygotowując sowiecki pawilon do Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa. Zapiski Rodczenki, według redakcji, zostały opublikowane, między innymi z względu na próbę pokazania polskiemu czytelnikowi „charakterystycznego przeobrażenia ideologicznego artystów Rosji dzisiejszej”¹¹⁰. Rodczenko w lwiej części tekstu wyraża niepochlebne opinie na temat Francuzów, Paryża i Francji w ogóle:

Jaki ten Wschód jest prosty, zdrowy, dopiero stąd się widzi wyraźnie. Tutaj, pomimo, iż kradną tańce, kostiumy (...) Wschodu, wszystko – robią z tego wszystkiego taką obrzydliwość, że Wschodu żadnego w tem niema¹¹¹.

Obrażliwie wyraża się także na temat francuskich kobiet oraz mody:

Kult kobiety jako robaczywego sera i ostryg, dochodzi do tego, że modne są teraz „kobiety brzydkie”, kobiety jak cuchnący ser, o chudych i długich biodrach¹¹².

Jego rozczarowanie i dezaprobata dla kraju „zgniłego Zachodu” staje się w pewnym momencie na tyle wielka, że oświadcza:

Jestem pewien, iż gdyby mi dziś powiedziano, że nie wrócę więcej do ZSRR, tobym siadł na środku ulicy i rozpłakał się¹¹³.

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ Tamże, s. 15.

¹⁰⁹ Tamże, s. 41.

¹¹⁰ Rodczenko w *Paryżu. Z listów do domu*, „Dźwignia”, 2-3, 1927, s. 16.

¹¹¹ Tamże, s. 18.

¹¹² Tamże.

¹¹³ Tamże.

Różne krytyczne opinie na temat kulinariów, reklamy, mody i sztuki, podsumowane są następującymi słowami:

Idjoci, jakże oni nie rozumieją, dlaczego Wschód jest cenniejszy od Zachodu, dlaczego oni go również kochają i chce im się uciekać z tego hałaśliwego papierowego Paryża na Wschód. Ależ dlatego, że tam wszystko jest takie prawdziwe i proste¹¹⁴.

Miejscami karykaturalna w swojej ksenofobii relacja Rodczenki, może być traktowana niepoważnie, natomiast wylewająca się z niej apologia sztuki sowieckiej była najprawdopodobniej powodem, dla którego poświęcono jej aż dziesięć stron czasopisma. Kolejnym istotnym elementem tego numeru jest tekst Szczuki, zatytułowany „Pozgonne suprematyzmu”, który poświęcony jest wystawie retrospektywnej Malewicza w Warszawie¹¹⁵. Szczuka, w pierwszej części tekstu, opisuje tło polskiej sceny artystycznej na początku lat dwudziestych oraz przedstawia kulisy powstania grupy Blok. Określa Malewicza jako jedną z ważniejszych postaci tamtego okresu, a następnie przechodzi do krótkiego opisu biografii artysty, z naciskiem na definicję suprematyzmu. Kluczowym elementem tekstu jest jednak ocena twórczości Malewicza – Szczuka nie ukrywa swojego krytycyzmu, zarzuca suprematystom brak umiejętności komponowania obrazu, posługiwanie się „literackością” i „mętną metafizyką” oraz co najważniejsze w tym kontekście, sprzeciw wobec utylizacji sztuki. Według Szczuki, Malewicz rezerwuje dla artysty rolę kapłana i stwarza tym samym dogodne warunki dla „biernych i leniwych artystów”, ignorujących sprawy społeczne. Rodzajem zilustrowania tez Szczuki, jest wykres umieszczony na następnych stronach pisma. Z hasła „nowa sztuka” zostają wyprowadzone dwie podgrupy; „sztuka dla sztuki” i „sztuka utylitarna”. „Sztukę dla sztuki” ilustrują prace Malewicza, pochodzące z różnych okresów twórczości – wszystkie z nich są przekreślone. „Sztukę utylitarną” symbolizują prace autorstwa Szczuki, a wykres poprzedzają jego słowa:

Załączony na następnych stronicach wykres ilustruje nasz stosunek do tego rodzaju sztuki jaką uprawia p. Malewicz i jemu podobni artyści.

Pod słowami „nasz” w domyśle kryje się prawdopodobnie zespół współpracowników *Dźwigni*. Bezwzględnie potępiający ton tekstu, motywowany kwestią miejsca sztuki w społeczeństwie,

¹¹⁴ Tamże, s. 20.

¹¹⁵ Tamże, s. 35.

koresponduje z najbliższymi wydarzeniami w życiu Malewicza. Za trzy lata, ukraiński artysta będzie musiał zarzekać się przed śledczymi z GPU, że popiera sztukę związaną z wyzwaniem proletariatu, że nigdy nie podzielał poglądów artystycznych świata burżuazji, a jego wyjazdy do Warszawy i Berlina zaprezentowały wyłącznie korzystny wizerunek sztuki sowieckiej¹¹⁶. Malewicz został oskarżony o utrzymywanie kontaktu z artystami wrogimi Związkowi Radzieckiemu, podczas swojego pobytu w Warszawie¹¹⁷. Ten przykład ilustruje, w jak dużym stopniu *Dźwignia* rezonowała z najbardziej aktualną polityką kulturalną ZSRR.

W *Dźwigni*, teksty Witolda Wandruskiego pojawiają się kilkakrotnie. Notabene po śmierci Szczuki (nie licząc numeru piątego), właśnie Wandurski przejmie obowiązki redakcyjne. Numer czwarty zawiera jedenastostronicowy artykuł zatytułowany „Scena Robotnicza w Łodzi”¹¹⁸. Wandurski, bardzo obszernie i szczegółowo, opisuje w nim działalność związanego z nim Teatru Robotniczego. Porusza problemy ideowe, organizacyjne i artystyczne. Teatr robotniczy musi charakteryzować się amatorstwem aktorów (oczywiście robotników), nieschlebianiem gustom widowni mieszczańskiej czy burżuazyjnej oraz przede wszystkim być medium, które „budzi w podświadomych głębinach ukryte dążenia i pragnienia i organizuje je według ideologii proletariatu walczącego”¹¹⁹. To, wydaje się dość trudne zadanie, musiało dodatkowo zmierzyć się z problemami natury politycznej – w pewnym momencie, Scena Robotnicza została zlikwidowana przez władze, pod pretekstem „zagrożenia bezpieczeństwa publicznego”¹²⁰. Warto w tym momencie uwzględnić fakt, że Szczuże idea teatru robotniczego oczywiście nie była obca. W 1924 roku, wraz z innymi członkami Bloku, organizował teatr, scena mieściła się w pasażu Simmonsa. Koncepcji patronowała Antonina Sokolicz¹²¹, działaczka KPP i MOPR, współzałożycielka Spółdzielni Wydawniczej „Książka”, prawdopodobnie bliska znajoma Hempla.

Ostatnim, istotnym tekstem, który pojawił się w *Dźwigni* jest manifest Szczuki „Sztuka a rzeczywistość”. Był to ostatni tekst Szczuki, który ukazał się przed jego śmiercią (sierpień,

¹¹⁶ [K. Malevich], *The Interrogation of Kazimir Malevich*, arthistoryproject.com, b.d., <https://www.arthistoryproject.com/artists/kazimir-malevich/the-interrogation-of-kazimir-malevich/>, dostęp 1 września 2024.

¹¹⁷ Tamże.

¹¹⁸ W. Wandurski, *Scena robotnicza w Łodzi*, „Dźwignia”, 4, 1927, s. 19.

¹¹⁹ Tamże, s. 21.

¹²⁰ Tamże, s. 25.

¹²¹ A. Rafałowski, dz.cyt., s. 33.

1927) – tekst jest z lipca tego samego roku. Szczuka argumentuje na rzecz tezy o niemożliwości rozłączenia kwestii społecznych i artystycznych, zarzuca systemowi kapitalistycznemu uprzedmiotowienie sztuki, podporządkowanie jej niskim gustom klas panujących oraz włączenie artystów w brutalną logikę rynku. Manifestu zdecydowanie nie można posądzić o powierzchowność, wręcz przeciwnie, cechuje go (jak na warunki tekstu w prasie) pogłębiona analiza socjologiczna i historyczna. Konkluzja tekstu jest w pewnym sensie podsumowaniem idei twórcy *Dźwigni* i polityczno- artystycznym testamentem Szczuki:

Tylko nowy ustrój społeczny umożliwi wykorzystanie wszystkich możliwości postępu technicznego, zduszonych lub opacznie wyzyskiwanych przez dzisiejszych panów świata i umożliwi powstanie nowych warunków dla tej formy działalności człowieka, którą nazywamy sztuką¹²².

13 sierpnia, z powodu tragicznego wypadku w Tatrach, Mieczysław Szczuka umrze, nie dożywając trzydziestu lat.

¹²² S-z, *Sztuka a rzeczywistość*, „Dźwignia”, 4, 1927, s. 18.

BIBLIOGRAFIA

- Bailes K.E., *Alexei Gastev and the Soviet Controversy over Taylorism 1918-1924*, „Soviet Studies”, t. 29, 3, 1977, s. 373-394.
- Baranowicz Z., *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, Warszawa 1979.
- Baumgarth C., *Futuryzm*, Warszawa 1978.
- Czy Nowa Kultura jest pismem nielegalnym?, „Nowa Kultura”, 8, 1924, s. 190.
- Dmitrieva M., *Traces of Transit: Jewish Artists from Eastern Europe in Berlin*, transl. Holden G., „Osteuropa”, t. 58, 8/10, 2008, s. 143-156.
- Do czytelników, „Nowa Kultura”, 37, 1924, s. 71.
- Duda D., Soler U., *Kształtowanie społecznej świadomości kultury bezpieczeństwa na przykładzie działalności Legii Akademickiej*, „Kultura Bezpieczeństwa. Nauka – Praktyka – Refleksje”, 22, 2016, s. 112-131.
- „Dźwignia”, 1, 1927.
- Friszke A., *Czekanie na rewolucję. Polscy komuniści w II Rzeczypospolitej 1921-1926*, Warszawa 2023.
- Friszke A., *Państwo czy rewolucja. Polscy komuniści a odbudowanie państwa polskiego 1892-1920*, Warszawa 2020.
- Gastiew A., *Poeta proletariacki o nowej sztuce*, tłum. Wandurski W., „Nowa Kultura”, 8, 1924, s. 183-185.
- Głuchowska L., *Artyści polscy w orbicie „Der Sturm”. Historia i historyzacje*, „Quart”, 3 (29), 2013, s. 3-30.
- Gurgul M., *W drodze do gwiazd. O teatrze i dramacie włoskiego futuryzmu*, Kraków 2009.
- Jaworski K., *Katalog wystawy Mieczysława Szczuka – zapomniany manifest futurystyczny z 1920 roku*, „Przegląd Humanistyczny”, 4, 2008, s. 119-130.
- Kamińska J., *Aktywność społeczna studentów Uniwersytetu Warszawskiego w okresie dwudziestolecia międzywojennego – zarys problematyki i możliwości badawcze*, „Kwartalnik Pedagogiczny”, 3 (245), 2017, s. 131-147.
- Kodeks Karny obowiązujący tymczasowo w Rzeczypospolitej Polskiej na ziemiach b. zaboru rosyjskiego...*, t. 2, oprac. Makowski W., Warszawa 1921.
- Książki i czasopisma*, „Nowa Kultura”, 12, 1924, s. 282-284.
- Lista gości od 19 do 25 lipca 1926 r.*, „Głos Zakopiański”, dodatek do nr. 19, (31 lipca) 1926, s. 1-8.
- Majakowski W., *150000000 (fragment)*, przeł. Jasieński B., „Nowa Kultura”, 8, 1924, s. 177-180.
- Majewski P.M., *Spółeczność akademicka 1915-1939 [w:] Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego 1915-1945*, red. tenże, Warszawa 2016, s. 51-324.
- [Malevich K.], *The Interrogation of Kazimir Malevich*, arthistoryproject.com, b.d., <https://www.arthistoryproject.com/artists/kazimir-malevich/the-interrogation-of-kazimir-malevich/>, dostęp 1 września 2024.
- Mieczysław Szczuka*, oprac. Berman M., Stern A., Warszawa 1965.
- Napierski S., *Poezja tzw. „Nowej Sztuki”*, „Wiadomości Literackie”, 11, (16 marca) 1924, s. 3.
- Papiewska W., *Jan Hempel. Wspomnienia siostry*, Warszawa 1958.
- Rafałowski A., *...i spoza palety. Wspomnienia*, Warszawa 1970.
- Rodzenko w Paryżu. Z listów do domu*, „Dźwignia”, 2-3, 1927, s. 16-25.
- Sierocka K., *Lewicowe czasopisma lat 1918-1939 (refleksje i uwagi)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej”, 18/4, 1979, s. 127-140.
- Słonimski A., *Mechano-bzdura*, „Wiadomości Literackie”, 13, (30 marca) 1924, s. 3.
- Stawar A., *Mieczysław Szczuka*, „Dźwignia”, 5, 1927, s. 2-9.

Strożek P., *Duch spółdzielczości na szlaku. Legenda Gospody Włóczęgów i polska turystyka robotnicza*, „SZUM” z 30 marca 2018, <https://magazynszum.pl/duch-spoldzielczosci-na-szlaku-legenda-gospody-wloczegow-i-polska-turystyka-robotnicza/>, dostęp 28 kwietnia 2025.

S-z, *Sztuka a rzeczywistość*, „Dźwignia”, 4, 1927, s. 12-18.

Szczuka M., *Próba wyjaśnienia nieporozumień wynikających z stosunku publiczności do Nowej Sztuki*, „Blok”, 2, 1924, s. 5.

Tomaszewski J., *Odrodzenie Wojska Polskiego 1918-1921*, „Wrocławskie Studia Politologiczne”, 27, 2019, s. 199-212.

Wandurski W., *Scena robotnicza w Łodzi*, „Dźwignia”, 4, 1927, s. 19-31.

Więcek-Gigla A., „It Was a Mastodon” – Mieczysław Szczuka’s Search for Utilitarian Beauty, „Annales UMCS. Sectio FF”, 38, 2020, s. 113-128.

Więcek-Gigla A., *Rewolucje Mieczysława Szczuki*, „Śląskie Studia Polonistyczne”, 2 (16), 2020, s. 1-10.

ŹRÓDŁA ARCHIWALNE

Archiwum ASP w Warszawie, *Ogólna lista uczniów Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych oraz rachunek wpłaconych wpisów 1916/1917-1917/1918-1918/1919-1919/1920, rok szkolny 1918-1919*.

Archiwum ASP w Warszawie, *Ogólna lista uczniów Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych oraz rachunek wpłaconych wpisów 1916/1917-1917/1918-1918/1919-1919/1920, rok szkolny 1918-1919*.

Archiwum ASP w Warszawie, *Rada Pedagogiczna 1904-1924, Postanowienie z dnia 26.06.1919*.

Warszawa, Archiwum Akt Nowych, *Poufny Przegląd Inwigilacyjny nr 381-440, sygn. 2/349/2/5.6/2006, 1928-1929*.

WOJCIECH ARTUR PIETRUCHA

Kolegium MISHiS, Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0009-0006-9265-5419

WALKI ZAMKÓW Z PAŁACAMI...

FORUM HUMBOLDTA W BERLINIE I PAŁAC SASKI W WARSZAWIE JAKO (RE)KONSTRUKCJE AMBICJONALNE¹

FIGHTS BETWEEN CASTLES AND PALACES... HUMBOLDT-FORUM IN BERLIN AND SAXON PALACE IN WARSAW AS AMBITIOUS (RE)CONSTRUCTIONS

ABSTRACT [ENG]: The aim of this article is to perform a comparative analysis of the reconstruction stories of Humboldt-Forum, Berlin, and Saxon Palace, Warsaw, both entangled with highly politicized and affective discourses. Following the B. Kirbaş Akyürek differentiation, both cases are examined as examples of “ambitious” reconstructions – executed after a long (more than one generation) period of time since the loss of a structure, with the nostalgia and trauma instrumentalized in the nationalist manner for the purposes of contemporary political situation.

Based on both cases, it is argued that of all the forms of dealing with the architectural loss, “ambitious” reconstructions are the least advantageous and often detrimental to the well-being of society as they inevitably bring up the space for cultural memory clashes (besides, the disputed sincerity of the contemporarily rebuilt structures has been a issue from the historical and architectural points of view). This is what the example of Humboldt-Forum seems to illustrate, which justifies using it as a crucial point of reference to the Saxon Palace. The only remains of the latter, a dramatically clipped fragment of colonnade, forming the Tomb of the Unknown Soldier, are not only one of Poland’s most symbolic memorial sites. As M. Stobiecka notes, the Tomb with its overwhelmingly void surroundings constitutes the “heritage of empty space”, a spatial commemorative solution where trauma is not repressed by a contemporary, politicised vision of the lost structure.

For that reason, the reconstruction of the Saxon Palace, “ambitious” in nature, yet still remaining only in the declarative dimension of Polish politics, may be considered even more damaging as it would not only spark the cultural memory related controversies, but also damage the existing, highly symbolic heritage of the original Palace’s remains, especially the highlighted visual absence of building.

słowa kluczowe: **FORUM HUMBOLDTA, PAŁAC SASKI, REKONSTRUKCJE ARCHITEKTONICZNE, PAMIĘĆ KULTUROWA**
key words: **HUMBOLDT-FORUM, SAXON PALACE, ARCHITECTURAL RECONSTRUCTIONS, CULTURAL MEMORY**

¹ Niniejszy tekst, choć publikowany w 2025, tak naprawdę ma w dużej mierze charakter palimpsestowy. Jego pierwotną wersję napisałem bowiem latem 2020, będąc studentem I roku historii sztuki MISH UJ, jako pracę roczną pod kierunkiem dr Doroty Jędruch i równocześnie pierwszy w miarę samodzielny tekst naukowy (wówczas też miał go okazję przeczytać mój Ojciec). Sprawa odbudowy Pałacu Saskiego była już wówczas żywo komentowana w mediach, stanowiąc przedmiot politycznego sporu, w związku z czym legła mi na sercu ciężkim kamieniem i sprowokowała do zajęcia własnego stanowiska na gruncie naukowym. Rozmaite czynniki, takie jak pandemia COVID-19, nierozstrzygnięcie naboru „Rerum Artis” z 2022 i niekiedy dość turbulentny bieg życia prywatnego przełożyły się na to, że mimo ówczesnej satysfakcji z rezultatu tego zajmowania nie udało mi się nim oficjalnie podzielić ze światem. Naturalną kolejną rzeczą, bieg historii w międzyczasie absolutnie nie próżnował – co dotyczyło tak dokończenia budowy Forum Humboldta, intensyfikacji planów odbudowy Pałacu, zwieńczonego konkursem architektonicznym, jak i zwłaszcza przyrostu literatury naukowej. Pozwoliłem sobie więc na to wychynięcie zza „podmiotu akademickiego”, żeby uprzedzić drogie Osoby Czytające, że mimo moich współczesnych wysiłków ta palimpsestowość może gdzieś tam dawać o sobie znać, jako że przez te lata praca – niczym tytułowe obiekty – poddawana była w wielu odrębnych fazach rozmaitym nawarstwieniom i przekształceniom.

Pamięci mojego Ojca,
dr. n. med. Artura Z. Pietruchy (1964-2020),
 wybitnego, znanego w świecie Uczzonego, choć z zupełnie innej dyscypliny²

Dwa place w centrum Europy – berliński Schloßplatz vel Marx-Engels-Platz i warszawski Marszałka Piłsudskiego (noszący także imię Sasów, Adolfa Hitlera czy Zwycięstwa – w domyśle, nad nazistowskimi Niemcami) to dwaj niemi świadkowie architektonicznych gier z pamięcią, toczących się do dziś. Ich najświeższymi odsłonami są odbudowa Zamku Berlińskiego oraz trwająca dyskusja nad rekonstrukcją Pałacu Saskiego – próby symbolicznego powrotu do określonych momentów burzliwej historii obu miejsc. Z jednej strony siedziba królów pruskich, następnie pałac Ericha Honeckera i Forum Humboldta – z drugiej rezydencja Sasów, rosyjski sobór oraz polski Grób Nieznanego Żołnierza: zapisy epok historyczno-politycznych w architekturze ustępowały sobie wzajemnie miejsca w miarę upływu czasu, niosąc za sobą określone znaczenia i akcentując różne tożsamości.

Analogia między wspomnianymi przypadkami rysuje się sama – stanowi o tym nie tylko status symboliczno-historyczny obu budynków, lecz także podobny czas ich zniszczenia (1950³ vs. 1944⁴), zbliżony moment dyskusji o odbudowie (po 1990) oraz, szerzej, kontekst trudnej XX-wiecznej historii tak Niemiec, Polski, jak i obu krajów wzajemnie. Oba przypadki odbudów zestawiane były ze sobą w polskiej debacie publicznej⁵, doczekały się już również osobno opracowań na gruncie rodzimej literatury naukowej. W 2009 Maria Wagińska-Marzec opisała żywo zajmujące społeczeństwo niemieckie od momentu Zjednoczenia kontrowersje związane z odbudową Zamku Berlińskiego, eksponując szczególnie – przez cytowane wypowiedzi

² R. Sutton, A. Fedorowski, M. Brignole, A. Moya, *Artur Pietrucha (1964-2020)*, „Kardiologia Polska”, 79 (6), 2021, s. 720-721.

³ Z. Tołłoczko, T. Tołłoczko, *Berliner Stadtschloss – wczoraj, dziś, jutro? Reminescencje historyczno-konserwatorskie*, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury”, XXX, 1998, s. 137, 141.

⁴ J. Borowska, *Niezwykła historia Pałacu Saskiego*, Warszawa 2020, s. 252-254.

⁵ M. Antczak, *Pałac Saski – dlaczego władze Warszawy nie chcą jego odbudowy?*, „Radio Maryja” z 9 października 2016, <https://www.radiomaryja.pl/informacje/palac-saski-dlaczego-wladze-warszawy-chca-odbudowy/>, dostęp 20 marca 2022; B. Makowski, *Pałac Saski jak zamek w Berlinie? Dzieje odbudowy jednego z symboli stolicy Niemiec*, [polskieradio24.pl](https://polskieradio24.pl/artykul/2771964,palac-saski-jak-zamek-w-berlinie-dzieje-odbudowy-jednego-z-symboli-stolicy-niemiec), 13 lipca 2021, <https://polskieradio24.pl/artykul/2771964,palac-saski-jak-zamek-w-berlinie-dzieje-odbudowy-jednego-z-symboli-stolicy-niemiec>, dostęp 30 kwietnia 2025; A.S. Dębowska, *Niemcy odbudowali i rozbudowali berliński zamek. Jak to porównać z odbudową Pałacu Saskiego?*, [wyborcza.pl](https://wyborcza.pl/7,112588,28913428,niemcy-odbudowali-i-rozbudowali-berlinski-zamek-jak-to-porownac.html), 15 września 2022, <https://wyborcza.pl/7,112588,28913428,niemcy-odbudowali-i-rozbudowali-berlinski-zamek-jak-to-porownac.html>, dostęp 30 kwietnia 2025.

polityków, dziennikarzy i innych członków debaty publicznej – ich wymiar tożsamościowy⁶. Dziesięć lat później odwołał się do tej kwestii także i Horst Bredekamp, gdy w wygłoszonym w Poznaniu gościnnym wykładzie analizował historię Zamku i jego odbudowy przez pryzmat „paradygmatu konfliktu w niemieckiej historii”⁷. Rok 2025 przynosi natomiast dwie publikacje Moniki Stobieckiej, bezpośrednio związane z problemem rekonstrukcji Pałacu Saskiego – pierwsza z nich poświęcona jest Grobowi Nieznanego Żołnierza rozumianemu jako wartość ochrony „dziedzictwo pustych przestrzeni”⁸, druga dotyczyć będzie samej odbudowy Pałacu⁹. Sam Grób – nieco wyabstrahowany z kontekstu odbudowy – w 2020 stał się nadto przedmiotem pracy Marii Czaputowicz-Głowackiej, która, przyjąwszy perspektywę badań nad pamięcią, dokonała dogłębnej analizy nie tylko samego miejsca pamięci, lecz również jego otoczenia, zwracając uwagę na niebagatelną polityczność tej przestrzeni, przekładającą się na silnie afektywny charakter związanych z nią praktyk społecznych¹⁰. Wątek ten wybrzmiał również w pracy Adama Marii Szymskiego z tego samego roku, w której przestrzeń placu Piłsudskiego nazwana została wprost „polem gry politycznej”¹¹.

W niniejszej pracy chciałbym porównać ze sobą historie inicjatyw (re)konstrukcyjnych Forum Humboldta i Pałacu Saskiego, zainspirowany wspomnianymi wcześniej ogólnymi analogiami pomiędzy nimi. Występujące w obu przykładach postulaty i działania nasuwają bowiem wiele pytań co do motywacji oraz ideowego sensu takich odtwórczych zabiegów ogólnie – szczególnie w specyficznym kontekście Europy Środkowo-Wschodniej czasów postkomunizmu. Siłą rzeczy nie będzie to jednak analiza wyczerpująca – zarówno z uwagi na wielowymiarowość, skalę, jak również nadal żywe trwanie dyskusji o obu obiektach, tak w wymiarze politycznym, publicystycznym, jak i naukowym. Co więcej, jak słusznie zauważyła Stobiecka, formułując

⁶ M. Wagińska-Marzec, *Kontrowersje wokół odbudowy zamku berlińskiego jako wyraz sporu o tożsamość Niemców*, „Przegląd Zachodni”, 4, 2009, s. 69.

⁷ H. Bredekamp, *Od Zamku Berlińskiego do Forum Humboldtów: paradygmat konfliktu w niemieckiej historii*, tłum. A. Lindenheyn-Fiedorowicz, „Artium Quaestiones”, 30, 2019, s. 437-461.

⁸ M. Stobiecka, *Heritage of Empty Spaces. The Case of the Tomb of the Unknown Soldier in Warsaw*, „International Journal of Heritage Studies”, 31 (3), 2025, s. 393-394.

⁹ M. Stobiecka, *Reconstructing the Phantom: The Imagined Heritage of the Saxon Palace in Warsaw* [w:] *The Politics of Post-Conflict Heritage Reconstruction. Historical and Contemporary Perspectives*, ed. by N.A. Munawar, G. Plets, London 2025 (praca w druku).

¹⁰ M. Czaputowicz-Głowacka, *Narracje heroiczne w przestrzeni miejskiej. Grób Nieznanego Żołnierza w Warszawie oraz otaczająca go przestrzeń po roku 1990*, „Stan Rzeczy”, 2 (19), 2020, s. 179-180, 183-185, 190-198.

¹¹ A.M. Szymski, *Trzy place – glosa do historii miejsca. Plac Saski w Warszawie*, „space & FORM | przestrzeń i FORMA”, 42, 2020, s. 48.

w swej pracy postulat tego rodzaju porównania¹², rzetelnie dogłębne oddanie sedna sprawy wymagałoby równorzędnego zaangażowania perspektyw polskich oraz niemieckich, wzajemnie „zewnątrznych” i „wewnętrznych”. Dlatego też, wykorzystując rozsunięcie czasowe, przekładające się na to, że Forum Humboldta zostało już ukończone, a potencjalna odbudowa Pałacu Saskiego jeszcze nie ruszyła, wykorzystam przypadek niemiecki jako punkt odniesienia dla polskiego – zastanawiając się nad różnymi znaczeniami rekonstrukcji architektonicznej w kontekście pojęcia pamięci kulturowej.

Rekonstrukcja – problematyczność zabiegu i definicji pojęcia¹³

Pochylając się nad problemem rekonstrukcji jako działania konserwatorskiego, na samym wstępie warto zwrócić uwagę na kilka podstawowych problemów – w pierwszej kolejności na duże kontrowersje, jakie po dziś dzień w środowisku zabytkoznawczym wzbudza jej stosowanie. Bohdan Rymaszewski w 1993 nakreślił rys historyczny rekonstrukcji, przyjąwszy jej definicję słownikową jako „przywracanie, odnawianie, wznowienie, odbudowa”¹⁴. Wskazał na trwający od renesansu spór, który przełożył się w XIX w. na powstanie dwóch szkół – dopuszczającą szeroką ingerencję w dzieło (Eugène Viollet-le-Duc) oraz całkowicie odrzucającą odtwarzanie (John Ruskin)¹⁵. Autor zauważył także kontrast między silną w Europie połowy XIX w. teorią konserwatorską odrzucającą zabiegi restauracyjne, opartą o myśl Aloisa Riegla, a praktykami ówczesnych konserwatorów (jak odbudowa kampanili na placu św. Marka w Wenecji, 1903–1912). Wg Rymaszewskiego sztywna odriegłowska doktryna straciła na znaczeniu w końcu II wojny światowej, wobec decyzji o odbudowie wielu zniszczonych zabytkowych zespołów miejskich. Przykład wznoszonych wówczas z gruzów miast polskich wskazał też na silne patriotyczne motywacje dla zabiegu rekonstrukcji – niezależnie od obfitości zgromadzonych źródeł. Zdaniem Badacza, częstą przesłanką dla rekonstrukcji zabytków są względy polityczne lub religijne, przewyższające zastrzeżenia natury estetycznej czy historycznej – i choć w ogólnej doktrynie konserwatorskiej nadal przeważa

¹² M. Stobiecka, *Heritage...*, s. 401, przyp. 3.

¹³ Dla zachowania poprawności stylistycznej tekstu będę używać pojęcia „rekonstrukcja” zamiennie z synonimicznym „odbudowa” – przy jednoczesnym zastrzeżeniu ich niepełnego pokrywania się.

¹⁴ B. Rymaszewski, *Rozważania o rekonstrukcji w kontekście doktryny konserwatorskiej dawniej i dziś*, „Ochrona Zabytków”, 46/3 (182), 1993, s. 227.

¹⁵ Tamże, s. 228-229.

„nieinterwencjonizm”, odtwarzanie zabytków jest społecznie pożądane¹⁶. Warto dodać, że mocne stanowisko w tej dyskusji wyrazili sygnatariusze *Karty Weneckiej* z 1964, jednego z najważniejszych dokumentów prawa międzynarodowego w dziedzinie ochrony zabytków. Wykluczyli oni prace rekonstrukcyjne ruin, aprobując jedynie anastylozę, tj. „odtworzenie części istniejących, lecz rozproszonych”¹⁷. Zakazali działań restauracyjnych opartych na domyśle konserwatora, kładąc nacisk na stosowanie tradycyjnych technik (nie wykluczając użycia tych nowoczesnych, o ile byłoby to poparte naukowo) oraz na uszanowanie nawarstwień różnych epok w strukturze zabytku¹⁸. W tekście stwierdzono także, że dodawane elementy „powinny harmonijnie włączać się do całości, odróżniając się zarazem od partii autentycznych, ażeby restauracja nie fałszowała dokumentu sztuki i historii”. Artykuł 13 reguluje kwestię dobudów – dopuszczono je wyłącznie, jeśli „mają wzgląd na poszanowanie wszystkich ważnych części budowli, jej dawnego otoczenia, równowagi kompozycyjnej i związków ze środowiskiem otaczającym”¹⁹. Rzeczywiście, współcześnie obserwuje się łagodzenie surowej, „antyrekonstrukcyjnej” doktryny – motywowane m.in. precedensem, jakim było wpisanie odbudowanego po II w. ś. warszawskiej Starówki na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO w 1980, a także wieloma przypadkami celowego niszczenia zabytków we współczesnych wojnach²⁰. Liberalizację standardów wyrażają m.in. *Wytyczne ICOMOS ws. odzyskiwania i rekonstrukcji po traumatycznych doświadczeniach obiektów Światowego Dziedzictwa* z 2017 czy o rok młodsza *Rekomendacja warszawska w sprawie odbudowy i rekonstrukcji dziedzictwa kulturowego*. Dokumenty te wskazują na potrzebę stosowania rekonstrukcji szczególnie wobec zniszczeń wojennych – jak zaznaczono w *Rekomendacji*, celem odbudowy społeczeństwa²¹.

Rekonstrukcja nastrocza jednak i innych wątpliwości – jak np. kwestia samych definicji pojęcia, często bardzo ogólnych, a przez to niejednoznacznych i różnie rozumianych (w ujęciu naukowym i prawnym). Niejako w odpowiedzi na ten problem Mieczysław Kurzątkowski w *Małym słowniku*

¹⁶ Tamże, s. 230-234.

¹⁷ *Międzynarodowa Karta Konserwacji i Restauracji Zabytków i Miejsc Zabytkowych*, Wenecja 1964, art. 15.

¹⁸ Tamże, art. 9-11.

¹⁹ Tamże, art. 12-13.

²⁰ W. Kowalski, *Prawne aspekty rekonstrukcji dziedzictwa kulturowego*, „Santander Art and Culture Law Review”, 1 (5), 2019, s. 34-35.

²¹ ICOMOS. *Guidance on post trauma recovery and reconstruction for world heritage cultural properties*, Paris 2017; *Rekomendacja warszawska w sprawie odbudowy i rekonstrukcji dziedzictwa kulturowego*, Warszawa 2018, s. 3; W. Kowalski, dz.cyt., s. 35.

ochrony zabytków (1989) rozgraniczył pojęcie rekonstrukcji – „przywrócenie brakującej części zabytku; zarówno samą czynność rekonstruowania, jak też składnik zrekonstruowany” – od pojęć odbudowy, odtworzenia, restytucji, pastiszu i kopii²². Warto zauważyć także, iż aktualna polska *Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami*²³ nie określa wprost znaczenia terminu „rekonstrukcja”, równocześnie włączając w definicję pojęcia prac restauratorskich częściowe odtworzenie zabytku (art. 3, pkt. 7)²⁴. Prawo to przewiduje również instytucję „przywrócenia zabytku do poprzedniego stanu”, gdy przeprowadzono względem obiektu wpisanego do rejestru zabytków roboty budowlane bez zezwolenia lub odbiegające od uzgodnionych założeń (art. 44, ust. 2), jak również wobec uszkodzenia lub zniszczenia zabytku (art. 108, ust. 4)²⁵. *Ustawa o ochronie zabytków w landzie Berlin z 24 IV 1995*²⁶, w swej ogólności nie przedstawia zaś jakichkolwiek definicji prac restauratorskich, konserwatorskich czy rekonstrukcyjnych – w ust. 2 § 8 wśród potencjalnych obowiązków dysponenta obiektu zabytkowego wymieniając jedynie „stosowanie określonych środków dla zachowania zabytku”. Ustęp 1 § 13 wprowadza mechanizm „przywrócenia” zabytku – w sytuacji jego przekształceń bez zezwolenia, zmniejszenia jego wartości bądź całkowitego lub częściowego zniszczenia; także na koszt osoby odpowiedzialnej za bezprawne działanie²⁷.

²² Odbudowę ujęto jako „przywrócenie zabytkowi architektury wartości użytkowych, które utracił w następstwie pożaru, wybuchu, katastrofy budowlanej, długotrwałego zaniedbania, działania bojowych środków niszczących [...]”, odtworzenie jako „odtworzenie w skali 1:1 na podstawie ikonografii zabytku bądź zachowanego tylko szczątkowo [...], bądź już całkowicie nie istniejącego [...]”, restytucja – „odtworzenie zabytku połączone z wbudowaniem we właściwe im miejsca oryginalnych zachowanych elementów [...]”. Pastisz i kopia zaś zostały nazwane odpowiednio jako „budowla, jej część lub składnik wystroju [...] w charakterze wybranego stylu, epoki, kierunku; [zabieg] wykonywany, gdy zachodzi potrzeba dopełnienia zespołu zabytkowego lub budowli brakującymi składnikami, a nie ma wystarczających przekazów do odtworzenia lub rekonstrukcji [...]” oraz „dokładne powtórzenie zabytku istniejącego, wykonane w skali 1:1; [...] stosowane, gdy zachodzi konieczność zastąpienia oryginału wówczas, gdy zabytek nie może być zabezpieczony przed zniszczeniem dostępnymi metodami konserwatorskimi lub gdy zachodzi niebezpieczeństwo kradzieży [...]” – patrz M. Kurzątkowski, *Mały słownik ochrony zabytków*, Warszawa 1989, s. 6, 38-39, 68.

²³ *Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami*, Dziennik Ustaw 2003 nr 162 poz. 1568 z późniejszymi zmianami, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20031621568>, dostęp 20 marca 2022.

²⁴ „działania mające na celu wyeksponowanie wartości artystycznych i estetycznych zabytku, **w tym, jeżeli istnieje taka potrzeba, uzupełnienie lub odtworzenie jego części**, oraz dokumentowanie tych działań”.

²⁵ W. Kowalski, dz.cyt., s. 31-32.

²⁶ *Gesetz zum Schutz von Denkmalen in Berlin (Denkmalschutzgesetz Berlin – DSchG Bln) vom 24. April 1995 (GVBl. S. 274)*, b.d., <http://gesetze.berlin.de/jportal/?quelle=jlink&query=DSchG+BE&psml=bsbeprod.psml&max=true&aiz=true#focuspoint>, dostęp 20 marca 2022.

²⁷ Akt dopuszcza przy tym w ust. 1 § 11 możliwość (wyłącznie za zgodą odpowiedniego organu ds. dziedzictwa, pod nadzorem wyznaczonych rzeczoznawców, „jeżeli nie ma powodów do ochrony zabytków lub gdy nadrzędny interes publiczny wymaga podjęcia takiego środka”): zmian w wyglądzie zabytku, jego częściowej lub całkowitej likwidacji, usunięcia z miejsca, w którym się znajduje bądź jest składowany, jego naprawy i odrestaurowania – co dotyczy również przyległości i wyposażenia obiektu.

Pamięć zbiorowa czy kulturowa? – uwagi metodologiczne

Pojęcie pamięci zbiorowej – stanowiącej o tożsamości sumy wspomnień, wiedzy i doświadczenia ludzi o wspólnym pochodzeniu, należących do tej samej grupy społecznej – ukuł w pierwszej połowie XX wieku Maurice Halbwachs, francuski socjolog reprezentujący szkołę durkheimowską²⁸. Akcentując znaczenie obrazów przestrzeni w pamięci zbiorowej, powołał się na słowa Auguste’a Comte’a, iż człowiek zawdzięcza równowagę mentalną (prawie) niezmienności otoczenia – przez co niepewność, jaką może w psychice ludzkiej zaprowadzić nagła zmiana tegoż, można przyrównać do zarzucenia całej osobowości. Halbwachs argumentował, iż formy otaczających nas przedmiotów mają określone znaczenie; np. stałość i wystrój domu dają jego mieszkańcom komfortowe poczucie ciągłości, scementowane przez lata rutyny. Zwrócił uwagę, iż grupa [ludzi] nie tylko zmienia przestrzeń, w którą została wprowadzona, ale również adaptuje się do niej – a następnie daje jej się obudować (wzajemne odciskanie piętna na sobie przez miejsce i grupę). Jego zdaniem tym, co jednoczy grupę nawet po rozejściu się w różne strony, jest wspomnienie wspólnej przestrzeni (np. rodzinnego domu)²⁹. Autor przeniósł tę obserwację na pole miasta, podkreślając, że społeczności nie odczuwają zmian tak długo, jak ich najbliższe sąsiedztwo pozostaje takim samym. Zasugerował, iż mieszkańcy potrafią przetrwać sytuacje kryzysowe dzięki niezmienności doświadczanego wycinka miejskiej scenerii i przywiązaniu do tej wąskiej części przestrzeni miasta. Tym samym relacje między ulicami, domami i grupami nie są ani przypadkowe, ani krótkotrwałe; nawet jeżeli kamienie da się poruszyć, relacje ustawione między kamieniami a ludźmi nie są tak podatne na zmiany. Grupy wystawione na zmiany otaczającej ich rzeczywistości miejskiej adaptują się powoli i z trudnością, opracowawszy już dawno określony sposób relacji do fizycznego otoczenia – takie tłumaczenie daje autor dla sytuacji, w których pozostałości zniszczonych budynków i dróg trwają przez długi czas, choćby tylko pod postacią tradycyjnej nazwy ulicy. Właściwie każda grupa społeczna wg Halbwachsa „wycina” sobie własną przestrzeń, by stworzyć

²⁸ Pojęcie to zawarł po raz pierwszy w pracy z 1925, na polski przetłumaczonej jako *Společné ramy paměti*, a następnie rozwinął w ostatecznie nieukończoną książkę, która ukazała się po jego śmierci w 1950 jako *La mémoire collective* (w angielskim wydaniu z 1980: *The Collective Memory*) – o historii pojęcia zarówno w ujęciu Halbwachsowskim, jak i późniejszych propozycjach zob. A. Erll, *Wynalezienie pamięci kulturowej: krótka historia badań pamięci* [w:] tejsze, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. A. Teperek, Warszawa 2018, s. 31-66.

²⁹ M. Halbwachs, *Space and the Collective Memory* [w:] tegoż, *The Collective Memory*, trans. by F.J. Ditter, V.Y. Ditter, New York 1980, s. 128-130.

ramę przestrzenną dla czerpania zbiorowych wspomnień – jako że w procesie zapamiętywania uczucia i refleksje muszą być umieszczone w określonym miejscu, a obraz przestrzenny przez swą stabilność daje iluzję niezmienności w czasie, przywoływania przeszłości w teraźniejszości³⁰.

Od czasów Halbwachsa koncepcja pamięci zbiorowej przeszła jednak kilka kluczowych przeformułowań. W tym kontekście warto wspomnieć choćby o opracowanej w latach 80. XX wieku przez francuskiego historyka Pierra Norę koncepcji miejsc pamięci (*lieux de memoire*) – swego rodzaju *loci communes* pamięci danego narodu, które, będąc miejscami w trzech wymiarach (materialnym, symbolicznym i funkcjonalnym), „są jednocześnie proste i dwuznaczne, naturalne i sztuczne, bezpośrednio dostępne w konkretnym zmysłowym doświadczeniu i podatne na najbardziej abstrakcyjne przekształcenia”³¹. Twierdząc, iż współcześnie³² pojęcia pamięci – afektywnej, ciągle zmiennej, podatnej na manipulację – i historii, bazującej jakoby na krytycznym dyskursie, stały się sobie przeciwstawne, Nora próbował dowiedzieć, iż w XX wieku doszło do rozbicia zbiorowej pamięci. W efekcie *milieux de mémoire*, czyli „rzeczywiste środowiska pamięci”, miały zostać wyparte przez wspomniane *lieux...*, odrębne, rozproszone punkty ucieleśniające pamięć w sposób dający „poczucie historycznej ciągłości”³³. W podobnym do Nory okresie Aleida i Jan Assmannowie opracowali inną koncepcję teoretyczną, bazującą na rozwinięciu idei Halbwachsowskiej o sferę kulturową. Badacze podzielili pojęcie pamięci zbiorowej osobno na tę kulturową i komunikatywną. Pierwsza z nich, opierająca się na tradycjach i psychologicznych przeniesieniach, jest zinstytucjonalizowana, uzewnętrzniona, uprzedmiotowiona i przechowywana w formach symbolicznych, które są stabilne, dające się przenieść z sytuacji na sytuację i przekazywać z pokolenia na pokolenie. Pamięć kulturowa istnieje również w formie „niewcielonej” celem umożliwienia ponownego „wcielania” w kolejnych pokoleniach przy pomocy instytucji tę pamięć zachowujących³⁴. Komunikatywna natomiast jest całkowicie nieinstytucjonalna, niesformalizowana ani jakkolwiek stabilizowana poprzez materialne formy – polegając na interakcjach międzyludzkich, bezpośredniej

³⁰ Tamże, s. 131-135, 156.

³¹ P. Nora, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, tłum. P. Mościcki, „tytuł roboczy: archiwum”, 2, 2009, s. 9.

³² Tj., w momencie formułowania koncepcji.

³³ P. Nora, dz.cyt., s. 4-5; A. Erll, dz.cyt., s. 45-47.

³⁴ J. Assmann, *Communicative and Cultural Memory* [w:] *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. by A. Erll, A. Nünning, Berlin – New York 2008, s. 110-111.

komunikacji między pamiętającymi podmiotami, powiązanymi emocjonalnymi więziami (np. w rodzinie). Z tego powodu jej ciągłość i trwałość nie są nieskończone, sięgając góra osiemdziesięciu lat wstecz – z uwagi na ograniczenie czasu, w którym mogą wymieniać się ze sobą wspomnieniami przedstawiciele trzech „komunikatywnych” pokoleń³⁵.

Ruiny: rekonstrukcja versus pamięć i nostalgia

Problem rekonstrukcji architektury historycznej w kontekście pamięci jest współcześnie przedmiotem wielu rozważań – w obrębie nauk o sztuce, jak i szeroko rozumianej humanistyki. Arnold Bartetzky w 2012 roku wskazał na dużą wagę argumentów politycznych za rekonstrukcjami architektonicznymi w Europie Środkowej – nawet przy skąpości źródeł historycznych. Podkreślił też silne zabarwienie emocjonalne decyzji rekonstrukcyjnych (motyw „feniksa”, odbudowy ważnego dla społeczności budynku, zburzonego przez wroga). Autor dostrzegł też dwojaką rolę motywacji patriotycznej w działaniach wobec „znaczącej” architektury: usprawiedliwiano tak i odbudowy zabytków, i wyburzenia budynków (np. zburzenie Soboru Aleksandra Newskiego w Warszawie, 1921-1926). Według Bartetzky’ego „*potrzeba symboliczno-politycznego zadośćuczynienia i naprawienia historii*” to nie jedyna, często też mało znacząca motywacja dla rekonstrukcji architektonicznych jako takich – niemniej w Europie Środkowej jest to „*szczególnie ważny czynnik*”³⁶. Giovanni Galli w 2013 rozważył problem rozumienia architektury w kontekście kategorii nostalgii, odwołując się do zaproponowanego przez Swietłanę Boym rozróżnienia na nostalgię „restoratywną”, wyrażającą się przez pragnienie zapełnienia odczuwanej pustki (źródło dla „kreatywnego” podejścia do historii), i „refleksyjną” (działania bierne, np., muzeifikacja, upamiętnianie). Wskazał też, że miejscami dla nostalgii „idealnymi” są obiekty funeralne, a zwłaszcza ruiny, w swej odmienności i uszczerbieniu zapisy żywej nostalgii, „*utrwalenie niebytu*”³⁷. Aida Hoteit w 2015 opisała zagadnienie „przemocy wobec architektury” jako nośnika pamięci i tożsamości określonej grupy społecznej. Na przykładzie miasta Bint Jbeil, zniszczonego w wojnie izraelsko-libańskiej w 2006, wskazała na ikonoklastyczne znaczenie wojennego burzenia budynków

³⁵ Tamże, s. 111; A. Erll, dz.cyt., s. 53-56.

³⁶ A. Bartetzky, *Odbudowa jako akt narodowej autoafirmacji*, „Autoportret”, 2 (53), 2016, s. 44-47, 49.

³⁷ G. Galli, *Nostalgia, Architecture, Ruins, and Their Preservation*, „Change Over Time”, 3.1, 2013, s. 16-17, 19, 23.

o istotnych konotacjach zbiorowych u atakowanego społeczeństwa. Szczególnym celem agresji w historii zmagania wojennych była i jest, wg Hoteit, właśnie pamięć zbiorowa i tożsamość związana z określonymi budynkami – fizyczne niszczenie architektury cywilnej przeciwnika może być więc rozumiane jako gest wymazywania wrogiego narodu wraz z całą jego kulturą³⁸. W 2017 Berrak Kirbaş Akyürek pochyliła się nad kwestią wymiany wspomnień poprzez rekonstrukcję historycznej architektury. Autorka postawiła tezę, iż niezależnie od przyczyn zniszczenia budynku, jego pamięć pozostaje silnie związana z miejscem – jakkolwiek wspomnienia te mają różną moc sprawczą w kontekście rekonstrukcji. Wprowadziła przy tym podział na dwa rodzaje odbudowy – „natychmiastowy” i „ambicjonalny”, tj. na zaistniałe jako bezpośrednia reakcja na stratę, przykładowo w następstwie zniszczeń wojennych, oraz na te, które przeprowadzono z dużym opóźnieniem, najczęściej przy silnym umotywowaniu politycznym, odwołującym się bezpośrednio do emocji długotrwałej, nieukozonej „żałoby”. Podkreśliła także – za Christine Boyer – swoisty anachronizm zbiorowej pamięci w architekturze – nakładanie się na siebie wspomnień z różnych czasów podczas doświadczania przestrzeni miejskiej³⁹.

Rekonstrukcje natychmiastowe i ambicjonalne a pamięć kulturowa

W rozważaniach nad rekonstrukcjami w kontekście pamięci kulturowej postanowiłem jako punkt wyjścia przyjąć proponowany przez Kirbaş Akyürek podział na odbudowy „natychmiastowe” i „ambicjonalne”, do tej drugiej kategorii zaliczając przykłady Zamku Berlińskiego i Pałacu Saskiego. Siłą rzeczy nie jest to podział sztywny – wymyka się mu choćby naznaczona perturbacjami finansowo-politycznymi historia odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie (decyzja o rekonstrukcji podjęta w 1949, budowa po 1971⁴⁰).

Pierwszy, *natychmiastowy* typ rekonstrukcji zyskuje współcześnie aprobatę wśród środowisk konserwatorskich. Przykład odbudowy Warszawy po 1944 – spektakularnej, choć

³⁸ A. Hoteit, *War Against Architecture, Identity and Collective Memory*, "International Journal of Development Research", 5 (2), 2015, s. 3415.

³⁹ B. Kirbaş Akyürek, *Replacement of Memories via Reconstruction of Historical Buildings [w:] Iconarch III. International Congress Of Architecture. Memory Of Place In Architecture And Planning. International Congress Proceedings Book. Volume 2*, Konya 2017, s. 711.

⁴⁰ *Zamek Królewski w Warszawie*, red. A. Gieysztor, Warszawa 1973, s. 5.

niepozbowionej mrocznych stron⁴¹ oraz wielu kompromisów z socrealną współczesnością⁴² – uwiarygodniony w oczach Świata bezprecedensowym wpisem na Listę UNESCO⁴³, wskazał w niespotykanej dotąd skali na ogromną rolę rekonstrukcji architektonicznych w podnoszeniu się społeczeństwa z traumatycznych doznań. Uwidoczniała się również siła pamięci – w akcji podnoszenia stolicy z ruin brały udział ochotniczo liczne grupy mieszkańców Warszawy, dla których utracone miasto było właśnie tą „ramą przestrzenną”, będącą źródłem i równocześnie umiejscowieniem łączącej ich pamięci⁴⁴. Budowniczy spoza Syreniego Grodu motywowani byli przede wszystkim względami natury emocjonalnej (patriotycznej)⁴⁵. Na częstość występowania tychże pobudek w Europie Centralnej wskazywał wszakże Bartetzky, zauważając także, iż „pragnienie przezwyciężenia poniżenia oraz chęć narodowej autoafirmacji jest we wschodniej części Europy jednym z głównych argumentów na rzecz odbudowy zabytków”⁴⁶. Ostatecznie Warszawa wróciła na mapy jako miasto jednocześnie odmienne i nawiązujące do przedwojennego „Paryża północy”. Próbowano w ten sposób pogodzić potrzebę podniesienia symbolu Polski z popiołów (na przekór hitlerowskiemu agresorom, niszczącym szczególnie obiekty o wysokim dla Polaków znaczeniu i związaną z nimi pamięć – b. wyraźny przykład „przemocy względem architektury”, patrz praca A. Hoteit) z instytucjonalną chęcią odnowy w duchu komunizmu⁴⁷. Warto jednak zwrócić uwagę, że właśnie w dobie dominacji myśli socrealistycznej, udało się przeforsować choć częściowe i mirażowe, to jednak odtworzenie dawnej tkanki miejskiej w Warszawie. Uczyniono tym samym zadość nie tylko potrzebie „narodowej autoafirmacji”, ujmowanej w ideologiczny sposób, ale również wspomnieniom „osieroconych” mieszkańców⁴⁸. Przykład ten ukazuje, jaką siłą

⁴¹ Rzutowanie określonych aspektów obranej koncepcji odbudowy miasta na współczesne napięcia społeczne wśród Warszawian – szczególnie w wymiarze własności gruntów, nieruchomości czy procesów dzikiej reprivatyzacji – bardzo dokładnie objaśnia Tomasz Fudala w tekście z 2016; patrz T. Fudala, *Odbudowa Warszawy i miastobójstwo „małego Paryża”. Spór o odbudowę 70 lat później* [w:] *Spór o odbudowę Warszawy. Od gruzów do reprivatyzacji*, red. tenże, Warszawa 2016, s. 11-36.

⁴² G. Piątek, *Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944-1949*, Warszawa MMXXII, s. 22, 363-372.

⁴³ M. Omilanowska, *Granice rekonstrukcji. Kwestie odbudowy zabytków w Polsce powojennej* [w:] *teżże, Kreacja, konstrukcja, rekonstrukcja. Studia z architektury XIX-XXI wieku*, Warszawa 2016, s. 388-389.

⁴⁴ G. Piątek, *dz.cyt.*, s. 60-62.

⁴⁵ U. Zielińska-Meissner, *Ludzie odbudowy - „Cały naród buduje swoją stolicę”*, um.warszawa.pl, 15 maja 2021, <https://um.warszawa.pl/waw/zabytki/-/ludzie-odbudowy-%E2%80%9Ecaly-narod-buduje-swoja-stolice->, dostęp 18 października 2024.

⁴⁶ *Tamże*, s. 45-57.

⁴⁷ T. Fudala, *dz.cyt.*, s. 24-29; M. Omilanowska, *dz.cyt.*, s. 387-388; A. Przywara, *Zgruzowstanie Warszawy. Historia przemiany gruzów w architekturę powojennej stolicy* [w:] *Zgruzowstanie. Przeszłość i przyszłość ruin w architekturze*, red. tenże, Warszawa 2023, s. 44.

⁴⁸ M. Omilanowska, *dz.cyt.*, s. 396; U. Zielińska-Meissner, *dz.cyt.*; G. Piątek, *dz.cyt.*, s. 61.

w procesie rekonstrukcji architektonicznej odznacza się pamięć, szczególnie w niezapośredniczonym, komunikatywnym wymiarze – nawet wobec niesprzyjających okoliczności politycznych.

O ile więc rekonstrukcje *natychmiastowe* cieszą się coraz większym powszechnym uznaniem, tak *ambicjonalne* wzbudzają ustawicznie spore kontrowersje. Dzieje się tak przynajmniej z kilku powodów. Pierwszym z nich jest historia sama w sobie, rozumiana jako upływ czasu. Z biegiem lat główne mechanizmy napędowe rekonstrukcji – emocje i pamięć – tracą na sile, wystawione nierzadko na działanie perswazji i propagandy. Choć decyzja władz NRD o wyburzeniu Zamku Berlińskiego w 1950 wzbudziła duże protesty⁴⁹, konsekwentnie doprowadzono plan usunięcia Zamku do skutku (w l. 1973-1976 na tym miejscu wzniesiono nadto modernistyczny Pałac Republiki, siedziba Parlamentu NRD, swoisty zapis architektoniczny władzy komunistycznej⁵⁰). Interesująca jest, na marginesie, zaskakująca z punktu widzenia antyimperialistycznej ideologii NRD, decyzja o włączeniu portalu IV Zamku jako spolium w gmach Rady Państwa NRD (1962-1964)⁵¹. Choć była ona motywowana chęcią symbolicznego powiązania proklamatora pierwszej socjalistycznej republiki na terenie Niemiec, Karla Liebknechta, z powojenną NRD przez – jak określił to Bredekamp – „relikwię idei komunistycznej”, w szerszym sensie można się tu dopatrzeć gry ze znaczeniem architektury. Element Zamku Berlińskiego, symbolu potęgi władzy pruskich cesarzy, stał się oto częścią gmachu symbolizującego potęgę władzy komunistycznej (w efekcie wchodząc wg niemieckiego badacza w poczet „najbardziej surrealistycznych konstrukcji w historii architektury”⁵²).

Wskutek wspomnianych działań rodziły się więc odtąd kolejne pokolenia berlińczyków, którzy kształtowali i byli kształtowani przez nową „ramę przestrzenną” dla wspólnej pamięci: Berlin bez Zamku, za to z gmachem Rady Państwa. Obok pamięci mieszkańców miasta, którego panoramę dopełniał wielki barokowy gmach pruskich cesarzy, zaczęła powstawać i utrwać się pamięć tych, dla których przestrzeń zajmowana wcześniej przez Berliner Schloß była Marx-

⁴⁹ M. Wagińska-Marzec, dz.cyt., s. 68-69; H. Bredekamp, dz.cyt., s. 449-450; M. Metzger, *Das Berliner Schloss. The Berlin Palace*, Berlin 2020, s. 38.

⁵⁰ Z. Tołoczko, T. Tołoczko, dz.cyt., s. 137, 141.

⁵¹ Portal V, z którego rzekomo przemawiał Liebknecht nie zachował się – patrz Z. Tołoczko, T. Tołoczko, dz.cyt., s. 140-141; M. Metzger, dz. cyt., s. 41-43.

⁵² H. Bredekamp, dz.cyt., s. 451

Engels-Platzem. Na świat przyszli w końcu także i ci, którzy nie potrafili wyobrazić sobie miasta bez honeckerowskiego Pałacu Republiki. Wtórował temu, rzecz jasna, odpowiedni dyskurs polityczny, wybrzmiewający w działaniach propagandowych oraz szkolnym nauczaniu historii, gdzie propagowano ściśle określony model pamięci kulturowej (czy, jak wolałby Nora, „zintegrowaną, dyktatorską pamięć [...] która nieustannie na nowo wymyśla tradycję, łącząc historię swych przodków [Liebknecht? – przyp. WAP] z niezróżnicowanym czasem bohaterów, źródeł i mitu”⁵³). Powstanie na początku lat 90. stowarzyszeń „Förderverein Berliner Schloss” oraz „Verein zur Erhaltung des Palastes der Republik”⁵⁴ dowodzi silnej konfrontacji, do jakiej doszło w niemieckiej debacie publicznej między odmiennymi systemami zbiorowych wspomnień dot. Berlina. Pomimo wielu protestów, tysiący podpisów pod petycjami o zachowanie modernistycznego Pałacu⁵⁵, budynek został ostatecznie wyburzony po decyzji rządów RFN i landu Berlin o odbudowie Zamku – zdaniem Bredekampa, jakby w akcie zemsty⁵⁶.

Jak relacjonowała M. Wagińska-Marzec, pojednzeniowa idea (re)konstrukcji Berliner Schloß stała się punktem zapalnym dla dość zaognionej dyskusji nie tyle nawet stricte o przyszłości tego konkretnego fragmentu tkanki miejskiej Berlina, co o konstruowaniu tożsamości „nowych” Niemiec wobec ciężkiego bagażu ich trudnej historii – począwszy od jej imperialnych i kolonialnych kart, siłą rzeczy ucieleśnianych przez byłą siedzibę Hohenzollernów, po czasy nazistowskie. Badaczka wykazała ten silny rozdzźwięk między lokalną a krajową, metanarracyjną warstwą debaty rekonstrukcyjnej choćby na przykładzie prostego retorycznego zabiegu – zmiany stosowanego określenia Zamku z pierwotnie używanego Berliner Schloß na Berliner Stadtschloß. To pozornie drobne przesunięcie akcentu służyć miało zmianie w postrzeganiu obiektu jako dawnej rezydencji cesarskiej w stronę „zamku służącego miastu”, czy też,

⁵³ P. Nora, dz.cyt., s. 4.

⁵⁴ „Stowarzyszenie Wsparcia Zamku Berlińskiego” oraz „Stowarzyszenie dla Zachowania Pałacu Republiki” - patrz Förderverein Berliner Schloss e.V. Satzung [Statut stowarzyszenia „Förderverein Berliner Schloss e.V.”], 28 czerwca 2013, <https://berliner-schloss.de/der-verein/infos-zum-verein/satzung/>, dostęp 20 marca 2022; Bundesarchiv. Palast der Republik. - Teil 1: Hausverwaltung DC 207 1972-1995, bearb. von T. Berndt, D. Erdmann, R. Schröder, D. Schulz, S. Tanke, Koblenz 16. Juni 2005, <http://www.argus.bstu.bundesarchiv.de/DC207-23070/index.htm?kid=ad2a891d-da18-4650-b299-f09bb45136e3>, dostęp 20 marca 2022.

⁵⁵ Abriss trotz Protesten, „ntv” z 24 grudnia 2005, <https://www.n-tv.de/archiv/Abriss-trotz-Protesten-article168857.html>, dostęp 20 marca 2022; Der Protest tanzt, „TAGESPIEL” z 19 listopada 2005, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/der-protest-tanzt/660726.html>, dostęp 20 marca 2022; 10.000 Unterschriften gegen den Abriss, „Spiegel” z 6 grudnia 2005, <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/palast-der-republik-10-000-unterschriften-gegen-den-abriss-a-388897.html>, dostęp 20 marca 2022.

⁵⁶ H. Bredekamp, dz.cyt., s. 451.

trawestując słowa Wolfa Jobsta Siedlera, „zamku będącego Berlinem”, „obranego” tym samym z wielkiej, ponadlokalnej narracji historycznej i swej trudno kojarzącej się przeszłości⁵⁷. Niemniej jednak to kontekst sytuacji niemal bezpośrednio po Zjednoczeniu Niemiec grał tutaj rolę kluczową – potencjalna (re)konstrukcja Zamku dostarczała tutaj znakomitego symbolu, nie tylko w wymiarze odnowy „historycznej ciągłości” niemieckiego społeczeństwa, lecz może przede wszystkim w kontekście „zwycięstwa nad reżimem NRD”⁵⁸. Zamanifestował się tu dostrzeżony ex post przez Bredekampa mechanizm rewanżystowskiego ikonoklazmu – Zamek za Pałac, Pałac za Zamek. Zniesienie Pałacu Republiki jako wizualnego symbolu nie tylko władzy wykonawczej NRD, ale również pewnej, cokolwiek pokazowej wizji życia społecznego proponowanego przez komunistyczną władzę⁵⁹, widziane było jako ostateczny cios wymierzony w spuściznę Ulbricha i Honeckera – choć argument ten bywał różnorako zawoalowany (patrz komentarz kanclerza Gerarda Schroedera, twierdzącego, że Pałac Republiki jest „zbyt odrażający i monstrualny”, dlatego też trzeba by „dać narodowi coś nadzwyczaj kojącego i zadowalającego dla duszy”, „po prostu [...] pięknego”). Zwracano jednakże uwagę na napięcie wynikające z odwoływania się do konotowanej przez Zamek symboliki narodowej, jak również problematyczności odwoływania się do pruskiej, monarchicznej historii w powojennych warunkach republikańskich. Między innymi na tym gruncie zapadła decyzja o nieodtworzeniu Zamku 1:1⁶⁰; w dość podobnym mechanizmie postanowiono, iż po zbudowaniu będzie on mieścić zbiory sztuki pozaeuropejskiej (celem „neutralizacji negatywnych skojarzeń z [...] hegemonialnymi skłonnościami/dążeniami Niemców” przy pomocy zorientowanej na przyszłość instytucji świadczącej o ich współczesnej otwartości)⁶¹.

Aspekt upływającego czasu zaznaczył się jeszcze mocniej w przypadku Pałacu Saskiego, jako że przestrzeń po zniszczonym w 1944 obiekcie nabrała po II w. ś. nowego, mocno symbolicznego znaczenia. Powstały w 1925 Grób Nieznanego Żołnierza zyskał przez zniszczenie Pałacu dramatyczną formę urwanego fragmentu arkady. Miejsce o takiej sile wyrazu, świadczące samo

⁵⁷ M. Wagińska-Marzec, dz.cyt., s. 66, 71.

⁵⁸ Tamże, s. 71.

⁵⁹ Budynek Pałacu nie pełnił wyłącznie funkcji politycznej – był to obiekt wielofunkcyjny, mieszczący ogólnodostępne sale widowiskowe, teatry, dyskoteki i punkty gastronomiczne; „[...] gmach ten miał też służyć ludowi w sposób bezpośredni poprzez »przybliżanie zdobyczy socjalistycznych«” – tamże, s. 70.

⁶⁰ Tamże, s. 74-75.

⁶¹ Tamże, s. 80.

sobą o tragicznych losach Warszawy lat 1939-45 jest wzorcowym przykładem architektonicznej „blizny” – jak wskazała Kirbaş Akyürek, alternatywnej do rekonstrukcji przestrzennej możliwości rehabilitacji tragicznie doświadczonego społeczeństwa⁶². Zastąpienie zniszczonego budynku miejscem pamięci jest według Autorki rozwiązaniem oryginalnym, nie odtwórczym (w kontraście do odbudowy jako formy „amnezji i wyparcia”⁶³). Pozostawienie takiego miejsca jak warszawski Grób w formie ustalonej w wyniku zniszczeń wojennych mogłoby więc lepiej przysłużyć się pamięci niż rekonstrukcja, jako że stanowi fizyczną przestrzeń dla wspomnień wojny (które wyparte zostałyby działaniami rekonstrukcyjnymi). Na ten aspekt zwrócił także uwagę Rymaszewski⁶⁴, a przede wszystkim Stobiecka, upatrująca ogromnej wartości dziedzictwa Grobu właśnie w „przytłaczającej pustocie”, wśród której się on znajduje⁶⁵. Badaczka argumentowała, że miejsce to czerpie swoją symboliczną siłę po pierwsze z formy permanentnej ruiny, odzwierciedlającej opór mieszkanki i mieszkańców niszczonej w czasie II w. ś. Warszawy, przekazującej tym samym historię przetrwania. Jednakże, zdaniem Stobieckiej, to okalająca Grób pustka i wynikające z niej „oderwanie” go od „powszedniej” tkanki miasta jest jedną z kluczowych wartości, podkreślających jego wyjątkowość – także, a może szczególnie wobec wszechobecnej tendencji do utylitarnej dogęszczania tkanek miejskich, znamiennej dla późnego kapitalizmu⁶⁶.

Omawiane przykłady prowokują, by zapytać: czy jest możliwym uszanowanie pamięci każdej z grup mieszkańców przestrzeni doświadczonej stratą? Czy ci, którzy pokrzywdzeni zostali zniszczeniem swojej „ramy przestrzennej” dla pamięci mają prawo do priorytetyzowania ich punktu widzenia w przestrzeni względem tych, którzy swoją pamięć czerpali już z miejsca przekształconego, częstokroć o wielkim dla nich znaczeniu? Wydaje się, iż na oba z pytań odpowiedź brzmi: nie. Niemożliwym jest pogodzenie w przestrzeni pl. Piłsudskiego pamięci osób, które wychowały się w Warszawie z Pałacem Saskim z pamięcią tych, dla których ruina arkady Grobu Nieznanego Żołnierza istniała od zawsze. Istnieją bowiem tylko dwie przeciwstawne możliwości, rekonstrukcja Pałacu lub pozostawienie architektonicznej „blizny”

⁶² B. Kirbaş Akyürek, dz.cyt., s. 718.

⁶³ Tamże, s. 712 – cytata za architektem Sunilem Baldem.

⁶⁴ B. Rymaszewski, dz.cyt., s. 234.

⁶⁵ M. Stobiecka, *Heritage...*, s. 395-396; 399-400.

⁶⁶ Tamże.

po nim. Nawet rozwiązania „kompromisowe” nie mogą dać satysfakcji żadnej ze stron – w taki sposób można wytworzyć wyłącznie nową jakościowo przestrzeń, o nowym znaczeniu i konotacjach. Faworyzowanie w przestrzeni miasta pamięci grupy doświadczonej stratą jawi się jako niesłuszne wobec żywych wspomnień grupy przeciwnej – z drugiej strony, trudno nie oddać słuszności tym, którym przemocą odebrano miejsce dla pamięci. Pozostaje przy tym jednak wątpliwość dotycząca motywacji kolejnych pokoleń adwokatów rekonstrukcji (jako że znaczna część faktycznych świadków istnienia i oryginalnego Zamku Berlińskiego, i Pałacu Saskiego już odeszła) – czy jest to pamięć komunikatywna, „dziedziczona” w swej trwałości, czy emocje bazujące na określonej instytucjonalnie, choćby mechanizmami polityki historycznej, pamięci kulturowej. Aspekt upływu czasu sprawia więc, że rekonstrukcje *ambicjonalne* niejako z założenia wywołują patowe sytuacje oraz przestrzeń do politycznego ich rozgrywania, w kontraście do często jednoczącej siły rekonstrukcji *natychmiastowych*.

Drugą ważną przyczyną sporów wokół rekonstrukcji *ambicjonalnych* jest kwestia formy rekonstruowanego obiektu i jej wierności względem oryginału. Dyskusja nt. zagospodarowania przestrzeni po Pałacu Republiki w Berlinie rozgorzała w latach 90. XX wieku, owocując różnymi koncepcjami: koncepcjami przekształcenia NRD-owskiego obiektu, projektami zupełnie nowych budynków, jak również pomysłem odbudowy Zamku Berlińskiego. Dzięki m.in. zakrojonej na szeroką skalę aktywności „Förderverein Berliner Schloss” (np. wystawienie makiety elewacji Zamku w skali 1:1 przy Schloßplatzu w latach 1993-1994) ostatecznie wybrano właśnie odbudowę⁶⁷. Dla tej rekonstrukcji wybrano jednakże, po konsultacji z komisją złożoną z grona 17 międzynarodowych ekspertów, oryginalny, odtwórczy jedynie w części projekt (co istotne, dotyczące zewnątrz obiektu; wnętrza miały przybrać jak najbardziej współczesny charakter, zgodnie z przeznaczeniem). Obiekt miał powstać jako budynek konstrukcji żelbetowej, opięty z trzech stron replikami historycznych elewacji w tradycyjnych materiałach. Czwartej, otwierającej się na Szprewę, elewacji przydano neomodernistyczną postać (co uzasadniono faktem, iż Zamek nie był nigdy budowlą jednorodną, a od tejże strony miał charakter

⁶⁷ Bredekamp (sam biorący udział w pracach koncepcyjnych na temat tego, co mogłoby się znaleźć wewnątrz odbudowanego Zamku) wskazał, że akcja z makietą z 1993 miała być momentem, w którym wskutek „imponującego wrażenia[...], jakie] wywarło model zamku w skali 1:1 [...] nie było już alternatywy dla rekonstrukcji choćby szaty zewnętrznej”; ustalenia Wagińskiej-Marzec wskazują jednak, że i po tym momencie wierna odbudowa wcale nie była jeszcze przesądzona – por. M. Wagińska-Marzec, dz. cyt., s. 71-76 i H. Bredekamp, dz. cyt., s. 452-453.

renesansowo-średniowieczny, współgrający z nieistniejącą już tkanką dawnego Berlina). Założono także odtworzenie w oryginalnym kształcie kopuły nad portalem głównym oraz dziedzińca Schlütera, przy jednoczesnym zabudowaniu przestrzeni dziedzińca Eosandera. Takie warunki postawiono uczestnikom konkursu na projekt budowlany odbudowy. Zwycięska koncepcja Franco Stelli spełniła oczekiwania władz, pozostawiając możliwość rekonstrukcji niektórych wnętrz jak Sala Szwajcarska czy Wielka Klatka Schodowa Schlütera – jednakże, na dziś nie planuje się działań odtwórczych we wnętrzach Zamku⁶⁸. Odbudowa Zamku Berlińskiego w takim kształcie nastrocza sporych trudności w definicji – zarówno z historyczno-artystycznego, prawnego, jak i „pamięciowego” punktu widzenia. Zaproponowano bowiem taką formę jego przywrócenia, która wymyka się usystematyzowanym w słowniku Kurzątkowskiego definicjom **rekonstrukcji** (nie przywrócono brakującej części zabytku, zbudowano inspirowany nim obiekt od podstaw), **odbudowy** (nie przywrócono zabytkowi wartości użytkowych, gdyż nie istniał on już od kilkudziesięciu lat), **odtworzenia** (jakkolwiek najbliższy jest współczesnemu Zamkowi do tego pojęcia, współcześnie zaprojektowane elementy jak wnętrza, elewacja od strony Szprewy czy zabudowa dziedzińca Eosandera dyskwalifikują takie przyporządkowanie), **restytucji** (choć zaplanowano użycie ocalałych fragmentów dekoracji dawnego Zamku⁶⁹, pojęcie restytucji zawiera w sobie odtworzenie, a to zostało już wykluczone), **pastiszu** (nie zaszła potrzeba dopełnienia zespołu zabytkowego, tenże nie istniał w całości) ani **kopii** (projekt Stelli nie jest dokładnym powtórzeniem zabytku istniejącego, lecz budynkiem naśladującym w części dzieło dawno utracone)⁷⁰. Podobny problem ujawnia się w spojrzeniu na projekt „nowego” Zamku pod kątem prawnym. „Rekonstrukcja” nie nosi znamion przywrócenia zabytku (w myśl *Denkmalschutzgesetz Berlin*), ponieważ obiekt zrekonstruowany w dużym stopniu różni się od Zamku zburzonego w 1950 - prawnie więc obiekt ten też wydaje się być nową inwestycją.

Jak zatem odnosić się do tego projektu? Choć we współczesnej budowie użyto oryginalnych elementów z historycznego założenia, ponadto w większości elewacji odwzorowano dawny wygląd Zamku, właściwszym wydaje się określanie nowopowstałego obiektu wyłącznie mianem Forum Humboldta. Forum to czyni z zewnątrz wiele plastycznych aluzji do swojego pruskiego

⁶⁸ M. Wagińska-Marzec, dz.cyt., s. 83, 92; M. Metzger, dz.cyt., s. 51, 52-57, 59, 62.

⁶⁹ M. Metzger, dz.cyt., s. 62, 70.

⁷⁰ Patrz przypis 14.

poprzednika, niemniej, choć opięte historyzującymi elewacjami, jest w istocie współczesnym, wielofunkcyjnym budynkiem o żelbetowej konstrukcji. Planowe nieodtworzenie wnętrza Zamku wzbrania przed uznaniem tej realizacji za pełną rekonstrukcję architektoniczną – zwłaszcza w porównaniu z Zamkiem Królewskim w Warszawie, który wydaje się być swoistym odpowiednikiem Berliner Schloß; wobec troski warszawskich rekonstruktorów o dbałość i zgodność historyczną wnętrza, odbudowywanych także przy użyciu oryginalnych elementów⁷¹. Wątpliwości budzi użycie współczesnych materiałów i technik budowlanych oraz tak daleko idące unowocześnienie form pruskiego Zamku. Zastanawia autorytarne wykluczenie „rekonstrukcji” części od strony Szprewy, organicznie narastającej średniowieczno-nowożytnej struktury zabytkowej, przekładające się na silnie kontrastowe zestawienia partii neomodernistycznych z historyzującymi – same w sobie wątpliwe. Wszystko to buduje wrażenie sporej architektonicznej nieszczerości – patrz kategoria „złej historii” Gallego.

Debata o formie rekonstrukcji Pałacu Saskiego ma inne oblicze, prowokując do rozważań nad historycznym i symbolicznym znaczeniem architektury. Rozgorzała po 1989 roku dyskusja nt. odbudowy, podszyta doniesieniami z prac archeologicznych w obrębie pl. Piłsudskiego (od 2006 r.), odkryciem pozostałości piwnic Pałacu i decyzją warszawskiego Ratusza o odbudowie w pierwszych latach XXI w.⁷² – ukoronowana została podpisaniem przez Prezydenta RP Andrzeja Dudę 11 XI 2018 deklaracji rekonstrukcji⁷³. W dyskusji tej najczęściej podnosi się postulat, by odbudować Pałac do stanu z 1939 - taki jest cel stowarzyszenia „Saski 2018”, działającego na rzecz odbudowy, taką też intencję można wyczytać ze słów Dudy⁷⁴.

⁷¹ I. Oborska, *Pracownie konserwacji zabytków – działalność w latach 1956-1988. Projekty i odbudowa Zamku Królewskiego*, „Wiadomości Konserwatorskie”, 31, 2012, s. 121-122, 124.

⁷² T. Bernatowicz, dz.cyt., s. 14, 16; T. Urzykowski, *Konserwator zabytków chce odbudowy Pałacu Saskiego. Spór o odtworzenie dawnych gmachów rozgorzał na nowo*, wyborcza.pl, 14 lutego 2018, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,23020845,konserwator-zabytkow-chce-odbudowy-palacu-saskiego-spor-o-odtworzenie.html>, dostęp 20 marca 2022.

⁷³ T. Urzykowski, *Prezydent Andrzej Duda podpisał deklarację odbudowy Pałacu Saskiego. „Każdy będzie mógł załatwić tam swoje sprawy”*, wyborcza.pl, 12 listopada 2018, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,24159938,prezydent-andrzej-duda-podpisał-deklaracje-odbudowy-palacu-saskiego.html>, dostęp 20 marca 2022.

⁷⁴ T. Bernatowicz, *Nowe spojrzenie na Pałac Saski*, „Spotkania z Zabytkami”, 2, 2007, s. 16; *Mity wokół odbudowy*, saski2018.pl, b.d., <http://saski2018.pl/mity-wokol-odbudowy/>, dostęp 20 marca 2022; „[...] Chciałbym, żebyśmy nawiązali przez następne sto lat do tego wielkiego procesu, jaki został dokonany w II Rzeczypospolitej, [...], chciałbym, żeby symbolem powrotu do tego była odbudowa pałacu Saskiego”. Źródło: „Jestem przekonany, że pod biało-czerwonym sztandarem jest miejsce dla każdego z nas”, prezydent.pl, 11 listopada 2018, <https://www.prezydent.pl/aktualnosci/wypowiedzi-prezydenta-rp/wystapienia/art,571,jestem-przekonany-ze-pod-bialo-czerwonym-sztandarem-jest-miejsce-dla-kazdego-z-nas.html>, dostęp 6 września 2020.

Zauważa się jednak, iż taka postać Pałacu bardziej niż z Sasami wiąże się z osobą kupca rosyjskiego Iwana Skwarcowa. Tenże, nabywszy Pałac w 1839, celem przekształcenia go w budynek czynszowy, zobowiązał się wobec miasta do realizacji konkursowej koncepcji przebudowy aut. Wacława Ritschla (z poprawkami Adama Idźkowskiego). Działania te doprowadziły do wyburzenia korpusu pałacowego (sic!) i zastąpienia go dwupoziomową kolumnadą⁷⁵. W odpowiedzi na ten zarzut stosuje się argument „uwiarygodnienia” takiej formy zabytku w czasach II RP, gdy był siedzibą Sztabu Głównego Wojska Polskiego, czy przez ustanowienie w jego obrębie Grobu Nieznanego Żołnierza⁷⁶. Patrząc w szerszym sensie, trudno jednak pominąć fakt, iż ta faza funkcjonowania obiektu w warstwie znaczeniowej genetycznie odwołuje się do okresu rosyjskiej okupacji Warszawy, co stoi w kontraście z patriotyczną motywacją odbudowy – jak zauważyła również Stobiecka⁷⁷. Z drugiej strony, Pałac z czasów Wettinów jest gorzej udokumentowany, a i do tej odsłony budynku można mieć zastrzeżenia w kontekście znaczeniowym – rezydencja ta konotowała erę rządów w Polsce wyłącznie elekcyjnych władców z Saksonii. Ostatecznie dyskusję dot. formy odbudowy przeciął w 2023 ogłoszony przez SARP konkurs na projekt nowego Pałacu⁷⁸, zwyciężony przez biuro WXCA. Zwycięska propozycja, podobnie jak ta F. Stelli dla Berlina, zakłada łączenie historyzujących elewacji z nowocześnie projektowanymi wnętrzami. Tę formalną nonszalancję wprost poświadczają zresztą autorzy, tłumacząc, że „[ich] koncepcja Pałacu opiera się na założeniu, że **odbudowa nigdy nie jest jedynie odtworzeniem** murów i estetyki z przeszłości [...] [to] raczej **proces przywracania lub kształtowania na nowo tożsamości miasta** przy jednoczesnym zaznaczeniu wagi i wpływów **współczesności**”⁷⁹.

⁷⁵ P. Migasiewicz, „Ieden z najpiękniejszych widoków Warszawy”. O francuskich wzorcach arkad i kolumnady Pałacu Saskiego, „Biuletyn Historii Sztuki”, 86, 2024, s. 78, 80-81.

⁷⁶ M. Szczęblewska-Korkus, *Pałac Saski czy kamienica Skwarcowa?*, saski2018.pl, 12 marca 2013, <http://saski2018.pl/2013/03/12/palac-saski-czy-kamienica-skwarcowa-2/>, dostęp 20 marca 2022.

⁷⁷ M. Stobiecka, *Heritage...*, s. 397-398.

⁷⁸ K. Lisowska, *Pałac Saski na nowo. Aż 12 pracowni chce się podjąć kontrowersyjnego projektu*, „Property Design” z 13 czerwca 2023, https://www.propertydesign.pl/architektura/104/palac_saski_na_nowo_az_12_pracowni_chce_sie_podjac_kontrowersyjnego_projektu,43814.html, dostęp 18 października 2024.

⁷⁹ P. Prus, *Wyniki konkursu na projekt odbudowy Pałacu Saskiego*, „Architektura-murator” z 23 października 2023, <https://architektura.muratorplus.pl/wydarzenia/wyniki-konkursu-na-projekt-odbudowy-palacu-saskiego-aa-i4TF-Ezmy-7KoQ.html>, dostęp 18 października 2024.

Kolejnymi kwestiami, które przyczyniają się do powstawania napięć wokół rekonstrukcji *ambicjonalnych* są finansowe oraz polityczne wymiary tych projektów. Rekonstrukcje budynków historycznych, zakładające przeważnie dokładne odwzorowywanie elementów dekoracji i wyposażenia, często przy użyciu oryginalnych materiałów i technik, wzbudzają kontrowersje z uwagi na wysokie koszty (np. w 1971 odbudowę Zamku Królewskiego w Warszawie wyceniono na 1 003 711 tys. złotych, w tym 370 tys. dolarów⁸⁰). W przypadku Forum Humboldta to wynikiem starań „Förderverein Berliner Schloss” skompletowano utracone w XVIII w. plany budowlane – przy wsparciu Technische Universität Berlin oraz fundacji „Ernst von Siemens Kunststiftung”. Uzyskane dane posłużyły przede wszystkim do odtworzenia barokowych elewacji⁸¹. Także na stowarzyszeniu – w myśl prawa uchwalonego przez Bundestag – spoczywa obowiązek sfinansowania tych działań odtwórczych. Postanowienie to uargumentowano chęcią nieobciążania podatników kosztami rekonstrukcji zabytkowych elementów założenia – prace te są więc finansowane przez „Förderverein Berliner Schloss” z publicznej zbiórki⁸². Mimo to budowa Forum Humboldta poddawana była krytyce za rosnące koszty już od chwili postanowienia o wyburzeniu Pałacu Republiki⁸³. Debata o odbudowie Pałacu Saskiego jest pod tym względem na zdecydowanie wcześniejszym etapie – w 2018 Ministerstwo Obrony Narodowej przekazało Kancelarii Prezydenta RP pochodzące z 1923 materiały, które mogą stanowić źródło dla odbudowy Pałacu Saskiego do stanu z 1939, od 2023 trwa także ogólnopolska akcja pozyskiwania zdjęć obiektu od osób prywatnych⁸⁴. Kwestia finansowania rekonstrukcji jest otwarta – fundusze przeznaczone przez władze Warszawy w latach 2004-

⁸⁰ J. Bigoszewski, *Specyfika zadań inwestorskich przy odbudowie Zamku Królewskiego*, „Ochrona Zabytków”, 40/1-2 (156-157), 1987, s. 96.

⁸¹ *Das Architekturkonzept*, „Förderverein Berliner Schloss”, b.d., <https://berliner-schloss.de/neues-schloss-humboldt-forum/architekturkonzept/>, dostęp 20 marca 2022.

⁸² M. Metzger, dz.cyt., s. 59, 75.

⁸³ S. Knauer, *Teure Entsorgung von "Erichs Lampenladen"*, „Spiegel” z 14 listopada 2003, <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/palast-der-republik-teure-entsorgung-von-erichs-lampenladen-a-273965.html>, dostęp 20 marca 2022; R. Lautenschläger, *Teurer Spaß Berliner Stadtschloss. Ballast der Republik*, „taz” z 13 czerwca 2013, <https://taz.de/Teurer-Spaß-Berliner-Stadtschloss!/5065433/>, dostęp 20 marca 2022; T. Szent-Ivanyi, U. Paul, *Kosten für Neues Berliner Schloss steigen um 50 Millionen*, „Berliner Zeitung” z 12 listopada 2019, <https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/humboldt-forum-das-neue-berliner-schloss-wird-50-millionen-teurer-als-geplant-li.1252>, dostęp 20 marca 2022.

⁸⁴ *Cenne dokumenty Pałacu Saskiego ułatwią odbudowę*, archiwum2019.mon.gov.pl, 30 listopada 2018, <http://archiwum2019.mon.gov.pl/aktualnosci/arttykul/najnowsze/cenne-dokumenty-palacu-saskiego-ulatwia-odbudowe-2018-11-30/>, dostęp 6 września 2020; A. Kruszyńska, *Ruszyła kampania „Fototeka Pałacu Saskiego”*, dzieje.pl, 30 listopada 2023, <https://dzieje.pl/dziedzictwo-kulturowe/ruszyla-kampania-fototeka-palacu-saskiego>, dostęp 21 października 2024.

2006 na odbudowę zostały przesunięte potem na inne cele⁸⁵. Obecnie proponuje się współuczestnictwo w kosztach władz państwowych i samorządowych, niemniej prezydent Warszawy Rafał Trzaskowski oświadczył wprost, iż odbudowa Pałacu nie jest najpilniejszym wydatkiem dla stolicy⁸⁶. Polityczność samego projektu rekonstrukcji Pałacu, wyrażająca się choćby poprzez fakt, iż rządzący w l. 2015-2023 obóz Zjednoczonej Prawicy wpisał go jako obietnicę w ramach programu „Polski Ład” z 2021⁸⁷, wydawała się przy tym najbardziej kontrowersyjnym aspektem inicjatywy. Przewrotnie, przedstawiciele opozycyjnej względem ZP Koalicji Obywatelskiej (ugrupowania m.in. Trzaskowskiego), wcześniej sceptycznego wobec pomysłu odbudowy, przejęli ten postulat po dojściu do władzy w 2023⁸⁸.

Wydaje się więc, podsumowując, iż rekonstrukcje *natychmiastowe* przynoszą znacznie więcej korzyści niż *ambicjonalne*. Odbudowy w typie *natychmiastowym* mogą (choć nie muszą) kołować poczucie straty doznanej przez społeczeństwo w jego niezapośredniczonej pamięci dzięki przywróceniu „ramy przestrzennej” dla zbiorowych wspomnień. Rekonstrukcje *ambicjonalne* przynoszą z reguły odwrotne rezultaty przez antagonizację czujących potrzebę przywrócenia długo nieistniejącego obiektu i przywiązanych do status quo. Jak więc rekonstrukcje *natychmiastowe* mogą działać z korzyścią dla całego społeczeństwa, tak *ambicjonalne* zawsze pozostawiają po sobie grupę „osieroconych” po zniesionym odbudową statusie miejsca, wypierając ich wspomnienia w przestrzeni miejskiej współcześnie kreowaną wizją historii. Warto przy tym podkreślić, że częstokroć to „nieinterwencyjne” rozwiązania, jak pozostawianie „architektonicznych blizn” czy wręcz pustej przestrzeni, okazują się najbardziej skutecznymi zarówno w oswojaniu (nie-wypieraniu), jak i dosadnym symbolizowaniu traumatycznej przeszłości.

⁸⁵ T. Urzykowski, *Konserwator zabytków chce odbudowy Pałacu Saskiego. Spór o odtworzenie dawnych gmachów rozgorzał na nowo*, wyborcza.pl, 14 lutego 2018, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,23020845,konserwator-zabytkow-chce-odbudowy-palacu-saskiego-spor-o-odtworzenie.html>, dostęp 20 marca 2022.

⁸⁶ Trzaskowski o odbudowie Pałacu Saskiego: Jestem sceptyczny, jest więcej innych priorytetów, „DGP | Gazeta Prawna” z 29 lipca 2021, <https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/kraj/artykuly/8217984,trzaskowski-sceptyczny-ws-odbudowy-palacu-saskiego.html>, dostęp 20 marca 2022.

⁸⁷ *Rozpoczęcie odbudowy Pałacu Saskiego – Obietnice PiS*, „Demagog” z 4 sierpnia 2023, <https://demagog.org.pl/obietnice/odbudowa-palacu-saskiego-obietnice-pis/?cn-reloaded=1>, dostęp 18 października 2024.

⁸⁸ J. Biernacki, *Komu przeszkadza pałac Saski? „Mają argumenty znacznie cięższego kalibru niż PO. To republikanie i konserwatyści”*, wPolityce.pl, 21 maja 2023, <https://wpolityce.pl/tygodniksieci/647348-komu-przeszkadza-palac-saski>, dostęp 18 października 2024; Minister Sienkiewicz: „Odbudowa Pałacu Saskiego to oczekiwanie większości Polaków”, gov.pl, 22 stycznia 2024, <https://www.gov.pl/web/kultura/minister-sienkiewicz-odbudowa-palacu-saskiego-to-oczekiwanie-wiekszosci-polakow>, dostęp 18 października 2024.

Podsumowanie: Berlińska lekcja dla Warszawy

Narosłe wokół budowy Forum Humboldta kontrowersje wydają się nieść przestrogę dla (re)konstruktorów Pałacu Saskiego – a przy omawianiu tejże dobrze jest też podkreślić pewne istotne różnice między oboma przypadkami. Z perspektywy znaczenia symbolicznego, historycznego i pamięciowego za zdecydowanie słuszniesze uznają bowiem przyrównywanie Zamku Berlińskiego do Zamku Królewskiego w Warszawie. Oba założenia łączy pełniona niegdyś funkcja wielowiekowej siedziby monarszej, wpływające z funkcji znaczenie – symbolu państwowości i ciągłości jej trwania – oraz zniszczenie w wyniku „przemocy względem architektury”. Berliner Schloß, przez analogię do odbudowanego już przecież Zamku warszawskiego, wydaje się mieć przeto większe znaczenie dla berlińczyków i Niemców niż Pałac Saski dla warszawian i Polaków. Zupełnie inny jest też kontekst „tożsamościowy”. Projekt berliński, jak wskazano, trzeba czytać bardzo mocno przez pryzmat Zjednoczenia Niemiec w 1990 i potrzeby wykształcenia nowej tożsamości niemieckiej, która w swej przyszłościowej orientacji dystansować się miała zarówno od obarczonych ciężkim historycznym brzemieniem rejestrów narodowo-autoafirmacyjnych, jak i dziedzictwa postkomunistycznego. Forum Humboldta, zaprogramowane jako symbol otwartości Niemiec, miało też z założenia służyć przepracowaniu kolonialno-hegemonicznej karty historii tego kraju przez pomieszczenie w sobie instytucji muzealnych i naukowych o „pozaeuropejskim” zorientowaniu.

Odbudowa Pałacu Saskiego jest zupełnie pozbawiona tej autorefleksyjnej nuty – stanowiąc, jak podkreśliła Stobiecka, hasło konserwatywno-populistycznej Zjednoczonej Prawicy, w którym mieściła się wiara w odnowienie i wzmocnienie mitologii narodowej, mającej romantyczno-martyrologiczne podłoże⁸⁹. Projekt ten, określany w środowiskach sprzyjających ZP jako „priorytet każdego patrioty”⁹⁰, niesie więc za sobą wyraźnie nacjonalistyczne konotacje – odbudowa rozumiana jako godnościowy gest przewalczenia wojennej traumy odzwierciedla bowiem jak najbardziej współczesne ambicje polityczne rządu ZP, zasilane potrzebą „zemsty” wobec Niemców i Rosjan (tu patrz wyjaśnienie potrzeby odbudowy Pałacu dla zapewnienia przeciwwagi Pałacowi Kultury i Nauki, podarowanemu przez ZSRR). Warszawska badaczka

⁸⁹ M. Stobiecka, dz.cyt., s. 390.

⁹⁰ M. Antczak, dz.cyt.

również zwraca przy tym uwagę na kłopotliwą warstwę znaczeniową architektury założenia w formie z 1939 oraz odłożoną na dalszy plan kwestię funkcji, jakie z(re)konstruowany obiekt miałby pełnić (poza polityczno-reprezentacyjnymi)⁹¹.

A zatem – czy patriotyczna motywacja dla odbudowy Pałacu Saskiego jest wystarczająco przekonująca? Na ile znaczenie ma w niej pamięć rzeczywiście związanych z tym obiektem osób, a na ile współczesne wyobrażenia pobudzone politycznymi narracjami, retrospektywnie konstruującymi określoną wizję pamięci kulturowej? Czy warto taką *ambijonalną* rekonstrukcją wzbudzać nieuchronne antagonizmy? Decydenci będą musieli bowiem zmierzyć się z perspektywą krytycznej ingerencji w miejsce stanowiące sacrum tak dla wielu warszawian, jak również Polaków spoza stolicy. Trzeba im będzie odnaleźć się wobec kontrowersji najpewniej daleko większych niż towarzyszące budowie Forum Humboldta, bo w grę wejdzie tu o wiele silniejszy czynnik emocjonalny. Sceptycyzm budzi też kwestia piwnic oryginalnego Pałacu, częściowo wpisanych do rejestru zabytków. Budowa nowego gmachu może je bowiem naruszyć⁹² – co może zaszkodzić i tak poddawanej w wątpliwość prawdziwości historycznej rekonstrukcji, abstrahując już od prawnej i moralnej oceny niszczenia zabytków.

Nie zawsze warto przywracać do życia duchy architektonicznej przeszłości; często lepiej jest dla wspólnej pamięci godnie je pożegnać; owszem wspominać, lecz i pozwolić odejść. Wszakże, czy „poraniony” Grób Nieznanego Żołnierza nie powie więcej o Polsce i jej tragicznych dziejach niż nawet najwierniej odbudowany Pałac Saski?

⁹¹ Tamże, s. 397-398.

⁹² Choć projekt konkursowy WXCA zakłada ich wyeksponowanie, na dzień oddania artykułu nieznan jest projekt budowlany, umożliwiający dokładniejszą analizę zastosowanych rozwiązań technicznych w zakresie posadowienia nowych budynków na lub ponad starymi fundamentami.

BIBLIOGRAFIA

- 10.000 Unterschriften gegen den Abriss, „Spiegel“ z 6 grudnia 2005, <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/palast-der-republik-10-000-unterschriften-gegen-den-abriss-a-388897.html>, dostęp 20 marca 2022.
- Abriss trotz Protesten, „ntv“ z 24 grudnia 2005, <https://www.n-tv.de/archiv/Abriss-trotz-Protesten-article168857.html>, dostęp 20 marca 2022.
- Antczak M., Pałac Saski – dlaczego władze Warszawy nie chcą jego odbudowy?, „Radio Maryja” z 9 października 2016, <https://www.radiomaryja.pl/informacje/palac-saski-dlaczego-wladze-warszawy-chca-odbudowy/>, dostęp 20 marca 2022.
- Assmann J., *Communicative and Cultural Memory* [w:] *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. by Erll A., Nünning A., Berlin – New York 2008, s. 109-118.
- Bartetzky A., Odbudowa jako akt narodowej autoafirmacji, „Autoportret”, 2 (53), 2016, s. 44-49.
- Bernatowicz T., Nowe spojrzenie na Pałac Saski, „Spotkania z Zabytkami”, 2, 2007, s. 14-16.
- Biernacki J., Komu przeszkadza pałac Saski? „Mają argumenty znacznie cięższego kalibru niż PO. To republikanie i konserwatyści”, wPolityce.pl, 21 maja 2023, <https://wpolityce.pl/tygodniksieci/647348-komu-przeszkadza-palac-saski>, dostęp 18 października 2024.
- Bigoszewski J., Specyfika zadań inwestorskich przy odbudowie Zamku Królewskiego, „Ochrona Zabytków”, 40/1-2 (156-157), 1987, s. 95-101.
- Borowska J., *Niezwykła historia Pałacu Saskiego*, Warszawa 2020.
- Bredenkamp H., *Od Zamku Berlińskiego do Forum Humboldtów: paradygmat konfliktu w niemieckiej historii*, tłum. Lindenhayn-Fiedorowicz A., „Artium Quaestiones”, 30, 2019, s. 437-461.
- Bundesarchiv. Palast der Republik. - Teil 1: Hausverwaltung DC 207 1972-1995, bearb. von Berndt T., Erdmann D., Schröder R., Schulz D., Tanke S., Koblenz 16. Juni 2005, <http://www.argus.bstu.bundesarchiv.de/DC207-23070/index.htm?kid=ad2a891d-da18-4650-b299-f09bb45136e3>, dostęp 20 marca 2022.
- Cenne dokumenty Pałacu Saskiego ułatwią odbudowę, archiwum2019.mon.gov.pl, 30 listopada 2018, <http://archiwum2019.mon.gov.pl/aktualnosci/artikul/najnowsze/cenne-dokumenty-palacu-saskiego-ulatwia-odbudowe-l2018-11-30/>, dostęp 6 września 2020.
- Czaputowicz-Głowacka M., Narracje heroiczne w przestrzeni miejskiej. Grób Nieznanego Żołnierza w Warszawie oraz otaczająca go przestrzeń po roku 1990, „Stan Rzeczy”, 2 (19), 2020, s. 173-206.
- Das Architekturkonzept, „Förderverein Berliner Schloss”, b.d., <https://berliner-schloss.de/neues-schloss-humboldt-forum/architekturkonzept/>, dostęp 20 marca 2022.
- Der Protest tanzt, „TAGESSPIEL“ z 19 listopada 2005, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/der-protest-tanzt/660726.html>, dostęp 20 marca 2022.
- Dębowska A.S., Niemcy odbudowali i rozbudowali berliński zamek. Jak to porównać z odbudową Pałacu Saskiego?, wyborcza.pl, 15 września 2022, <https://wyborcza.pl/7,112588,28913428,niemcy-odbudowali-i-rozbudowali-berlinski-zamek-jak-to-porownac.html>, dostęp 30 kwietnia 2025.
- Erll A., *Wynalezienie pamięci kulturowej: krótka historia badań pamięci* [w:] *też, Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. Teperek A., Warszawa 2018, s. 31-66.
- Fudala T., *Odbudowa Warszawy i miastobójstwo „małego Paryża”. Spór o odbudowę 70 lat później* [w:] *Spór o odbudowę Warszawy. Od gruzów do reprivatyzacji*, red. tenże, Warszawa 2016, s. 11-36.

- Galli G., *Nostalgia, Architecture, Ruins, and Their Preservation*, "Change Over Time", 3.1, 2013, s. 12-26.
- Halbwachs M., *Space and the Collective Memory* [w:] tegoż, *The Collective Memory*, trans. by Ditter F.J., Ditter V.Y., New York 1980, s. 128-156.
- Hoteit A., *War Against Architecture, Identity and Collective Memory*, "International Journal of Development Research", 5 (2), 2015, s. 3415-3420.
- „Jestem przekonany, że pod biało-czerwonym sztandarem jest miejsce dla każdego z nas”, prezydent.pl, 11 listopada 2018, <https://www.prezydent.pl/aktualnosci/wypowiedzi-prezydenta-rp/wystapienia/art,571,jestem-przekonany-ze-pod-bialo-czerwonym-sztandarem-jest-miejsce-dla-kazdego-z-nas.html>, dostęp 6 września 2020.
- Kirbaş Akyürek B., *Replacement of Memories via Reconstruction of Historical Buildings* [w:] *Iconarch III. International Congress Of Architecture. Memory Of Place In Architecture And Planning. International Congress Proceedings Book. Volume 2*, Konya 2017, s. 710-719.
- Knauer S., *Teure Entsorgung von "Erchs Lampenladen"*, „Spiegel“ z 14 listopada 2003, <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/palast-der-republik-teure-entsorgung-von-erchs-lampenladen-a-273965.html>, dostęp 20 marca 2022.
- Kowalski W., *Prawne aspekty rekonstrukcji dziedzictwa kulturowego*, „Santander Art and Culture Law Review”, 1 (5), 2019, s. 25-40.
- Kruszyńska A., *Ruszyła kampania „Fototeka Pałacu Saskiego”*, *dzieje.pl*, 30 listopada 2023, <https://dzieje.pl/dziedzictwo-kulturowe/ruszy-la-kampania-fototeka-palacu-saskiego>, dostęp 21 października 2024.
- Kurzątkowski M., *Mały słownik ochrony zabytków*, Warszawa 1989.
- Lautenschläger R., *Teurer Spaß Berliner Stadtschloss. Ballast der Republik*, „taz“ z 13 czerwca 2013, <https://taz.de/Teurer-Spass-Berliner-Stadtschloss/!5065433/>, dostęp 20 marca 2022.
- Lisowska K., *Pałac Saski na nowo. Aż 12 pracowni chce się podjąć kontrowersyjnego projektu*, „Property Design” z 13 czerwca 2023, https://www.propertydesign.pl/architektura/104/palac_saski_na_nowo_az_12_pracowni_chce_sie_podjac_kontrowersyjnego_projektu,43814.html, dostęp 18 października 2024.
- Makowski B., *Pałac Saski jak zamek w Berlinie? Dzieje odbudowy jednego z symboli stolicy Niemiec*, *polskieradio24.pl*, 13 lipca 2021, <https://polskieradio24.pl/artykul/2771964,palac-saski-jak-zamek-w-berlinie-dzieje-odbudowy-jednego-z-symboli-stolicy-niemiec>, dostęp 30 kwietnia 2025.
- Metzger M., *Das Berliner Schloss. The Berlin Palace*, Berlin 2020.
- Migasiewicz P., „*Ieden z najpiękniejszych widoków Warszawy*”. *O francuskich wzorcach arkad i kolumnady Pałacu Saskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 86, 2024, s. 77-96.
- Minister Sienkiewicz: „*Odbudowa Pałacu Saskiego to oczekiwanie większości Polaków*”, *gov.pl*, 22 stycznia 2024, <https://www.gov.pl/web/kultura/minister-sienkiewicz-odbudowa-palacu-saskiego-to-oczekiwanie-wiekszosci-polakow>, dostęp 18 października 2024.
- Mity wokół odbudowy*, *saski2018.pl*, b.d., <http://saski2018.pl/mity-wokol-odbudowy/>, dostęp 20 marca 2022.
- Nora P., *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, tłum. Mościcki P., „tytuł roboczy: archiwum”, 2, 2009, s. 4-12.
- Oborska I., *Pracownie konserwacji zabytków – działalność w latach 1956-1988. Projekty i odbudowa Zamku Królewskiego*, „Wiadomości Konserwatorskie”, 31, 2012, s. 120-125.
- Omilanowska M., *Granice rekonstrukcji. Kwestie odbudowy zabytków w Polsce powojennej* [w:] *tejsze, Kreaćja, konstrukćja, rekonstrukćja. Studia z architektury XIX-XXI wieku*, Warszawa 2016, s. 381-410.
- Piątek G., *Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944-1949*, Warszawa MMXXII.

- Prus P., *Wyniki konkursu na projekt odbudowy Pałacu Saskiego*, „Architektura-murator” z 23 października 2023, <https://architektura.muratorplus.pl/wydarzenia/wyniki-konkursu-na-projekt-odbudowy-palacu-saskiego-aa-i4TF-Ezmv-7KoQ.html>, dostęp 18 października 2024.
- Przywara A., *Zgruzowstanie Warszawy. Historia przemiany gruzów w architekturę powojennej stolicy* [w:] *Zgruzowstanie. Przeszłość i przyszłość ruin w architekturze*, red. tenże, Warszawa 2023, s. 40-109.
- Rozpoczęcie odbudowy Pałacu Saskiego – Obietnice PiS, „Demagog” z 4 sierpnia 2023, <https://demagog.org.pl/obietnice/odbudowa-palacu-saskiego-obietnice-pis/?cn-reloaded=1>, dostęp 18 października 2024.
- Rymaszewski B., *Rozważania o rekonstrukcji w kontekście doktryny konserwatorskiej dawniej i dziś*, „Ochrona Zabytków”, 46/3 (182), 1993, s. 227-236.
- Stobiecka M., *Heritage of Empty Spaces. The Case of the Tomb of the Unknown Soldier in Warsaw*, „International Journal of Heritage Studies”, 31 (3), 2025, s. 389-403.
- Sucharska A., *Prezydent zatwierdził odbudowę Pałacu Saskiego. "Aby podnieść Polskę z ruin"*, „na:Temat” z 15 sierpnia 2021, <https://natemat.pl/369025,duda-zatwierdził-odbudowe-palacu-saskiego-aby-podniesc-polske-z-ruin>, dostęp 20 marca 2022.
- Sutton R., Fedorowski A., Brignole M., Moya A., *Artur Pietrucha (1964-2020)*, „Kardiologia Polska”, 79 (6), 2021, s. 720-721.
- Szczęblewska-Korkus M., *Pałac Saski czy kamienica Skwarcowa?*, saski2018.pl, 12 marca 2013, <http://saski2018.pl/2013/03/12/palac-saski-czy-kamienica-skwarcowa-2/>, dostęp 20 marca 2022.
- Szent-Ivanyi T., Paul U., *Kosten für Neues Berliner Schloss steigen um 50 Millionen*, „Berliner Zeitung” z 12 listopada 2019, <https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/humboldt-forum-das-neue-berliner-schloss-wird-50-millionen-teurer-als-geplant-li.1252>, dostęp 20 marca 2022.
- Szymski A.M., *Trzy place – glosa do historii miejsca. Plac Saski w Warszawie*, „space & FORM | przestrzeń i FORMA”, 42, 2020, s. 9-52.
- Tołłoczko Z., Tołłoczko T., *Berliner Stadtschloss – wczoraj, dziś, jutro? Reminescencje historyczno-konserwatorskie*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury”, XXX, 1998, s. 137-156.
- Trzaskowski o odbudowie Pałacu Saskiego: *Jestem sceptyczny, jest więcej innych priorytetów*, „DGP | Gazeta Prawna” z 29 lipca 2021, <https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/kraj/artykuly/8217984,trzaskowski-sceptyczny-ws-odbudowy-palacu-saskiego.html>, dostęp 20 marca 2022.
- Urzykowski T., *Konserwator zabytków chce odbudowy Pałacu Saskiego. Spór o odtworzenie dawnych gmachów rozgorzał na nowo*, wyborcza.pl, 14 lutego 2018, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,23020845,konserwator-zabytkow-chce-odbudowy-palacu-saskiego-spor-o-odtworzenie.html>, dostęp 20 marca 2022.
- Urzykowski T., *Pałac Saski ma być odbudowany jako "pomnik niepodległości". I zmieni nazwę. A jaką ma mieć funkcję?*, wyborcza.pl, 14 listopada 2018, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,23919955,palac-saski-ma-byc-odbudowany-jako-pomnik-niepodleglosci.html>, dostęp 20 marca 2022.
- Urzykowski T., *Prezydent Andrzej Duda podpisał deklarację odbudowy Pałacu Saskiego. "Każdy będzie mógł załatwić tam swoje sprawy"*, wyborcza.pl, 12 listopada 2018, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,24159938,prezydent-andrzej-duda-podpisal-deklaracje-odbudowy-palacu-saskiego.html>, dostęp 20 marca 2022.
- Wagińska-Marzec M., *Kontrowersje wokół odbudowy zamku berlińskiego jako wyraz sporu o tożsamość Niemców*, „Przegląd Zachodni”, 4, 2009, s. 65-99.
- Zamek Królewski w Warszawie, red. Gieysztor A., Warszawa 1973.

Zielińska-Meissner U., *Ludzie odbudowy* - „Cały naród buduje swoją stolicę”, um.warszawa.pl, 15 maja 2021, <https://um.warszawa.pl/waw/zabytki/-/ludzie-odbudowy-%E2%80%9Ecaly-narod-buduje-swoja-stolice->, dostęp 18 października 2024.

AKTY PRAWNE

Förderverein Berliner Schloss e.V. *Satzung* (Statut stowarzyszenia „Förderverein Berliner Schloss e.V.”), 28 czerwca 2013, <https://berliner-schloss.de/der-verein/infos-zum-verein/satzung/>, dostęp 20 marca 2022.

Gesetz zum Schutz von Denkmalen in Berlin (Denkmalschutzgesetz Berlin – DSchG Bln) vom 24. April 1995 (GVBL. S. 274), b.d., <http://gesetze.berlin.de/jportal/?quelle=jlink&query=DSchG+BE&psml=bsbeprod.psml&max=true&aiz=true#focuspoint>, dostęp 20 marca 2022.

ICOMOS. *Guidance on post trauma recovery and reconstruction for world heritage cultural properties*, Paris 2017.

Międzynarodowa Karta Konserwacji i Restauracji Zabytków i Miejsc Zabytkowych, Wenecja 1964.

Rekomendacja warszawska w sprawie odbudowy i rekonstrukcji dziedzictwa kulturowego, Warszawa 2018.

Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, Dziennik Ustaw 2003 nr 162 poz. 1568 z późniejszymi zmianami, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20031621568>, dostęp 20 marca 2022.

KACPER STĘPIEŃ

Institut für Kunstgeschichte, Department Kunstwissenschaften, Ludwig-Maximilians-Universität München
ORCID: 0009-0001-0717-9862

CUD W PORZĄDKU CHRONOLOGICZNYM ILUSTRACJE AUGSBURGER WUNDERZEICHENBUCH OPARTE NA KRONICE SEBASTIANA FRANCKA

MIRACLE IN A CHRONOLOGICAL ORDER. THE AUGSBURGER WUNDERZEICHENBUCH ILLUSTRATIONS BASED ON THE SEBASTIAN FRANCK'S CHRONICLE

ABSTRACT [ENG]: This article compares an illustrated manuscript, the *Augsburg Wunderzeichenbuch*, with its main textual source, the 1531 Chronicle of Sebastian Franck. Both works are concerned with recording miraculous signs - atmospheric phenomena, comets, the birth of deformed animals and all sorts of inexplicable prophetic marvels - and arranging them in chronological order.

The author first analyses the different ways in which the signs were organised into a sequence in each work. He suggests that the complicated historiosophical structures of the *Chronicle* were abandoned by the makers of the *Wunderzeichenbuch* in favour of a simpler, additive chronology, reducing the political and moral significance of the signs. In the second part, the author reconstructs the task of the illustrator, who was faced with the challenge of creating pictorial representations based solely on the often scarce text of the *Chronicle*. The author points to examples where, in order to transform a single sentence into a large image, the illustrator added motifs from other prints or depicted the sentence very literally.

It has been noted that the manuscript includes relatively few depictions of anthropomorphic monsters, the so-called *Missgeburt*en, which are otherwise common in contemporary collections of miraculous signs as well as in the *Chronicle* itself. The manuscript contains a number of blank pages which were removed in the 19th century. A thorough comparison of the manuscript and the *Chronicle* leads to the conclusion that some of the pages originally contained depictions of such creatures, some of which are reconstructed in the article. This finding sheds new light on the original concept of the *Wunderzeichenbuch*.

słowa kluczowe: **AUGSBURG, MISSGEBURTEN, PRODIGIA, KRONIKA**

key words: **AUGSBURG, MONSTROUS BIRTHS, PRODIGIES, CHRONICLE**

Augsburger Wunderzeichenbuch to rękopis zawierający przedstawienia obrazowe oraz opisy osobliwych i niesamowitych zjawisk, które zaobserwowane zostały od stworzenia świata, opisanego w Księdze Rodzaju, aż po jego koniec, objawiony w Apokalipsie św. Jana¹.

¹ T.H. Borchert., *The Book of Miracles; Genesis, Style and meaning* [w:] *The Book of Miracles – Das Wunderzeichenbuch – Le Livre des Miracles. Facsimile of the Augsburg manuscript from the Collection of Mickey Cartin, T. I*, red. T. H. Borchert, J.P. Waterman, Köln 2013, s. 48-101; R. Elsässer., *Transcription* [w:] *The Book of Miracles – Das Wunderzeichenbuch – Le Livre des Miracles. Facsimile of the Augsburg manuscript from the Collection of Mickey Cartin, T. I*, red. T. H. Borchert, J.P. Waterman, Köln 2013, s. 102-159; J.P. Waterman, *Miraculous Signs from Antiquity to the Renaissance; Context and Source*

W tej biblijnej klamrze zawarta została znacznie obszerniejsza, świecka historia. Najstarsze zarejestrowane wydarzenia pochodzą z czasów cesarza Tytusa, najpóźniejsze z roku 1552, w którym prawdopodobnie zostały ukończone prace nad rękopisem². Każda karta jest opatrzona podpisaną, wykonaną gwaszem ilustracją pojedynczego Wunderzeichen (cudownego znaku) – pod nazwą tą rozumiane są niecodzienne zjawiska atmosferyczne, przeloty komet, narodziny zdeformowanych zwierząt i wszelkiego rodzaju niewytłumaczalne fenomeny, którym przypisywano profetyczny charakter³.

Kompilując *Wunderzeichenbuch*, anonimowy autor lub autorzy posłużyli się licznymi drukowanymi źródłami różnego rodzaju. Rękopis można orientacyjnie podzielić na cztery części:⁴ **(1)** cykl starotestamentowy, którego ilustracje wzorowano przede wszystkim na dwóch graficznych cyklach: Sebald Behama⁵ i Hansa Holbeina⁶ (fol. 1-15), **(2)** seria ilustracji doniesień *Kroniki* Sebastiana Francka⁷, nieposiadająca wielu znanych obrazowych wzorców (fol. 20-87), **(3)** cykl przedstawiający szesnastowieczne cudowne znaki, oparty przede wszystkim na ilustrowanych ulotkach, z okazjonalnymi uzupełnieniami z *Kroniki* Francka (fol. 88-171), **(4)** cykl Apokalipsy, będący dość wierną kopią innej serii Behama⁸ (fol. 172-192). Rękopis jest jednak na tyle ujednolicony formalnie, że podział według źródeł nie jest dostrzegalny podczas lektury.

Źródłem najczęściej używanym w omawianym dziele była drukowana *Kronika* humanisty i sympatyka reformacji Sebastiana Francka z roku 1531. *Kronika* była źródłem całkowicie tekstowym, tymczasem w *Wunderzeichenbuch* kluczową rolę komunikacyjną odgrywają obrazy. W pierwszej części niniejszego artykułu porównane zostaną oba dzieła, przede wszystkim

Material of the Augsburg Manuscript [w:] *The Book of Miracles – Das Wunderzeichenbuch – Le Livre des Miracles. Facsimile of the Augsburg manuscript from the Collection of Mickey Cartin*, T. I, red. T. H. Borchert, J.P. Waterman, Köln 2013, s. 6-47; J.P. Waterman, *Textual and Pictorial Sources of the Manuscript* [w:] *The Book of Miracles – Das Wunderzeichenbuch – Le Livre des Miracles. Facsimile of the Augsburg manuscript from the Collection of Mickey Cartin*, T. I, red. T. H. Borchert, J.P. Waterman, Köln 2013, s. 160-167; J.P. Waterman, *Ein Buch der Wunder* [w:] *Monster: fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik*, red. P. Große, Nürnberg 2015, s. 142-145.

² J.P. Waterman, *Miraculous Signs...*, s. 6.

³ J. Spinks, *Monstrous Births and Visual Culture in Sixteenth-Century Germany*, London 2009.

⁴ J.P. Waterman, *Textual and Pictorial Sources...*, s. 160-167.

⁵ S. Beham, *Biblicae historiae artificiosissime depictae: Biblische Historien figürlich fürgebildet*, Frankfurt am Main 1537.

⁶ H. Holbein d. J. *Historiarum Veteris Instrumenti icones ad vivum expressae*, Lyons 1538.

⁷ S. Franck, *Chronica, Zeytbuch vnd geschychtbibel von anbegyn biß inn diß gegenwertig MDXXXI jar*, Strasbourg 1531.

⁸ S. Beham, *Typi in apocalypsi Ioannis*, Frankfurt am Main 1539.

pod względem struktury, sposobu ich organizacji. W drugiej części, na podstawie owego porównania, przybliżony zostanie proces, w trakcie którego tekst przemieniany był w obraz. *Tertium comparationis* stanowi moment opisany przez Waltera Benjamina jako *Aufgabe des Übersetzers* (zadanie tłumacza)⁹. W niniejszym tekście porównanie posłuży do rekonstrukcji „zadania ilustratora” rozumianego nie jako zaledwie pasywna adaptacja zawartych w tekście danych, lecz ich twórczy „przekład” na język obrazu. Tym samym zestawienie *Kroniki* i *Wunderzeichenbuch* pomoże równocześnie w odtworzeniu sposobu obejścia się ze źródłami historycznymi we wczesnonowożytnym Augsburgu¹⁰. Na tej podstawie, w ostatniej części artykułu podjęta będzie próba odtworzenia samego źródła – dokładniej jego zaginionych fragmentów (w XIX w., w trakcie ponownego oprawiania rękopisu, usunięto z niego nieznaną liczbę kart¹¹). Cały proces analityczno-rekonstrukcyjny pozwoli ostatecznie na wysunięcie wniosku, że na zaginionych kartach znajdowały się wizerunki antropomorficznych i zoomorficznych monstrów – tzw. *Missgeburten*. – spośród których kilka zostanie również zidentyfikowanych.

Struktura *Wunderzeichenbuch* w porównaniu z *Kroniką* Sebastiana Francka

Mimo że zarówno *Kronika*, jak i *Wunderzeichenbuch* cechują się układem chronologicznym, różnią się one gruntownie pod względem struktury organizacji zawieranych informacji. W obu przypadkach historia uporządkowana zostaje inaczej¹². W rękopisie nie występują charakterystyczne dla ówczesnych kronik podziały treści – wydarzenia nie są podporządkowane np. popularnemu wówczas w historiografii podziałowi dziejów na sześć lub siedem wieków¹³. Przede wszystkim nie został tu przeniesiony charakterystyczny dla *Kroniki* Francka podział historii na trzy części – z pierwszą sięgającą od stworzenia świata do narodzin Chrystusa, drugą

⁹ W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, tłum. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie”, 5–6, 2011, s. 27–41.

¹⁰ Na temat wczesnonowożytnej historiografii w Augsburgu patrz C. S. Wood, *Forgery, Replica, Fiction. Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago 2008, s. 61–108, 185–254.

¹¹ T.H. Borchert., *The Book...*, s. 48.

¹² Na temat struktur wczesnonowożytnych kronik patrz np. A. Worm, *Geschichte und Weltordnung. Graphische Modelle von Zeit und Raum in Universalchroniken vor 1500*, Berlin 2021.

¹³ S. Füssel, *Das Buch der Chroniken. Kolorierte und kommentierte Gesamtausgabe der Weltchronik von 1493*, Köln 2018, s. 7; G. Eckert, *Weltalter*, „Enzyklopädie der Neuzeit Online”, https://referenceworks.brillonline.com/entries/enzyklopaedie-der-neuzeit/weltalter-COM_379252, dostęp 12 listopada 2022; H. Tersch, *Unruhe im Weltbild: Darstellung und Deutung des zeitgenössischen Lebens in deutschsprachigen Weltchroniken des Mittelalters*, Köln–Weimar–Wien 1996.

kończącą się w czasach reformacji i trzecią, stanowiącą osobną od świeckiej krytyczną historię papieżstwa (*Chronica der Bäbst und Geistlichen händel*).

Ujęte w *Kronice* znaki cudowne są nierozłącznie przeplecione eklezjastyczną i świecką historią. Jako profetyczne *prodigia* zapowiadają one i tłumaczą sąsiednie wydarzenia, mają wymiar polityczny i porządkują dzieje w duchu Luterńskiego determinizmu¹⁴. W *Wunderzeichenbuch* znaki nie są odniesione do innych faktów historycznych, lecz przedstawione są same przez się, *in abstracto*. Struktura *Kroniki* Francka nadaje tym samym znakom znaczenie polityczne i czyni je narzędziem historiozofii – jako że poprzez *prodigia* Franck pośrednio komentuje i wartościuje przebieg dziejów. Brak owych struktur w *Wunderzeichenbuch* usuwa wymiar polityczny znaków, eliminuje ich moralne przesłanie i podkreśla ich wartość estetyczną.

W rękopisie nie występują charakterystyczne dla kronik, w tym tej Francka, indeks i spis treści, które zresztą nie przydałyby się, jako że nie posiada on foliacji. Dzieło Francka – jak inne popularne wówczas kroniki – miało być wygodne w użyciu, w związku z czym zawierało szczegółowe, zwykle alfabetyczne rejestry, glosy, noty indeksujące i śródtytuły, ułatwiające czytelnikowi nawigację w tekście. Cudowne znaki były umieszczane w wyodrębnionych akapitach. W przypadku rękopisu natomiast nie dążono do klasyfikowania treści – przez co wyszukiwanie w nim potrzebnych wiadomości byłoby prawie niemożliwe.

„Zadanie ilustratora” – ilustracje *Wunderzeichenbuch* oparte na tekście *Kroniki*

Joshua P. Waterman sugeruje, że nietypowy prostokątny kształt i układ stron rękopisu mogą wywodzić się z charakterystycznego podłużnego formatu druków ulotnych, co sugerowałoby, że oparta na *Kronice* Francka sekcja była najpewniej późniejszym dodatkiem do już ukształtowanego dzieła – kopii zbioru takich druków¹⁵. Struktura *Kroniki* – spis treści, podział historii na części i tematyczne akapity – została więc niejako dodatkowo nałożona przez osobę lub osoby odpowiedzialne za stworzenie programu *Wunderzeichenbuch* w celu uzupełnienia (!) korpusu znaków. Jak już wiadomo, w strukturze tej – w przeciwieństwie do druków ulotnych –

¹⁴ J. M. Porter, *Luther and Political Millenarianism: The Case of the Peasants War*, „Journal of the History of Ideas”, 42 (3), 1981, s. 389-406.

¹⁵ J.P. Waterman, *Miraculous Signs...*, s. 12.

nie występowały ilustracje, dlatego też ilustratorzy rękopisu zmuszeni byli tworzyć własne wizje znaków, oparte wyłącznie na tekście¹⁶. Nierzadko specjalnego ich zaangażowania wymagała też stosunkowo niewielka detaliczność opisów Francka – zwłaszcza w porównaniu z objaśnieniami z innych źródeł. Detale opisane w obszerniejszych tekstach druków ulotnych bywają nieobecne w ich ilustracjach w rękopisie, tymczasem nawet najdrobniejsze szczegóły tekstu *Kroniki* można znaleźć w opartych na nim ilustracjach *Wunderzeichenbuch*.

Za przykład powyższego niech posłużą fol. 66 i 72. Zostały na nich przedstawione dwa podobne wydarzenia – plagi insektów. Niemal identyczne ilustracje przedstawiają każdorazowo chmurę owadów zajmujących całe pole obrazowe miniatury, unoszących się w powietrzu i siedzących na ziemi. Kompozycje różnią się jednak tym, że na fol. 66 znajdują się zarówno owady ze skrzydłami, jak i pozbawione ich, pełzające. Na fol. 72 znajdują się tylko te skrzydlate. Wy tłumaczenia można szukać w tekście – w podpisie do fol. 66 znajduje się wyrażenie *gewurm und vnziffer* (robactwo i owady), podczas gdy w tym do fol. 72 mowa jest o skrzydlatych *hewschrecken* (szarańczy), a potem *vnziffer* (owadach). Podobne dążenie do przedstawienia nawet najmniejszych detali tekstu widać w wielu ilustracjach opartych na tekście *Kroniki*.

Niekiedy jednak ogólnikowość niektórych opisów w *Kronice* Francka zmuszała ilustratorów *Wunderzeichenbuch* do dodania elementów w tekście nieobecnych. Na fol. 36 rękopisu zilustrowano wyjątkowo krótkie doniesienie Francka, brzmiące *So Ward ein brunn im Lothringischen land in blut verkert* („Tak oto pewne źródło w Lotaryngii spłynęło krwią”) i patrzono wyjaśnieniem, że była to zapowiedź głodu i śmierci. Notka została rozwinięta poprzez dodanie emocjonalnie nacechowanej formuły *der flos nacht vnnd tag das dan grausam vnnd erschrocklich zu sehen war* („płynęło ono nocą i dniem, co stanowiło okropny i straszliwy widok”). Komentarz *wie hie gemalt* („tak, jak tu namalowano”) lub podobne sformułowanie często uzupełnia wyjątkowo lapidarne fragmenty z *Kroniki* Francka (np. fol. 38, 51, 60, 62, 63, 71). W celu urozmaicenia ilustracji mającej tak zwięzłą podstawę domalowano więc obok źródła ścięty pień drzewa. Zbliżone, oparte zapewne na jednym wzorze pnie występują również w innych miejscach w *Wunderzeichenbuch* – fol. 47, 70, 115. Za każdym razem nie są wymienione w tekście *Kroniki* i służą wypełnieniu wolnej przestrzeni.

¹⁶ Nad rękopisem pracowali niemal na pewno liczni ilustratorzy – patrz T.H. Borchert., *The Book of Miracles...*, s. 96-98.

Ilustracje rękopisu wzorowane na *Kronice* Francka posługują się nadto niekiedy wzorami zaczerpniętymi ze wspomnianych graficznych cykli Behama i Holbeina. Joshua P. Waterman przywołuje dwa przykłady. Dla ilustracji fol. 27 rękopisu, przedstawiającej górę w Galii, wzór stanowi grafika z apokaliptycznego cyklu Behama – otwarcie szóstej pieczęci¹⁷. Ta sama grafika została – tym razem w pierwotnym kontekście – skopiowana także w cyklu apokaliptycznym rękopisu na fol. 176. Źródło na wspomnianym wcześniej fol. 36 namalowane zostało w sposób zbliżony do innych przedstawień źródeł w rękopisie, na fol. 24 i 180 – przy czym to ostatnie nie należy do grupy przedstawień opartych na tekście *Kroniki*, gdyż wzorem dla niej była kolejna grafika Sebalda Behama¹⁸. Także źródła na fol. 24 i 36 nie zostały wymyślone przez ilustratorów, lecz skopiowane z tej właśnie ryciny. Kolejny przykład dwukrotnego wykorzystania sztychu Behama to ilustracje z fol. 133 i 187. Na fol. 133 przedstawiono opisanego przez Francka siedmiogłowego potwora morskiego. Ilustracja oparta jest na apokaliptycznej grafice Behama, która stanowi też bezpośredni wzór dla fol. 187 rękopisu, przedstawiającego przybycie potworów apokaliptycznych¹⁹. Przykłady te jasno wskazują więc, jak niewielka długość doniesień *Kroniki* utrudniała „zadanie ilustratora”. Pojedyncze zdania Francka stanowiły zaledwie przyczynek dla kreatywności malarzy, więc ci zmuszeni byli wspomagać się zewnętrznymi wzorcami wyobrażeń.

Budowa *Kroniki* a treść zaginionych kart

W trakcie ponownego oprawiania *Wunderzeichenbuch* w XIX w., usunięto z niego pewną liczbę kart, których treść do dziś pozostaje nieznana²⁰. Wiadomo jednak, gdzie w rękopisie znajdowały się one wcześniej – dziś umieszczone są w ich miejscu białe arkusze. Gdy zestawia się tę obserwację z wnioskami z analizy struktury *Kroniki* Francka – czyli pamiętając, że zbierał on cudowne znaki wewnątrz wyodrębnionych od reszty tekstu akapitów – można z pewnym prawdopodobieństwem zrekonstruować zawartość niektórych z zagubionych stron.

¹⁷ S. Beham, *Typi...*, fol. 5r. wg. J.P. Waterman, *Miraculous Signs...*, s. 28.

¹⁸ S. Beham, *Typi...*, fol. B2v. wg. J.P. Waterman, *Textual and Pictorial Sources...*, s. 167.

¹⁹ S. Beham, *Typi...*, fol. C1v, C2r. wg. J.P. Waterman, *Miraculous Signs...*, s. 165.

²⁰ Rękopis składa się 167 zachowanych papierowych kart. Pierwotnie mogło ich być aż 200 – patrz T.H. Borchert., *The Book of Miracles...*, s. 48.

Przykładowo pojedynczy akapit *Kroniki*, zatytułowany *Wunder ersehen und geschehen/Anno Tausent hundert viertzeihen* („Cuda, które wydarzyły się i zostały zaobserwowane w roku 1114”) (fol. 182v), dostarczył tekstu dla aż czterech kart *Wunderzeichenbuch* – fol. 38, 39, 41, 42. Wiadomo z analizy innych partii rękopisu, że tak, jak w tym przypadku, cudowne znaki z pojedynczego akapitu umieszczano najczęściej w grupach bezpośrednio następujących po sobie kart. Na tej podstawie można spróbować odtworzyć, jakie znaki mogły znajdować się na zaginionych kartach – w omawianym przykładzie są to fol. 40 i 43. W akapicie *Kroniki* opisanych jest osiem znaków, z których w rękopisie zilustrowane są zaledwie cztery. Znaki pozbawione ilustracji to narodziny świni z ludzką twarzą, narodziny cudownego stworzenia o dwóch torsach oraz dwóch głowach i czworonożnego kurczaka, śmierć człowieka, który żył 361 lat i ogień z nieba. Omawiane karty ilustrowały więc zapewne te właśnie zoomorficzne i antropomorficzne monstra. Za tym przemawia także datowanie odpowiadających im opisów u Francka – tym samym obecność ich wizerunków na zaginionych kartach wpisywałaby się w chronologiczny układ materiału w rękopisie.

To spostrzeżenie potwierdza się w odniesieniu do reszty rękopisu. Grupa przepisanych z pojedynczego akapitu *Kroniki* znaków flankuje często zaginioną kartę. Przeczytawszy ów akapit, można dojść do wniosku, że karty te zawierały wcześniej wizerunki monstrów. Przykładowo, utracone fol. 80 *Wunderzeichenbuch* znajdowało się między dwoma kartami opartymi na tym samym akapicie *Kroniki* (fol. 209r). Wszystkie znaki z owego akapitu, poza dwoma, są zilustrowane w rękopisie. Te brakujące to: *ein kalb mit zweyen köpffen* („cielę z dwoma głowami”) i *ein kindt mit sechß zenen und grossem kopff* („dziecko z sześcioma zębami i wielką głową”). To ich przedstawienia znajdowały się najpewniej na zaginionym fol. 80. Praktyka umieszczania dwóch monstrów na jednej ilustracji jest bowiem widoczna w przypadku wielu innych kart rękopisu – przykładowo na fol. 88, 93, 97, 117, 145, 158 – gdzie zestawiane są one na podstawie podobieństwa, nie według chronologii. Pojedyncza brakująca karta mogła więc pomieścić oba opisane w akapicie monstra.

Till-Holger Borchert zauważa, że w *Wunderzeichenbuch* znajduje się stosunkowo niewiele monstrów (*freaks of nature*) i tylko jedno przedstawienie zdeformowanego człowieka²¹. Mowa

²¹ Tamże, s. 82.

o syjamskich bliźniakach o ośmiu nogach, których wizerunek znajduje się dziś na fol. 93. Jest to jedyna zlokalizowana usunięta karta²². Ten typ znaków określany był wówczas *Missgeburt*en (potwory, pokraki) i cieszył się na terenach niemieckojęzycznych olbrzymią popularnością²³.W świetle niniejszej analizy można więc założyć, że przedstawienia *Missgeburt*en stanowiły część oryginalnego projektu rękopisu i dopiero w trakcie ponownego opracowania część z nich została usunięta.

Strukturalne porównanie *Wunderzeichenbuch* z *Kroniką* oraz spekulatywna rekonstrukcja „zadań ilustratora” stanowią narzędzia, dzięki którym możliwym staje się nie tylko odtworzenie treści zaginionych kart rękopisu, lecz zbliżenie się do jego pierwotnej koncepcji. Nie był on, jak dziś, przede wszystkim zbiorem zjawisk meteorologicznych, lecz obejmował zapewne większą liczbę „kuriozalnych” wizerunków *Missgeburt*en. Dalsze porównania z *Kroniką* umożliwiłyby ich dokładniejsze zidentyfikowanie i – tym samym – poszerzenie stanu badań nad samym rękopisem. Polityczna i kulturowa rola przedstawień owych monstrów w czasach Reformacji jest bowiem współcześnie obiektem intensywnych badań – ich wnioski dałoby się wówczas odnieść także do *Wunderzeichenbuch*²⁴.

²² Tamże, s. 48.

²³ J. Spinks, dz.cyt.

²⁴ Tamże.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin W., *Zadanie tłumacza*, tłum. Lipszyc A., „Literatura na Świecie”, 5–6, 2011, s. 27–41.
- Borchert T.H., *The Book of Miracles; Genesis, Style and meaning* [w:] *The Book of Miracles – Das Wunderzeichenbuch – Le Livre des Miracles. Facsimile of the Augsburg manuscript from the Collection of Mickey Cartin, T. I*, red. Borchert T.H., Waterman J.P., Köln 2013, s. 48-101.
- Eckert G., *Welter*, „Enzyklopädie der Neuzeit Online”,
https://referenceworks.brillonline.com/entries/enzyklopaedie-der-neuzeit/welter-COM_379252,
dostęp 12 listopada 2022.
- Elsäßer R., *Transcription* [w:] *The Book of Miracles – Das Wunderzeichenbuch – Le Livre des Miracles. Facsimile of the Augsburg manuscript from the Collection of Mickey Cartin, T. I*, red. Borchert T.H., Waterman J.P., Köln 2013, s. 102-159.
- Füssel S., *Das Buch der Chroniken. Kolorierte und kommentierte Gesamtausgabe der Weltchronik von 1493*, Köln 2018.
- Melville G., *Geschichte in graphischer Gestalt. Beobachtungen zu einer Spätmittelalterlichen Darstellungsweise* [w:] *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewusstsein*, red. Patze H., Sigmaringen 1987, s. 57-154.
- Porter J. M., *Luther and Political Millenarianism: The Case of the Peasants War*, „Journal of the History of Ideas”, 42 (3), 1981, s. 389-406.
- Spinks J., *Monstrous Births and Visual Culture in Sixteenth-Century Germany*, London 2009.
- Tersch H., *Unruhe im Weltbild: Darstellung und Deutung des zeitgenössischen Lebens in deutschsprachigen Weltchroniken des Mittelalters*, Köln–Weimar–Wien 1996.
- Waterman J.P., *Ein Buch der Wunder* [w:] *Monster: fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik*, red. Große P., Nürnberg 2015, s. 142-145.
- Waterman J.P., *Miraculous Signs from Antiquity to the Renaissance; Context and Source Material of the Augsburg Manuscript* [w:] *The Book of Miracles – Das Wunderzeichenbuch - Le Livre des Miracles. Facsimile of the Augsburg manuscript from the Collection of Mickey Cartin, T. I*, red. Borchert T.H., Waterman J.P., Köln 2013, s. 6-47.
- Waterman J.P., *Textual and Pictorial Sources of the Manuscript* [w:] *The Book of Miracles – Das Wunderzeichenbuch – Le Livre des Miracles. Facsimile of the Augsburg manuscript from the Collection of Mickey Cartin, T. I*, red. Borchert T.H., Waterman J.P., Köln 2013, s. 160-167.
- Wood C. S., *Forgery, Replica, Fiction. Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago 2008.
- Worm A., *Geschichte und Weltordnung. Graphische Modelle von Zeit und Raum in Universalchroniken vor 1500*, Berlin 2021.

JULIA MAJEWSKA

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego

ORCID: 0000-0001-5902-8508

PROJEKTOWANIE NEONÓW W RAMACH DZIAŁALNOŚCI PUR „REKLAMA” I SPIRŚ JAKO PROCES ARTYSTYCZNY – NAJNOWSZE BADANIA

NEON DESIGN IN PUR “REKLAMA” AND SPIRŚ AS AN ARTISTIC PROCESS – THE LATEST RESEARCH

ABSTRACT [ENG]: The legacy and activities of the Przedsiębiorstwo Usług Reklamowych ‘Reklama’ (Advertising Services Company ‘Reklama’) has been largely and unjustly erased from the discourse of art history and the overall history of Polish design. PUR ‘Reklama’, renamed in 1972 to Stołeczne Przedsiębiorstwo Instalacji Reklam Świetlnych (Capital City Lighting Installation Company), was the largest state enterprise that monopolised both the design and production of neon advertisements in Poland. It was established on the wave of events associated with the 1955 festival breakthrough and due to the increased demand for this type of urban decoration from 1956 onwards, constituting simultaneous ‘advertisement’ not only of the premises themselves, but also of the entire city, aspiring to the rank of a modern metropolis. PUR ‘Reklama’ was a phenomenon, primarily because of its modern approach to design and production, and owing to its collaboration with visual artists, architects, designers creating at the time, who were responsible for designing neon compositions in the ‘Reklama’.

The aim of the article is to examine the activities of the ‘Reklama’ and its internal structure, as well as to study the process of neon design during the communist era on the basis of reconstructing the shape of the activities of the PUR ‘Reklama’ and the SPIRŚ. The basis for the content of the article is the most recent research (2021-2024) carried out on the preserved archival material of PUR ‘Reklama’ and SPIRŚ (art projects, technical documentation, legislative documents, etc.) from 1956-1993 which is currently in the collection of the Archive of Artistic of the Museum of Modern Art in Warsaw.

słowa kluczowe: **MIASTO, WARSZAWA, NEON, DESIGN, MODERNIZM, SOCJALIZM**

key words: **CITY, WARSAW, NEON, DESIGN, MODERNISM, SOCIALISM**

W 1956 roku otwarto pierwszy w Warszawie salon Przedsiębiorstwa Usług Reklamowych „Reklama” (PUR „Reklama”), instytucji specjalizującej się w projektowaniu szyldów reklamowych, a po przemianowaniu jej w 1972 roku na Stołeczne Przedsiębiorstwo Instalacji Reklam Świetlnych (SPIRŚ) monopolizującej krajową produkcję instalacji neonowych aż do 1993 roku. Celem artykułu jest przyjrzenie się okolicznościom i przyczynom powołania przedsiębiorstwa, określenie specyfiki funkcjonowania instytucji i podejmowanych przez nią współprac z artystami w zakresie projektowania instalacji neonowych, wreszcie zrozumienie

jej sukcesu oraz fenomenu popularności i miastotwórczej roli neonów w przestrzeni urbanistycznej stolicy. Podstawą treści artykułu są najnowsze badania (2021-2024) przeprowadzone na zachowanych materiałach archiwalnych PUR "Reklama" i SPIRŚ (projekty artystyczne, dokumentacja techniczna, dokumenty legislacyjne etc.) z lat 1956-1993 znajdujących się obecnie w zbiorach Archiwów Artystek i Artystów Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie¹.

Punktem wyjścia dla rozważań o historii przedsiębiorstwa jest lato 1955 roku, podczas którego odbył się V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów o Pokój i Przyjaźń². Jego wpływ na życie codzienne mieszkańców Warszawy, na ich zmianę sposobu myślenia o przestrzeni miejskiej jest dziś nie do przecenienia. Przełomową rolę odegrało pojawienie się dekoracji festiwalowych w głównych częściach miasta (m.in. ulice Marszałkowska, Nowy Świat, Rynek Starego Miasta), które jako pierwsze od czasów stalinowskich zrywały w przestrzeni publicznej z estetyką socrealistyczną³. Choć dekoracje te można określić jako socjalistyczne w treści, w swojej formie wykazywały znamiona nowoczesności, posiłkując się tradycją modernizmu i rozwiązaniami awangardowymi (m.in. formami abstrakcyjnymi). Na tym przede wszystkim oparł się ich przełomowy pod względem formalnym charakter i sukces, jaki odniosły, wywierając wpływ na później pojawiającą się w przestrzeni publicznej sztukę. Dla warszawiaków miasto w czasie Festiwalu odśłoniło nowe oblicze, zaoferowało barwną odmianę: „Dekoracja festiwalowa, urządzenia zainstalowane na ulicach i typ ruchu (występy, zabawy publiczne [...]) nadały Warszawie nową urodę, która podbiła miejscowych i przybyszów. Wszystko to razem było nie tylko »ładne do patrzenia«, w tym dobrze się było ruszać, w tym się dobrze żyło”⁴. Festiwal wpłynął więc na estetykę miasta i pojawiające się w nim elementy wizualne. Choć w dekoracjach przemycano wciąż treści propagandowe (m.in. w dekoracjach witryn parterów handlowych),

¹ Zob. zbiory: Warszawa, Archiwum Neonów Warszawy [dalej: ANW] stanowiące część Archiwów Artystek i Artystów Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

² Więcej na temat wpływu festiwalu na mentalność mieszkańców Warszawy oraz postrzeganie przestrzeni miejskiej w zmienionej perspektywie, a także o funkcji, roli i formie dekoracji festiwalowych w przestrzeni Warszawy zob. artykuł: J. Majewska, *Socjalistyczne treści w nowoczesnej formie? Dekoracje przestrzeni Warszawy podczas V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w 1955 roku wobec komunistycznych konceptualizacji miasta*, „Studia i Materiały Lubelskie”, 25, 2023, s. 81-96.

³ Tamże.

⁴ M. Czerwiński, *Kartki z różnych miast*, Warszawa 1957, s. 108.

ich forma stała się subtelniejsza i bardziej przystająca do współczesności – przykładem takich rozwiązań były między innymi neony.

Po Festiwalu mieszkańcy Warszawy coraz śmielej przekraczali próg swoich domów⁵. Letnie wydarzenia 1955 roku doprowadziły do tego, że o przestrzeni miejskiej nie tylko dyskutowano, ale także po raz pierwszy od czasów wojny chciano spędzać w niej czas. Wygląd przestrzeni musiał więc ulec zmianie. Powołanie „Reklamy” stanowiło rodzaj odpowiedzi na nasilające się głosy niezadowolenia względem dotychczasowego wyglądu miasta, a także pozór wsłuchiwania się władzy w potrzeby obywateli. Mieszkańcy pragnęli większej liczby światła, neonów, barw, wszystkiego, co składa się na intensywność życia nowoczesnej ulicy, na życie publiczne w metropolii: „Skończył się Festiwal, znikły kolorowe radości. Pozostała szarość naszych domów, ciężka kamienność fasad [...]. Tęsknimy do koloru w architekturze. Brak go nam w życiu. Narzekamy na smutek naszych niekolorowych wieczorów. Domagamy się barwnych neonów [...]”⁶.

Powołanie PUR „Reklama”, momenty przełomowe w historii instytucji

1956 – powołanie PUR „Reklama”

O „Reklamie” niewiele wiadomo. W publikacjach popularnonaukowych⁷ wspomina się o jej działalności w kontekście projektowania szyldów reklamowych⁸ w szerokim ujęciu, w wąskim

⁵ Temat warunków mieszkaniowych w okresie PRL-u, które w stopniu znacznym zdeterminowały masowy proces przekraczania progu własnego domu i spędzania czasu w przestrzeni miejskiej opisuje Agata Szydlowska zob.: A. Szydlowska, *Futerał. O urządzaniu mieszkań w PRL-u*, Wołowiec 2023 oraz *Warszawa w liczbach 1949*, Warszawa 1949; *Rocznik statystyczny Warszawy 1958*, Warszawa 1958; A. Zadrożyńska, *Ludzie i przestrzeń domowa – przyczynek do antropologii schronienia* [w:] *Dom we współczesnej Polsce. Szkice*, red. P. Łukasiewicz, A. Siciński, Wrocław 1992; K. Madej, *Spółdzielczość mieszkaniowa. Władze PRL wobec niezależnej inicjatywy społecznej (1961-1965)*, Warszawa 2003. Zob. także: *Wnętrze Warszawskiej ulicy. Materiały sesji naukowej, Warszawa 5-6 IV 2001*, red. B. Wierzbicka, Warszawa 2002.

⁶ A. Kobzdej, *Refleksje pofestiwalowe*, „Projekt” 1, 1956, s. 76.

⁷ Zob. m.in.: *Światła miasta. Warszawski neon 1956-1963*, red. E. Moskwa, M. Pęzińska, Warszawa 2010; I. Tarwacka, J. Zieliński, *Neony. Ulotny ornament warszawskiej nocy*, Warszawa 2010; B. Stępień, *Łódzkie neony. Zapomniane perły wzornictwa PRL-u*, Łódź 2014; I. Karwińska, *Neon Warszawa*, Warszawa 2015; M. Mrugańska-Banaszak, *Nocny Poznań w blasku neonów*, Poznań 2015; I. Karwińska, *Neon Revolution. Eastern bloc electro-graphic design*, Warszawa 2017; *Neon omnis moriar. Historia ostrowieckich neonów*, red. W. Mazan, A. Przychodni, Ostrowiec Świętokrzyski 2023; I. Karwińska, *Neon Warszawa. Neon Warsaw*, Warszawa 2024; *Światła miasta. Historia katowickich neonów*, red. K. Ossolińska, Katowice 2024.

⁸ Terminami ogólnymi, którymi przedsiębiorstwo posługiwało się w odniesieniu do każdego typu projektowanego i realizowanego produktu była reklama lub szyld reklamowy, używane wymiennie lub w zależności od kontekstu – w dokumentacji prawnej takiej jak umowy czy protokoły pojawiał się termin reklama, natomiast częściej spotykanym określeniem w dokumentacji technicznej np. zleceniu produkcyjnym lub właściwym projekcie elektrycznym był szyld reklamowy. W przeciągu lat w zachowanej dokumentacji obrazującej działalność przedsiębiorstwa spotkać się można także

zaś – reklam neonowych. Opracowania naukowe o przedsiębiorstwie albo milczą, albo wymieniają je jako jedną z wielu pozycji w spisie specjalistycznych producentów szyldów reklamowych – państwowych, spółdzielczych i prywatnych. Podobnie jest w przypadku źródeł – mowa tu przede wszystkim o prasie z okresu PRL-u (m.in. „Stolica”, „Projekt” etc.) oraz wydawnictwach zwartych dotyczących projektowania lub funkcjonowania reklamy w państwowym systemie socjalistycznym⁹. Tam również istnienie przedsiębiorstwa wspomina się jedynie na marginesie. Funkcjonowanie instytucji, jej struktura, zasady współpracy z twórcami i opis projektowania reklam zostały w nich pominięte. Tymczasem „Reklama” była największym przedsiębiorstwem państwowym z centralą w Warszawie i dziesięcioma placówkami terenowymi poza stolicą¹⁰, która zmonopolizowała zarówno projektowanie, jak i produkcję reklam neonowych w Polsce.

Przedsiębiorstwo Usług Reklamowych „Reklama”, bo pod taką pełną nazwą funkcjonowało, powołało w lutym 1956 roku Ministerstwo Handlu Wewnętrznego¹¹. Rok wcześniej, na fali społeczno-politycznych przemian związanych z odbywającym się w Warszawie V Światowym Festiwałem Młodzieży i Studentów, w ramach pozwolenia MHW na reklamowanie towarów i usług opracowano nowe przepisy dopuszczające stosowanie dużych form reklamowych, w tym wielkoformatowych neonów¹². Reklamie świetlnej nadano wówczas, po pierwsze, znaczące miejsce wśród podstawowych narzędzi reklamy handlowej, po drugie – wyznaczono jej konkretne cele jako ważnemu środkowi informacji towarowej, dostępnemu każdemu odbiorcy w przestrzeni publicznej.

z węższymi pod względem znaczeniowym terminami: neonem, szyldem sklepowym, reklamą świetlną, reklamą neonową, reklamą jarzeniową, instalacją, instalacją świetlną, instalacją neonową, instalacją jarzeniową, wywieszka, znakiem lub znakiem wizualnym, dużo rzadziej – reklamą wizualną. Zob. zbiory: Warszawa, ANW, zachowany papier firmowy.

⁹ Zob. m.in.: J. Wojeński, *Szyldy i reklamy sklepowe*, Warszawa 1969, s. 8; *Reklama. Organizacja i funkcjonowanie w gospodarce socjalistycznej*, red. M. Strużycki, Warszawa 1976, s. 247.

¹⁰ W latach 70. XX wieku, po zmianie PUR „Reklama” w SPIRŚ placówki terenowe instytucji funkcjonowały w następujących miastach: Katowicach (ul. Szafranka 2), Poznaniu (ul. Chudoby 24, dziś ul. Taczaka), Łodzi (ul. Piotrkowska 78), Krakowie (ul. Pawia 6), Bydgoszczy (ul. Chodkiewicza 9-11, barak 2), Wrocławiu (ul. Rуска 46), Gdańsku (ul. Szeroka 121/122), Szczecinie (al. Piastów 32), Opolu (ul. Wrocławska 16) i Rzeszowie (ul. M. Fornalskiej 7); zob. zbiory: Warszawa, ANW.

¹¹ Dz.U. 1949 nr 10 poz. 62: Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 19 lutego 1949 r. w sprawie zakresu działania Ministra Handlu Wewnętrznego; Dz.U. 1970 nr 26 poz. 210: Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 9 października 1970 r. w sprawie zakresu działania Ministra Handlu Wewnętrznego.

¹² Zob. m.in.: M. Pezińska, *Krótką historią polskiego neonu lat 50., 60. i 70.*, neonmuzeum.org, 20 maja 2015, <http://www.neonmuzeum.org/krotka-historia>, dostęp 28 maja 2020; K. Jasiołek, *Opakowania czyli perfumowanie śledzia. O grafice, reklamie i handlu w PRL-u*, Warszawa 2021.

Fenomenu monopolu, skuteczności i sukcesu PUR „Reklamy” należy upatrywać w kilku podstawowych czynnikach – systemie gospodarki centralnie planowanej, gdzie poszczególnym jednostkom powierzano działania w określonym obszarze (w tym przypadku projektowanie i realizację neonów)¹³, strukturze przedsiębiorstwa z rozbudowaną siecią specjalistycznych pracowni, atrakcyjnej formie wizualnej jego autopromocji, wreszcie – współpracy. Aby koncepcje poszczególnych rozwiązań reklam mogły sprostać wymaganiom plastycznym i technicznym, instytucja podejmowała współpracę ze specjalistami. W obszarze pracy twórczej byli to przede wszystkim plastycy, artyści graficy, malarze, rzeźbiarze i metaloplastycy. W kwestiach technicznych przedstawiciele odpowiednich pracowni i działów „Reklamy” konsultowali się natomiast przede wszystkim z architektami oraz z przedstawicielami handlowymi.

Pierwszym powstałym pod auspicjami PUR „Reklama” neonem, którego dokumentacja zachowała się w zbiorach archiwalnych¹⁴, była wielkoformatowa instalacja przygotowana dla najbardziej wówczas eleganckiego salonu jubilerskiego przy ulicy Puławskiej 1¹⁵. Neon, zaprojektowany w 1956, a zrealizowany w 1957 roku, tak opisywano w prasie:

Na dachu, lekko zawieszony na konstrukcji stalowej, czerwony napis Jubiler. Od tego napisu w dół po narożniku spada złoty łańcuch zakończony dużym brylantem. Poszczególne ogniwa łańcucha zapalają się stopniowo, by za chwilę zgasnąć, ustępując miejsca napisowi SREBRO-ZŁOTO, wprowadzającemu klienta już do wnętrza sklepu. Napis ten [wykonano] w kolorze złotym¹⁶.

Realizacja ta jest istotna dla instytucji z kilku powodów. Neon był reklamą wielkoformatową, dachową, wpisaną w architekturę budynku, co czyniło go integralną częścią jego struktury. Takie projektowanie, dostosowane do tektoniki gmachu, stanie się później stałą praktyką w działalności instytucji. Elementem składowym neonu był syntetycznie ujęty znak graficzny – łańcuch, który wizualnie, na zasadzie gry skojarzeń, nawiązywał do produktów sprzedawanych w lokalu. Wreszcie dekoracyjne liternictwo napisu „Jubiler”, przypominające logotypy przedwojennych

¹³ Dla porównania przed wojną projektowaniem, produkcją i montażem neonów zajmowało się w Warszawie co najmniej kilkadziesiąt prywatnych firm – m.in. „Unic-Neon”, Nowy Świat 21, „Des” D. Szalmana, ul. Graniczna 13, „Neon”, ul. Graniczna 14, „Vacuum Neon”, ul. Graniczna 16, „Neon-Amper” ul. Złota 83, K. i W. Dworakowscy, ul. Wspólna 46 etc., zob: I. Tarwacka, J. Zieliński, dz.cyt., s. 46-48.

¹⁴ Zob. zbiory: Warszawa, ANW. Zbiory ANW są w procesie ciągłego opracowywania i katalogowania, dlatego niektóre z przywoływanych w artykule materiałów źródłowych nie posiadają sygnatur.

¹⁵ I. Tarwacka, J. Zieliński, dz.cyt., s. 55.

¹⁶ H. Jarzęcka, *Neony, neony, neony*, „Stolica”, 36, 1956, s. 4.

przedsiębiorstw, takich jak E. Wedel czy Blikle, zapoczątkuje modę na „soc-logotypy”, utrwalone do dziś w świadomości mieszkańców. Styl neonu „Jubitera” określił charakter wizualny projektów powstających w kolejnych latach w ramach działalności instytucji (il. 1).

1958, 1969, 1971 – program neonizacji m.st. Warszawy Wydziału Architektury, Nadzoru Budowlanego i Geodezji Prezydium Rady Narodowej m.st. Warszawy

Około 1958 roku w przestrzeniach publicznych Warszawy pojawiło się wiele nowych instalacji neonowych, szczególnie w Śródmieściu. Na wzmogoną liczbę realizowanych projektów neonów wskazują archiwa oraz fotografie nocnego miasta po 1958 roku, które wyróżniają się niespotykaną wcześniej liczbą tych instalacji widocznych w kadrach ukazujących główne arterie miejskie¹⁷. Zbiegło się to w czasie z cyklicznymi wyjazdami architektów na Zachód. Na łamach prasy, przede wszystkim w „Architekturze”, zaczęły pojawiać się artykuły reportażowe, opisujące wycieczki zagraniczne rodzimych twórców¹⁸. Autorzy tekstów nie kryli oszołomienia wyglądem miast – m.in. Paryża, Rzymu (np. dzielnica Vigna Clara), Berlina czy Hamburga, ich nowoczesnością, kolorami i różnorodnością, wreszcie nocnym doświetleniem przestrzeni, którego szczególnie brakowało mieszkańcom Warszawy. W prasie pytano się o realizację w przestrzeni publicznej stopniowo, ale konsekwentnie przemycanych haseł nowoczesności, postępu i dobrobytu jako definicji przyszłości. Raził rozdźwięk między wyglądem polskiej stolicy a szybko regenerującymi się po wojnie miastami krajów zachodnich. Warszawa, mimo odbudowy, wciąż była zaniedbana i ciemna. W prasie narzekano na ulice skryte w ciemności – raj dla okolicznych chuliganów. Nocą życie miejskie zamierało, sklepy zamykano i zaciemniano, otwarte były tylko nieliczne dancingi i kluby, brakowało nocnego transportu miejskiego, a deficyt

¹⁷ Zob. zbiory: Warszawa, ANW.

¹⁸ Zob.: J. Minorski, *Oblicze współczesnej polskiej twórczości architektonicznej* [w:] *O polską architekturę socjalistyczną. Materiały z Krajowej Partyjnej Rady Architektów odbytej w dniu 20–21 czerwca 1949 roku w Warszawie*, oprac. tenże, Warszawa 1950, s. 48–94; tenże, *Rok 1956 w miesięczniku „Architektura”*, Komunikat SARP 1956, s. 18; tenże, *W Niemczech Zachodnich*, „Architektura”, 9, 1956, s. 312–316; tenże, *We Francji*, „Architektura”, 5, 1956, s. 124–125; D. Jędruch, *Forma uchylona. Odwłókowe otwarcie architektury polskiej na Zachód* [w:] Witold Cęckiewicz, *Socrealizm, socmodernizm, postmodernizm. Eseje*, t. 2, red. M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak, M. Wiśniewski, Kraków 2015, s. 111–127; M. Czapelski, *Kilka uwag o drukowanych relacjach z międzynarodowych kontaktów polskich architektów około 1956 r.* [w:] *Panoptikum: Sztuka, nauka, wyobraźnia. Studia ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Pieńkosowi z okazji 60 urodzin*, red. A. Bagińska, M. Czapelski, K. Pijanowska, A. Rosales Rodrigues, A. Sulikowska-Bełczowska, Warszawa 2022, s. 481–492; tenże, „Najlepszy jest wyjazd niczym nieskrępowany” Jana Minorskiego i Edmunda Goldzamt relacje z podróży za żelazną kurtynę w roku 1956, „Biuletyn Historii Sztuki”, 2, 2023, s. 119–141.

taksówek był wyraźnie odczuwalny. Rzeczywistość ta raziła tym bardziej po doświadczeniu spektrum możliwości życia miejskiego, jakie zaproponowali organizatorzy V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów podczas imprezy.

We wrześniu 1958 roku ówczesny przewodniczący prezydium Miejskiej Rady Narodowej m.st. Warszawy, Zygmunt Dworakowski, udał się w podróż do Anglii. Doświadczenie wyglądu zachodniej metropolii i kształtowania nowoczesnej przestrzeni miejskiej wpłynęło na jego spojrzenie na powojenną Warszawę i jej estetykę. To był punkt zapalny, który skłonił redakcję „Stolicy” do publikacji ankiety, w której pytano mieszkańców Warszawy, co chcieliby przenieść z zachodnich miast na rodzimy grunt¹⁹. W odpowiedziach skupiono się przede wszystkim na niewystarczającym doświetleniu miasta. Mieszkańcy wyraźnie narzekali na ulice, za dnia i tak odpychające i szare, które nocą stają się ciemne i niebezpieczne. Jeszcze we wrześniu 1956 roku na łamach „Expressu Wieczornego” z zazdrością pisano o Berlinie Zachodnim: „Neony, neony, światła, reklamy, barwy, błyski. [...] Tu nie ma co błagować – to oszałamia. Na »Ku-dammie« trudno opędzić się od gorzkiej myśli na temat «ciasnej, ale własnej», rozpaczliwie ustabilizowanej nudy warszawskich ulic”²⁰. Wzmoczone od drugiej połowy lat 50. XX wieku zapotrzebowanie na ten rodzaj dekoracji miejskiej, stanowiący jednoczesną reklamę nie tylko samego lokalu, ale także całego miasta, aspirującego do rangi europejskiej, nowoczesnej metropolii spowodowało, że w krajobrazie Warszawy zaczęły się pojawiać coraz liczniejsze instalacje neonowe realizowane przede wszystkim przez PUR „Reklama”.

O ile jednak akcja neonizacji Warszawy w 1958 roku była inicjatywą podjętą spontanicznie, nieujęta w ramy prawne, stanowiącą wypadkową wspomnianych wydarzeń, o tyle program neonizacji stolicy prowadzony od 1969 roku przyjął charakter instytucjonalny. 29 maja tego roku Wydział Architektury, Nadzoru Budowlanego i Geodezji Prezydium Rady Narodowej m.st. Warszawy przedstawił szkicowy program neonizacji stolicy podczas posiedzenia z udziałem sekretarzy Komitetu Warszawskiego PZPR oraz władz miasta²¹. Projekt został zaakceptowany i miał posłużyć jako podstawa prawna dla dalszych prac oraz realizacji. Działania

¹⁹ Zob.: „Stolica”, 39, 1958, s. 7.

²⁰ S. Henel, *Na „Ku-dammie” i gdzie indziej*, „Express Wieczorny”, 11, 29-30 września 1956, s. 3.

²¹ Tamże, *Informacja w sprawie realizacji programu neonizacji m.st. Warszawy*, Prezydium Rady Narodowej m.st. Warszawy, sygn. AB.UA-647/71, s. 3.

w ramach programu zaplanowano w centralnych częściach miasta oraz przy głównych ulicach warszawskich dzielnic. W punkcie drugim dokumentu wskazano, że za opracowanie zbiorczych materiałów dotyczących programu neonizacji miasta odpowiedzialne będzie PUR „Reklama”. Tym samym instytucji tej nadano nadrzędny charakter względem pozostałych przedsiębiorstw zajmujących się projektowaniem i produkcją reklam neonowych²².

Po raz kolejny podstawowym zagadnieniem programu neonizacji zaproponowanego przez WANBiG PRN m.st. Warszawy było zwiększenie mocy przerobowej i produkcyjnej przedsiębiorstw zajmujących się reklamą neonową, w tym przede wszystkim PUR „Reklama”. W szkicu programu zaproponowano inwestycję przekształcenia PUR „Reklama” zaplanowaną na początek 1973 roku, która pozwoliłaby na zwiększenie mocy produkcyjnej przedsiębiorstwa wobec przewidywań, określających budżet na produkcję i renowację neonów w Warszawie i województwie w 1975 na kwotę 100 milionów złotych²³. Taki budżet umożliwiłby ponad trzykrotny – względem pierwszej połowy lat 70. – wzrost przerobu, prowadzący do pełnego zaspokojenia potrzeb stolicy i województwa w zakresie projektowania, budowy, remontów i konserwacji neonów. Wskazano również na potrzebę wystąpienia do MHW o zwiększenie w ciągu nadchodzących lat mocy przerobowej producentów neonów i poprawę ich zaopatrzenia materiałowego. Punktem podsumowującym było wskazanie, by przy wszystkich przedsiębiorstwach wykonujących neony powołać biura projektowe zatrudniające właściwie przygotowanych i uprawnionych projektantów, „zapewniających wysoką jakość projektów tak pod względem plastycznym, jak i technicznym”²⁴.

Jak wskazuje analiza materiału źródłowego zachowanego w Archiwum Neonów Warszawy, program neonizacji miasta 1969 roku odniósł zamierzony skutek. Już w 1970 roku można odnotować znaczny przyrost liczby projektowanych przez przedsiębiorstwo instalacji neonowych szczególnie dla centralnych części miasta, a także zleceń na przeprowadzenie

²² Ten sam dokument zawiera informację, że wraz z dniem 1 stycznia 1971 roku PUR „Reklama” zostanie wchłonięte przez Przedsiębiorstwo Produkcji Maszyn i Urządzeń Handlu Wewnętrznego. Jak wynika z dokumentacji źródłowej zmiana ta nie miała żadnego wpływu na kształt procesu związanego z projektowaniem i produkcją neonów, jedynie pod względem zmiany procedur wewnątrzinstytucjonalnych (m.in. zmiana sygnatur etc.). Warto w tym miejscu wspomnieć, że na przestrzeni omawianych lat struktura instytucji zmieniała się wielokrotnie – m.in. przy zmianie nazw i zakresu działalności ministerstw.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 4.

remontów bądź rewitalizacji istniejących już w przestrzeni neonów, także tych projektowanych przez inne przedsiębiorstwa (m.in. Specjalistyczną Spółdzielnię Pracy Reklam Świetlnych i Neonowych Lumen), nadając tym samym – zgodnie z wytycznymi programu neonizacji – nadrzędną rolę PUR „Reklama”.

1972 – rok, w którym PUR „Reklama” przekształciło się w SPIRŚ

W 1972 roku decyzją ustawową instytucję przemianowano z Przedsiębiorstwa Usług Reklamowych „Reklama” na Stołeczne Przedsiębiorstwo Instalacji Reklam Świetlnych (SPIRŚ). Bezpośredni wpływ miało na to utworzenie nowego urzędu Ministra Handlu Wewnętrznego i Usług, zastępującego urząd Ministra Handlu Wewnętrznego z dniem 29 marca 1972 roku²⁵ (wówczas wraz z którym zmieniły się także nazwy, zakresy działalności i sposób funkcjonowania niektórych jednostek gospodarczych²⁶). W przypadku PUR „Reklama” zmiana ta dotyczyła przede wszystkim modyfikacji nazwy przedsiębiorstwa, jego identyfikacji wizualnej, optymalizacji struktury organizacyjnej instytucji oraz ograniczenia przedmiotu jej działalności tylko do reklamy świetlnej.

W 1972 roku rozpoczął się okres największego rozwoju SPIRŚ. Przez ponad dekadę przedsiębiorstwo odpowiedzialne było za produkcję tysięcy znaków reklamowych w Warszawie i w największych miastach Polski, de facto monopolizując tę dziedzinę wytwórczości²⁷. Bujny rozkwit działalności SPIRŚ trwał do 1986 roku, a o prosperie przedsiębiorstwa w tamtym czasie świadczą – oprócz liczby zachowanych projektów reklam i ich realizacji – powołane liczne specjalistyczne pracownie działające w ramach struktury instytucji oraz duża skala zawieranych współprac z artystami.

²⁵ Dz.U. z 1972 r. nr 11, poz. 75: Ustawa z dnia 29 marca 1972 r. o zniesieniu urzędu Ministra Handlu Wewnętrznego; Dz.U. z 1972 r. nr 11, poz. 74: Ustawa z dnia 29 marca 1972 r. o utworzeniu urzędu Ministra Handlu Wewnętrznego i Usług.

²⁶ Termin jednostka gospodarcza używany był w omawianych latach w odniesieniu do każdej jednostki organizacyjnej prowadzącej stałą działalność gospodarczą. Jednostki gospodarcze dzieliły się na uspołecznione i nieuspołecznione. Termin decyzją ustawodawczą z 1989 roku zastąpiono pojęciem podmiotu gospodarczego. Definicja terminu jednostka gospodarcza za *Słownik ekonomiki i organizacji przedsiębiorstwa*, red. S. Biczynski, B. Miedziński, Warszawa 1991, s. 137.

²⁷ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że reklamą w formie świetlnej identyfikacji wizualnej zajmowały się także inne jednostki gospodarcze – m.in. Spółdzielnia Pracy „Argon”, Spółdzielnia Pracy „Elektrotechnika”, Spółdzielnia Pracy „Spójnia”, Spółdzielnia Pracy Reklam Świetlnych „Lumen” czy Spółdzielnia Pracy SBDT – Grupa Reklam Świetlnych w Warszawie – jednak nie odegrały one tak znaczącej jak PUR „Reklama” i SPIRŚ roli w obrazie przestrzeni miast, zwłaszcza przestrzeni miejskiej Warszawy.

1993 – zamknięcie SPIRŚ

SPIRŚ funkcjonowało do pierwszej połowy lat 90., choć już w zwolnionym tempie, na mniejszą skalę, bez spektakularnych wizualnie realizacji neonowych. Wówczas kompozycje ograniczały się do logotypu reklamowanego przedsiębiorstwa, a ich skala znacznie zmalała (przykładem niech będzie niewielki neon salonu samochodowego „Sobiesław Zasada” w formie logotypu, umieszczony na elewacji Domu bez Kantów przy ul. Królewskiej 2, zrealizowany w 1991 roku według projektu Magdaleny Byczyńskiej²⁸). Źródłem regresu był przede wszystkim upadek państwowego systemu sztuki²⁹, wraz z którym neony straciły możnego mecenas, jakim były władze miejskie oraz jednostki gospodarcze instytucjonalnie podlegające państwu. Stopniowo malała liczba zamówień na neony, zwłaszcza wielkoformatowe. Ponadto, jak wskazują źródła ze zbiorów ANW, rzadziej też zatrudniano plastyków do ich projektowania (zamiast nich projektowali m.in. elektrycy, choć czasem bardzo twórczy), tylko sporadycznie konsultowano się z architektami.

Po zamknięciu przedsiębiorstwa jego działalność w zakresie projektowania i realizacji instalacji neonowych kontynuowały osoby niezwiązane z sektorem publicznym. Obecnie tradycję tworzenia neonów artystycznych, choć na zlecenia indywidualnych klientów, podtrzymuje firma Hanak Reklama Wizualna, założona przez byłego pracownika SPIRŚ, Jacka Hanaka³⁰.

Obszar działalności instytucji

O ile działalność PUR „Reklama” obejmowała różną formę promocji³¹, o tyle od 1972 roku, po powstaniu SPIRŚ, działalność przedsiębiorstwa skupiała się jedynie na produkcji reklam

²⁸ Warszawa, ANW, *Projekt neonu „Sobiesław Zasada”*, sygn. WAW/ŚRÓ/KRÓLEW-2/00030.

²⁹ Kwestie dotyczące schyłku państwowego systemu sztuki w Polsce oraz rozciągnięcia granic periodyzacji okresu transformacji od 1989 do 1993 roku wyczerpująco porusza Jakub Banasiak – zob.: J. Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993*, Warszawa 2020.

³⁰ Zob.: Hanak Reklama Wizualna. *O nas*, neony.pl, b.d., <https://neony.pl/>, dostęp 29 września 2024.

³¹ M.in. opakowania firmowe (kartony, pudełka, torby, koperty, torebki z tofianu, folii i plastiku, bibuły z nadrukami, wszelkiego rodzaju etykiety, papier firmowy do pakowania), opakowania fabryczne (słoje, butelki, pudełka z blach, mas plastycznych), plakaty, afisze, katalogi, prospekty, ulotki, wywieszki, etykiety, obwoluty, nalepki, ogłoszenia w prasie codziennej, czasopiśmie i wydawnictwach informacyjnych, reklamę uliczną (malowidła ścienne, słupy ogłoszeniowe, pylony), plansze drogowe, filmy reklamowe i propagandowe (aktorskie, kukielkowe, rysunkowe i trickowe), audycje reklamowe (radiowe i telewizyjne), reklamę dźwiękową pozaantenową (radiowozy), podświetlane tablice reklamowe, tabliczki emaliowane, sprzęt do dekoracji witryn sklepowych (manekiny, stelaże, podstawki, atrapy), opakowania firmowe z papieru, kartonu i tworzyw sztucznych, szyldy z mas plastycznych, metalu i szkła, wreszcie neony dachowe,

świeatnych – przede wszystkim neonów, sporadycznie instalacji wykorzystujących rury jarzeniowe. W podstawowym podziale realizowanych instalacji widniały: neonowe szyldy i napisy reklamowe bez podkładów literowych (szyldy elewacyjne, wywieszki semaforowe), neonowe szyldy i napisy reklamowe z podkładami literowymi (szyldy elewacyjne) oraz neony szczytowe³².

W latach 1956–1972 PUR „Reklama” zajmowało się tworzeniem kompleksowych programów promocyjnych lub ich poszczególnych elementów. Programy te opracowywało na rzecz państwowych organizacji gospodarczych, przedsiębiorstw i jednostek podległych Ministerstwu Handlu Wewnętrznego, a także instytucji podporządkowanych innym ministerstwom, m.in. Ministerstwu Kultury i Sztuki³³. Oferta pełnego programu obejmowała – w najszerszym ujęciu – stworzenie od podstaw koncepcji identyfikacji wizualnej dla danego przedsiębiorstwa – od wyboru typografii, przez logotyp, po szyldy sklepowe etc. Najpełniejszym przykładem działalności instytucji przed 1972 rokiem był promocyjny program własny PUR „Reklama”, który składał się z rozpoznawalnej szaty graficznej (w tym m.in. logotypu, typografii, papieru firmowego, wzorników do każdego rodzaju i typu dokumentacji, materiałów reklamowych, np. plakatów, rozkładówek w czasopismach, broszur, biuletynów etc.) oraz czasopisma (il. 2). Ponadto skupiono się na dekoracji lokalu głównego (siedziba Zarządu PUR „Reklama”, Warszawa, ul. Grażyny 15, il. 3) i sieci filii w innych miastach Polski z powtarzalnymi, ale realizowanymi w różnych wariantach rozmiarowych i plastycznych reklamami wizualnymi. Ich przykładami są przede wszystkim instalacje neonowe, reklamy wizualne inne niż neony ulokowane w różnych miejscach miasta oraz przenośne reklamy promocyjne (np. gablota ekspozycyjna z abstrakcyjną instalacją neonową przygotowana na wystawę z okazji XXX-lecia PRL, prezentowaną na reprezentacyjnych piętrach PKiN i na pl. Zwycięstwa, dziś Piłsudskiego³⁴). Przykładem realizacji pojedynczych elementów reklamowych był np. wielkoformatowy neon przygotowany dla przedsiębiorstwa „Moda Polska” wykorzystujący zarówno charakterystyczną czcionkę

elewacyjne, semaforowe i wolnostojące. Zastrzegano, że: „Przedsiębiorstwo [...] dysponuje nowymi, interesującymi wzorami, opakowań oraz wszystkimi surowcami dostępnymi na rynku krajowym”, zob. zbiory: Warszawa, ANW, *Okladka projektu plastycznego neonu „Foton”, ul. Wolska 45*, sygn. WAW/WOL/WOLSKA-45/00071.

³² Więcej na ten temat zob.: J. Wojeński, dz.cyt., s. 87-102.

³³ Więcej na temat powołania, zakresu działalności i funkcji Ministerstwa Kultury i Sztuki w omawianych latach zob. m.in.: Dz.U. 1944 nr 5 poz. 25: Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 15 września 1944 r. o zakresie działania i organizacji Resortu Kultury i Sztuki; Dz.U. 1961 nr 10 poz. 53: Ustawa z dnia 16 lutego 1961 r. o zakresie działania Ministra Kultury i Sztuki.

³⁴ Zob. zbiory: Warszawa, ANW.

typograficzną oraz rozpoznawalny logotyp w formie syntetycznie ujętej jaskółki, którego autorem był polski grafik i plakacista Jerzy Treutler. Na prośbę inwestora „Reklama” przerobiła tę typografię oraz logotyp i zaaranżowała na potrzeby reklamy neonowej. Efektem końcowym była m.in. instalacja neonowa umieszczona na dachu i elewacji budynku przy Marszałkowskiej 91/97. W biuletynie reklamowym z 1961 roku „Reklama” zapewniała: „Na tle [...] uwag ogólnych pragniemy podkreślić, że PUR »Reklama« dysponuje środkami, niezbędnymi do spełniania życzeń swoich klientów”³⁵.

Warto dodać, że w początkach funkcjonowania „Reklamy” podstawowym zagadnieniem była wystawa oraz okno wystawowe, a problematyką działalności – ich dekoracja. W pierwszym numerze z 1968 roku wydawanego przez przedsiębiorstwo branżowego czasopisma „Reklama” redakcja w słowie wstępu pisała: „Okno wystawowe – ta podstawowa forma reklamy handlowej – wymaga szczególnej uwagi z naszej strony, ze względu na powszechną i niestety słuszną opinię fachowców, stwierdzającą ogólnie dość niski w naszym kraju poziom dekoracji”³⁶. Kwestia szeroko rozumianej dekoracji wystawowej – wliczając w nią zarówno realizacje plastyczne, formy identyfikacji wizualnej, a także instalację świetlną – stanowiła, jak już wspomniano, istotne zagadnienie nie tylko z punktu widzenia przedsiębiorstwa, dla którego wystawa była realizowana, ale także władzy i wykorzystywanej przez nią propagandy wizualnej. Jak pisał w swoich wspomnieniach dotyczących okresu PRL-u profesor filologii Michał Głowiński: „W obecnych polskich warunkach tzw. reklama nie wynika z rzeczywistych potrzeb obydwu stron, jest dziedziną stylizacji. Skoro w innych krajach istnieje reklama, musi istnieć i u nas, my nie gęsi i swą reklamę mamy”³⁷.

W laboratorium. Rekonstrukcja procedur projektowania neonów w ramach instytucji na podstawie dokumentacji archiwalnej

W pierwszych latach działalności „Reklamy” wytyczne dotyczące wyglądu szyldów nie były wyraźnie określone ani także objęte tak rygorystycznym nadzorem artystycznym i urbanistyczno-architektonicznym. Stawiane im wymagania nie były jednolite, a forma neonów

³⁵ Tamże, Biuletyn reklamowy „Opakowanie reklamuje”.

³⁶ Od redakcji, „Reklama”, 1, 1968, s. 1.

³⁷ M. Głowiński, *Marcowe gadanie. Komentarze do słów 1966-1971*, Warszawa 1991, s. 299.

zależna była od miejsca, w którym dany lokal się znajdował. Szczególną wagę przywiązywano do szyldów umieszczanych w placówkach w centralnych i zabytkowych częściach miasta.

Zasadniczym przełomem w kwestii wizualnego ujednolicenia szyldów reklamowych w przestrzeni miejskiej było Zarządzenie Ministra Budownictwa i Przemysłu Materiałów Budowlanych z dnia 29 czerwca 1966 roku w sprawie warunków technicznych, jakim powinny odpowiadać obiekty budownictwa powszechnego³⁸. 23. rozdział tego dokumentu określa estetyczne wymogi wobec szyldu oraz jego wizualnej spójności z budynkiem, dla którego powstaje³⁹. Po wydaniu rozporządzenia proces projektowania, sprawdzania i akceptacji projektów reklam uległ zaostrzeniu oraz wydłużył się przez nanoszenie kolejnych korekt. Na zwiększeniu rozwlekłości procesu zaważyła także konieczność akceptacji przez kolejnych kierowników poszczególnych pracowni w ramach działalności przedsiębiorstwa oraz organy zewnętrzne – przede wszystkim przez Wydział Architektury i Nadzoru Budowlanego i Geodezji PRN m. st. Warszawy.

Rekonstrukcji etapów projektowania instalacji neonowych posłużyła analizowana dokumentacja ze zbiorów Archiwum Neonów Warszawy⁴⁰, dotyczyć ona będzie jedynie procedur obowiązujących w stolicy:

Pierwszy etap zaczynał się w momencie, w którym **instytucja zlecająca** (np. Spółdzielnia Pracy Zegarmistrzów, Złotników i Grawerów) zgłosiła się korespondencyjnie lub do siedziby głównej **PUR „Reklama”/SPIRŚ** przy ul. Grażyny 15 w Warszawie z prośbą o zaprojektowanie, realizację oraz montaż instalacji neonu (np. „Jubilera”). Wówczas powstawało **pierwsze zlecenie produkcyjne na neon** przekazywane do **Działu Organizacji Produkcji**, które

³⁸ Zob.: Dz. Bud. z 1966 r. nr 10, poz. 44, Zarządzenie Ministra Budownictwa i Przemysłu Materiałów Budowlanych z dnia 29 czerwca 1966 r., rozdz. 23. Urządzenia związane z wyglądem obiektów budowlanych.

³⁹ Tamże. M.in. w § 114 wspomnianego dokumentu mowa o tym, że: „Zewnętrzne części obiektów budowlanych, szyldy i reklamy w postaci tablic, godeł, znaków i napisów, urządzenia świetlne, jak reklamy, lampy, latarnie, reflektory itp. wolno stojące reklamy i słupy ogłoszeniowe oraz inne urządzenia wpływające na wygląd obiektów budowlanych – powinny być wykonane z materiałów odpornych na wpływy atmosferyczne, a pod względem kształtu, koloru i wykończenia powinny być zharmonizowane z otoczeniem oraz nie powinny oszpecać miejscowości, krajobrazu lub obiektu budowlanego i zagrażać bezpieczeństwu dla ludzi i mienia”, z kolei w pkt. 2. § 117 mowa o tym, że: „Sposób dekoracji lub oświetlenia obiektów budowlanych powinien być z góry zaprojektowany [...]”.

⁴⁰ Analizowaną dokumentacją będą przede wszystkim: umowy między instytucjami, umowy wewnętrzne instytucji, zlecenia produkcyjne, protokoły zdawczo-odbiorcze, zatwierdzenie, dzienniki budowlane i karty pracy, kosztorysy, rachunki, korespondencja wewnętrzna i zewnętrzna etc.

następnie trafiało do **Pracowni Projektów** (kierowanej na przestrzeni działalności kolejno przez: Zbigniewa Wicherkiewicza, Bronisława Wycecha i Jacka Wyczółkowskiego). Pracownia Projektów przez wszystkie lata działalności albo współpracowała bezpośrednio z **indywidualnymi twórcami (umowa zlecenia)**, albo przez pośrednika – **Pracownię Sztuk Plastycznych**⁴¹ (**umowa pośrednictwa** między PUR „Reklama”/SPIRŚ a PSP, potem **umowa zlecenia** od PSP dla twórcy) – poszukiwała twórców, którzy mogliby stworzyć **projekt plastyczny (wstępny)** neonu (il. 4)⁴². Kompletny projekt plastyczny to rysunek w skali 1:50 lub 1:100 na papierze fotograficznym i ozalidach z paletą kolorystyczną⁴³ oraz dokumentacja plastyczna zawierająca opis wyglądu instalacji neonowej i użytego szkła, kosztorys, logotypy, luźne notatki i uwagi. Po otrzymaniu projektu plastycznego od twórcy przez Pracownię Projektów na jego podstawie zlecano wykonanie **projektu elektrycznego** realizowanego wewnątrz przedsiębiorstwa (wybrane nazwiska elektromonterów pracujących kolejno dla instytucji: Teodor Adamski, Bronisław Wycech, Jacek Wyczółkowski) i **projektu konstrukcyjnego neonu** (wybrane nazwiska konstruktorów pracujących kolejno dla instytucji: Stanisław Zalewski, Jerzy Pawłowski) wraz z ich kosztorysem. Komplet projektów przekazywano do **Działu Organizacji Produkcji**, w którym sporządzano kopie dokumentacji oraz notatki służbowe, a następnie przekazywano je do **Zakładu Neonów**, gdzie rozpoczynał się **etap wykonawczy**. Na podstawie dostarczonego kompletu projektów wykonywano tzw. **przepróchę**, czyli projekt w skali 1:1 na kalce, według którego kształtowano szklaną rurkę neonową. Tam też wybierano i wpuszczano gaz szlachetny (argon, neon), uzupełniano instalację luminoforami lub innymi barwnikami (m.in. rtęcią), wykonywano elementy elektryczne, konstrukcyjne oraz podkłady literowe z blachy cynkowej, a w późniejszych latach z polimeru syntetycznego (PCV)⁴⁴. Oprócz tego sporządzano dokumentację w postaci listy zapotrzebowania na materiały, karty pracy dla elektromonterów pracujących w terenie oraz

⁴¹ Projekty plastyczne neonów, które realizowali artyści współpracujący z PSP, powstawały w Pracowni Form Różnych podlegającej Pracowniom Sztuk Plastycznych, której kierownikiem w omawianych latach był plastyk Julian Surowicz.

⁴² Analiza korespondencji między PSP a „Reklamą” oraz twórcami zachowana w zbiorach Archiwum Neonów Warszawy: Warszawa, ANW.

⁴³ Ozalid to odbitka korektorska sporządzona z formy kopiowej na papierze światłoczułym. Paletę kolorystyczną oznaczano na projekcie kropkami, w których umieszczano wybraną barwę, bądź poprzez nanoszenie kolorowych konturów bezpośrednio na kształt neonu.

⁴⁴ Więcej na temat wymogów dotyczących treści neonu, liternictwa, kolorystyki oraz kompozycji plastycznej obowiązujących w omawianym w tekście czasie zob.: Z. Anders, *Wytyczne projektowania reklam neonowych*, Warszawa 1957 oraz J. Wojeński, dz.cyt., s. 26-40.

notatki służbowe. Komplet dokumentacji oraz części składowe instalacji neonowej z Zakładu Neonów trafiały do **Działu Spraw Technicznych**⁴⁵. Etap montażu następował w przestrzeni miejskiej Warszawy. Po wstępnych zatwierdzeniach i zgodach wydanych na montaż przez: organ wewnętrzny przedsiębiorstwa – **Komisję opiniującą** oraz organy zewnętrzne – **WANBiG PRN m.st. Warszawy, przedstawiciela Dzielnicowej Rady Narodowej** oraz **PRN m.st. Warszawy**⁴⁶ i – w przypadku budynków zabytkowych – **konserwatora zabytków**, instalację neonową montowano⁴⁷. Po pracach montażowych elektrycy oddawali do Działu Organizacji Produkcji **protokół wewnętrzny odbioru technicznego reklamy neonowej**, który zatwierdzała Komisja opiniująca działająca wewnątrz instytucji. Przy wydawaniu opinii przyjęto dwa ogólne kryteria – wizualne i techniczne – przekładające się na bezpieczeństwo publiczne. W razie stwierdzenia – na każdym etapie projektowym, akceptacyjnym, a nawet montażowym – że istniejąca reklama nie spełnia wymagań wizualnych bądź stanowi zagrożenie, Dzielnicowe Rady Narodowe miały prawo zażądać usunięcia takiej reklamy. Kwestie bezpieczeństwa sprowadzały się przede wszystkim do tego, czy reklama jest wykonana solidnie pod względem konstrukcyjnym, a także pod względem jakości instalacji elektrycznej oraz czy na skutek wpływu różnych czynników atmosferycznych może spowodować wypadek wśród przechodniów. Pod względem wizualnym musiała nie tylko być estetyczna i dopasowana do produktu czy branży, którą reklamuje, ale także spójna z gmachem, ulicą, najbliższą przestrzenią, wreszcie wyglądem miasta⁴⁸. Po etapie montażu **komisja wewnętrzna instytucji** prowadziła prace, w ramach których wydawała: **protokół pomiaru oporności uziemień, protokół ze sprawdzenia instalacji elektrycznej reklamy neonowej** oraz **protokół zdawczo-odbiorczy reklamy neonowej**. Na tym kończył się etap wykonawczy⁴⁹.

⁴⁵ Na tym etapie powstawało zlecenie produkcyjne montażu.

⁴⁶ Taki dokument opiniujący poprawność projektu i zgodę na montaż neonu podpisywany był przez Naczelnego Architekta Warszawy – Stanisława Soszyńskiego, pełniącego tę funkcję od 2. poł. lat 70. do końca istnienia SPIRŚ, bądź jego zastępcę Stanisława Lasotę.

⁴⁷ Proces montażu przeprowadzali elektrycy pracujący na umowę o pracę lub umowę zlecenia. Prowadzili oni dziennik budowy.

⁴⁸ Zob. zbiory: Warszawa, ANW, projekty plastyczne neonów; Z. Anders, dz. cyt., J. Wojeński, dz. cyt., s. 26-40.

⁴⁹ Warto dodać, że co kilka lat każdy zamontowany neon był sprawdzany przez komisję wewnętrzną instytucji, w razie potrzeby składano (albo zlecniodawca, albo przedstawiciel Komisji opiniującej wewnątrz instytucji) zlecenie na remont neonu lub część instalacji, w przypadku mniejszych uszkodzeń wymieniano zepsute części (przy ul. Kubusia Puchatka w Warszawie w latach 70. i 80. działało tzw. pogotowie neonowe, które szybko naprawiało zepsute neony).

Oryginalność i atrakcyjność plastycznych rozwiązań instalacji neonowych zależała od ściśle ustalonych procedur instytucjonalnych dotyczących ich projektowania. Kluczowe było również praktyczne doświadczenie specjalistów, ich fachowa wiedza, inwencja twórcza oraz wycucie estetyczne. Ważną rolę odgrywała znajomość problematyki reklamowej, która wpływała na wyrazistość treści literniczej i obrazowej reklam. Ponadto istotne było także przystosowanie konstrukcji kompozycji do warunków architektonicznych i urbanistycznych. Jan Wojeński w pierwszym powojennym podręczniku dotyczącym szyldów i reklam sklepowych podkreślał, że „dzięki pomysłowym rozwiązaniom plastycznym i technicznym stały się one [reklamy] – wraz z architekturą reklamową elewacji sklepu – czynnikiem kształtującym oblicze ulic i handlowych dzielnic miasta”⁵⁰.

Artystyczny fenomen PUR „Reklama” i SPIRŚ

Fenomenu sukcesu długiej działalności instytucji, oprócz wspomnianych wcześniej czynników związanych z istnieniem licznych specjalistycznych pracowni utworzonych wewnątrz przedsiębiorstwa oraz współpracą z artystami, należy upatrywać w formie projektów (bezpośrednio wynikającej z czynnika poprzedzającego) oraz miejscach, w których neony instalowano. Forma realizowanych przedmiotów promocji zależna była od kilku elementów, które obejmowały wiele aspektów – po pierwsze, od reklamowanej branży i potrzeb zlecniodawcy, po drugie, od aktualnych trendów pojawiających się w realizacjach z dziedziny sztuk użytkowych w kraju, po trzecie, od rozwiązań reklamowych obecnych za granicą – tak na Wschodzie i Zachodzie. Bardzo istotną rolę odgrywały też ściśle wytyczne dotyczące reklamy, regulowane ustawami, zarządzeniami, ministerialnymi cennikami i wewnątrzbranżowymi instrukcjami. Wreszcie, kluczowym aspektem ważącym na formach cenionych neonów produkcji „Reklamy” były indywidualne charaktery artystyczne twórców tzw. projektów podstawowych lub inaczej – plastycznych. Od początku swojej działalności Przedsiębiorstwo ściśle współpracowało z artystami, którzy podnosili estetykę projektowanych reklam. Warto w tym miejscu przywołać następujące nazwiska projektantów neonów, nierzadko związanych z przedwojenną awangardą czy powojenną Polską Szkołą Plakatu: Tadeusza Gronowskiego, Jana Mucharskiego, Jana Bogusławskiego, Zygmunta Stępińskiego, Pawła Freislera, Eleonorę Sekrecką,

⁵⁰ J. Wojeński, dz.cyt., s. 26-40.

Tadeusza Rogowskiego, Maksymiliana Krzyżanowskiego, Zbigniewa Labesa, Konstantego Rytowskiego, Magdalenę Byczyńską, Ewę Ryllową czy Zofię Kostecką. W latach 60., 70. i części 80. XX wieku neony pojawiały się wszędzie – w skromnych osiedlowych SAM-ach, reprezentacyjnych delikatesach, parterowych pawilonach handlowych, wielopiętrowych domach towarowych, w Klubach MPiK⁵¹, hotelach, kinach, teatrach, domach kultury, kawiarniach i restauracjach, na pocztach, basenach, w szkołach, szpitalach, przejściach podziemnych, a także na elewacjach i zapleczach wielkich zakładów przemysłowych, dzięki czemu były dostępne dla wszystkich mieszkańców miasta w każdym czasie.

Unikatowość projektów PUR „Reklama” i SPIRŚ zawiera się przede wszystkim w ich artystycznym charakterze i twórczym potencjale. Neony te zrywały z pierwotną funkcją medium – a więc funkcją reklamową – na rzecz świetlnego ornamentu miejskiego, immanentnego elementu architektury, przedłużenia doświadczenia wzornictwa przemysłowego i designu na przestrzeń miejską dostępną mieszkańcom na co dzień. Zmiana funkcji neonu z czysto reklamowej na dekoracyjną i ich obecność w przestrzeni miasta, a więc postulat dostępności dla wszystkich, podyktowały formę, a nawet formułę, jaką miały przyjmować te instalacje. Zasadą była czytelność, odwoływanie się do rozpoznawalnej rzeczywistości, ale też prowokacja do uruchomienia sieci skojarzeń. Takie potrzeby pociągnęły za sobą określony język formalny instalacji – jako drogowy, punkt orientacyjny oraz źródło informacji, musiały być zauważalne, rozpoznawalne, charakterystyczne, przyciągające wzrok i uwagę przechodniów. Stawały się więc formą zapamiętywanej wizualności (il. 5).

⁵¹ Klub Międzynarodowej Prasy i Książki (KMPIK, Klub MPiK) to polska sieć domów kultury i księgarni, założona w 1948 roku przez Robotniczą Spółdzielnię Wydawniczą „Prasa”. Pierwszy salon otwarto 7 października 1948 przy placu Unii Lubelskiej w Warszawie. KMPIK oferował czytelnie prasy, klubokawiarnie, księgarnie, kursy językowe oraz organizował wydarzenia kulturalne i wystawy. W 1974 roku działało 60 klubów, w tym 11 w stolicy. Sieć obejmowała wszystkie większe miasta w Polsce, sprzedając głównie prasę polską oraz wydawnictwa z krajów bloku wschodniego, zwłaszcza ZSRR. W 1991 roku na bazie Klubu MPiK powstało przedsiębiorstwo Empik. Zob. *Współczesne polskie księgarstwo: mały słownik encyklopedyczny*, red. R. Cybulski, Wrocław, 1981, s. 96–97.

BIBLIOGRAFIA

- Anders Z., *Wytyczne projektowania reklam neonowych*, Warszawa 1957.
- Banasiak J., *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993*, Warszawa 2020.
- Czapelski M., „Najlepszy jest wyjazd niczym nieskrępowany” Jana Minorskiego i Edmunda Goldzamta relacje z podróży za żelazną kurtynę w roku 1956, „Biuletyn Historii Sztuki”, 2, 2023, s. 119-141.
- Czapelski M., *Kilka uwag o drukowanych relacjach z międzynarodowych kontaktów polskich architektów około 1956 r.* [w:] *Panoptikum: Sztuka, nauka, wyobraźnia. Studia ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Pieńkosowi z okazji 60 urodzin*, red. Bagińska A., Czapelski M., Pijanowska K., Rosales Rodríguez A., Sulikowska-Bełczowska A., Warszawa 2022, s. 481–492.
- Czerwiński M., *Kartki z różnych miast*, Warszawa 1957.
- Dom we współczesnej Polsce. Szkice*, red. Łukasiewicz P., Siciński A., Wrocław 1992.
- Głowiński M., *Marcowe gadanie. Komentarze do słów 1966-1971*, Warszawa 1991.
- Hanak *Reklama Wizualna. O nas, neony.pl*, <https://neony.pl/>, dostęp 29 września 2024.
- Henel S., *Na „Ku-dammie” i gdzie indziej*, „Express Wieczorny”, 29-30 września 1956, s. 3.
- Jarzęcka H., *Neony, neony, neony*, „Stolica”, 36, 1956, s. 4.
- Jasiołek K., *Opakowania czyli perfumowanie śledzia. O grafice, reklamie i handlu w PRL-u*, Warszawa 2021.
- Jędruch D., *Forma uchylona. Odwilżowe otwarcie architektury polskiej na Zachód* [w:] *Witold Cęckiewicz. Socrealizm, socmodernizm, postmodernizm. Eseje, t. 2*, red. Karpińska M., Leśniak-Rychlak D., Wiśniewski M., Kraków 2015, s. 111–127.
- Karwińska I., *Neon Revolution. Eastern bloc electro-graphic design*, Warszawa 2017.
- Karwińska I., *Neon Warszawa*, Warszawa 2015.
- Karwińska I., *Neon Warszawa. Neon Warsaw*, Warszawa 2024.
- Kobzdej A., *Refleksje pofestiwalowe*, „Projekt”, 1, 1956, nr 1, s. 76.
- Madej K., *Spółdzielczość mieszkaniowa. Władze PRL wobec niezależnej inicjatywy społecznej (1961-1965)*, Warszawa 2003.
- Majewska J., *Socjalistyczne treści w nowoczesnej formie? Dekoracje przestrzeni Warszawy podczas V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w 1955 roku wobec komunistycznych konceptualizacji miasta*, „Studia i Materiały Lubelskie”, 25, 2023, s. 81-96.
- Minorski J., *Oblicze współczesnej polskiej twórczości architektonicznej* [w:] *O polską architekturę socjalistyczną. Materiały z Krajowej Partyjnej Narady Architektów odbytej w dniu 20–21 czerwca 1949 roku w Warszawie*, oprac. Minorski J., Warszawa 1950, s. 48–94.
- Minorski J., *Rok 1956 w miesięczniku „Architektura”*, Komunikat SARP 1956, s. 18.
- Minorski J., *W Niemczech Zachodnich*, „Architektura” 1956, nr 9, s. 312-316.
- Minorski J., *We Francji*, „Architektura” 1956, nr 5, s. 124-125.
- Mrugalska-Banaszak M., *Nocny Poznań w blasku neonów*, Poznań 2015.
- Neon omnis moriar. Historia ostrowieckich neonów*, red. Mazan W., Przychodni A., Ostrowiec Świętokrzyski 2023.
- Od redakcji*, „Reklama”, 1, 1968, s. 1.
- Pęzińska M., *Krótką historią polskiego neonu lat 50., 60. i 70.*, [neonmuzeum.org](http://www.neonmuzeum.org/krotka-historia), 20 maja 2015, <http://www.neonmuzeum.org/krotka-historia>, dostęp 28 maja 2020.
- Reklama. Organizacja i funkcjonowanie w gospodarce socjalistycznej*, red. Strużycki M., Warszawa 1976.
- Rocznik statystyczny Warszawy 1958*, Warszawa 1958.

- Słownik ekonomiki i organizacji przedsiębiorstwa, red. Biczyski S., Miedziński B., Warszawa 1991.
- Stępień B., *Łódzkie neony. Zapomniane perły wzornictwa PRL-u*, Łódź 2014.
- „Stolica”, 39, 1958, s. 7.
- Szydłowska A., *Futerał. O urządzaniu mieszkań w PRL-u*, Wołowiec 2023.
- Światła miasta. Historia katowickich neonów, red. Ossolińska K., Katowice 2024.
- Światła miasta. Warszawski neon 1956-1963, red. Moskwa E., Pęzińska M., Warszawa 2010.
- Tarwacka I., Zieliński J., *Neony. Ulotny ornament warszawskiej nocy*, Warszawa 2010.
- Warszawa w liczbach 1949, Warszawa 1949.
- Wnętrze Warszawskiej ulicy. Materiały sesji naukowej, Warszawa 5-6 IV 2001, red. Wierzbicka B., Warszawa 2002.
- Wojeński J., *Szyldy i reklamy sklepowe*, Warszawa 1969.
- Współczesne polskie księgarstwo: mały słownik encyklopedyczny, red. Cybulski R., Wrocław, 1981, s. 96–97.

AKTY PRAWNE

- Dz. Bud. z 1966 r. nr 10, poz. 44, Zarządzenie Ministra Budownictwa i Przemysłu Materiałów Budowlanych z dnia 29 czerwca 1966 r., rozdz. 23.
- Dz.U. 1944 nr 5 poz. 25: Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 15 września 1944 r. o zakresie działania i organizacji Resortu Kultury i Sztuki.
- Dz.U. 1949 nr 10 poz. 62: Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 19 lutego 1949 r. w sprawie zakresu działania Ministra Handlu Wewnętrznego.
- Dz.U. 1961 nr 10 poz. 53: Ustawa z dnia 16 lutego 1961 r. o zakresie działania Ministra Kultury i Sztuki.
- Dz.U. 1970 nr 26 poz. 210: Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 9 października 1970 r. w sprawie zakresu działania Ministra Handlu Wewnętrznego.
- Dz.U. z 1972 r. nr 11, poz. 75: Ustawa z dnia 29 marca 1972 r. o zniesieniu urzędu Ministra Handlu Wewnętrznego.
- Dz.U. z 1972 r. nr 11, poz. 74: Ustawa z dnia 29 marca 1972 r. o utworzeniu urzędu Ministra Handlu Wewnętrznego i Usług.

ŹRÓDŁA ARCHIWALNE

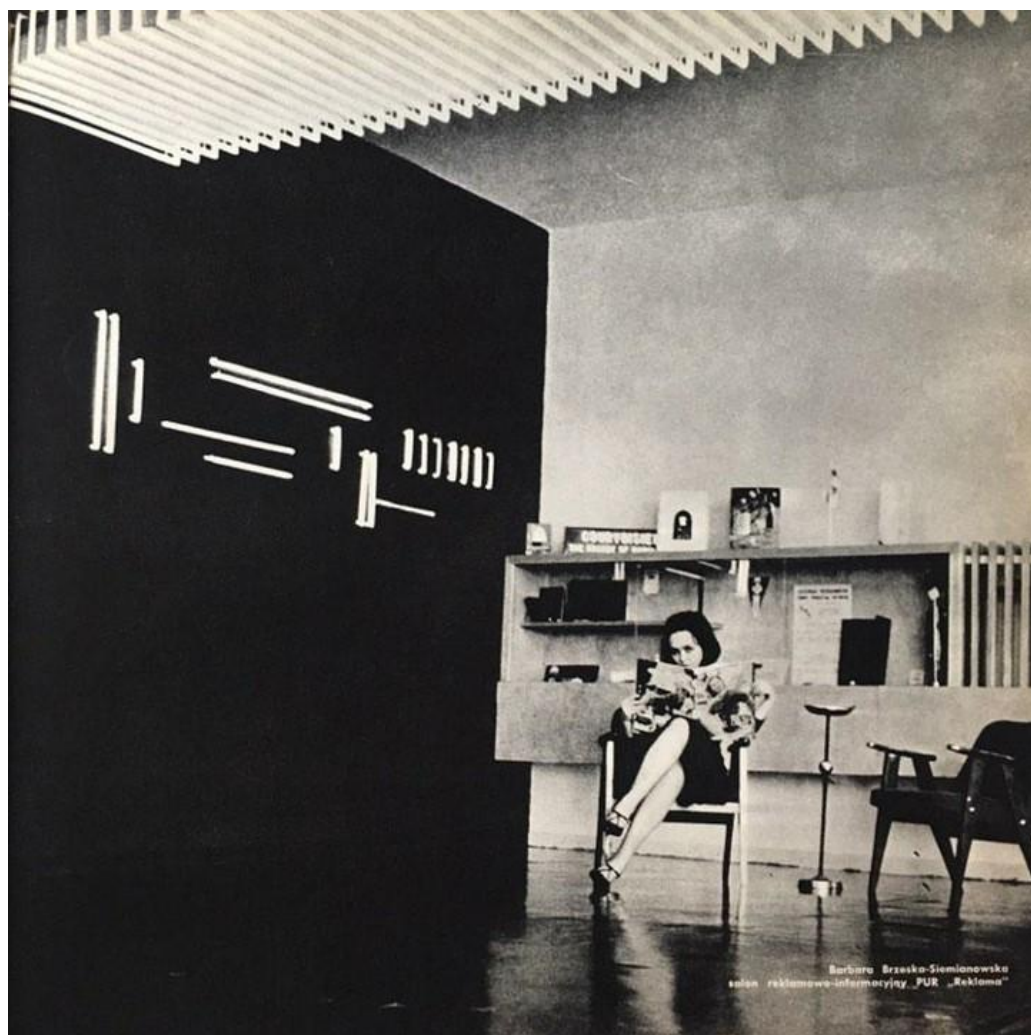
- Warszawa, Archiwum Neonów Warszawy [dalej: ANW], Archiwa Artystek i Artystów Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, *Biuletyn reklamowy „Opakowanie reklamuje”*.
- Warszawa, ANW, *Informacja w sprawie realizacji programu neonizacji m.st. Warszawy*, Prezydium Rady Narodowej m.st. Warszawy, sygn. AB.UA-647/71.
- Warszawa, ANW, *Okladka projektu plastycznego neonu „Foton”, ul. Wolska 45*, sygn. WAW/WOL/WOLSKA-45/00071.
- Warszawa, ANW, *Projekt neonu „Sobiesław Zasada”, sygn. WAW/ŚRÓ/KRÓLEW-2/00030*.



II. 1. Neon „Jubiler”, Warszawa, Puławska 1, 1957. Fot. za: J. Wojeński, *Szyldy i reklamy sklepowe*, Warszawa 1969, s. 96, rys. 119, autor nieznan.



II. 2. Katalog reklamowy PUR „Reklama”, 1961, zbiory Archiwum Neonów Warszawy, MSN.
Fot. autorka, 2024.



II. 3. Nowoczesne wnętrze salonu informacyjno-reklamowego PUR „Reklama”, Warszawa, Grażyny 15, lata 60., zbiory prywatne. Fot. nieznan.



II. 4. Tadeusz Rogowski, Projekt neonu restauracji Szanghaj (Warszawa, Marszałkowska 55/73), papier fotograficzny, markery, 1957, zbiory Archiwum Neonów Warszawy, MSN. Fot. autorka, 2024.



II. 5. Neon sklepu z wyrobami z Dalekiego Wschodu Chinka, Warszawa, Aleje Jerozolimskie 23-25, 1960, zbiory Narodowego Archiwum Cyfrowego. Fot. © Zbyszko Siemaszko

WERONIKA KAMIEŃSKA

Instytut Historii Sztuki, Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce, Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0009-0006-7578-0410

SPOSOBY BARWIENIA NATURALNEGO I LUDOWE TECHNIKI TKACKIE, CZYLI O WYKORZYSTANIU DOŚWIADCZEŃ POLSKIEGO TKACTWA LUDOWEGO PRZEZ ELEONORĘ PLUTYŃSKĄ

**NATURAL DYEING METHODS AND FOLK WEAVING TECHNIQUES – ON THE USE
OF THE EXPERIENCE OF POLISH FOLK WEAVING BY ELEONORA PLUTYŃSKA**

ABSTRACT [ENG]: In 1934, under the initiative of the Department of Ethnology at Stefan Batory University in Vilnius, Eleonora Plutyńska traveled to Polesie and the Vilnius region to search for new patterns, weaving techniques, and natural dyeing methods. Even before World War II, Plutyńska's activities in rural areas resulted in the increased popularity and modernization of the double cloth weaving technique. During this period, she also conducted research on the Polesian "peretyki" and "perebory," which she reinterpreted, creating linen tapestries with geometric patterns woven directly on the loom. Plutyńska considered natural dyeing just as important as technique — together with folk weavers, she used ingredients such as lilac, alder bark and rye to achieve durable and unique colors.

The purpose of this paper is to present the figure of Eleonora Plutyńska and the complexity of her role as an artist who drew from the traditions of folk weaving and incorporated the techniques learned in rural areas into both her individual work and the curriculum at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Plutyńska's activities, with a particular focus on her active collaboration with rural weavers from the eastern Poland, are examined in the article as well. An analysis of Plutyńska's work, especially within the thematic scope discussed in this paper, reveals the significance of her contribution to the history of Polish artistic weaving and her achievements in promoting native traditions in art.

słowa kluczowe: **TKACTWO, LUDOWOŚĆ, TKANINA DWUOSNOWOWA, BARWIENIE NATURALNE, SZTUKA UŻYTKOWA**
key words: **WEAVING, FOLKSINESS, DOUBLE WEAVE FABRIC, NATURAL DYEING, APPLIED ARTS**

Należała do wyjątkowych ludzi, do takich, którzy nigdy nie umierają. Niepospolicie wrażliwa i zdolna artystka, która kosztem swojej twórczości (tej autorskiej) stworzyła dzieła o nieprzemijającej wartości i szerokim zasięgu. Zostawiła nie tylko pamięć o sobie, ale żywe wartości, które wciąż się rozwijają¹.

Tymi słowami Eleonorę Plutyńską opisała jedna z jej uczennic, Barbara Falkowska, której wypowiedź opublikowano na łamach „Przeglądu Artystycznego” w 1970, rok po śmierci Plutyńskiej. Falkowska

¹ Wspomnienia uczniów Eleonory Plutyńskiej, „Przegląd Artystyczny”, 3 (55), 1970, s. 24.

trafnie zaznaczyła zaangażowanie swojej nauczycielki w działania wychodzące poza indywidualną twórczość artystyczną. Plutyńska była bowiem nie tylko zdolną artystką, lecz również wybitną pedagogką oraz działaczką zaangażowaną w ochronę sztuki ludowej.

Studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych Plutyńska rozpoczęła w 1923 roku. Doskonaliła tam swoje umiejętności artystyczne, które jeszcze przed I Wojną Światową rozwijała na Wydziale Artystycznym Wyższych Kursów dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego oraz w Paryżu, w Académie de la Grande Chaumière Olgi Boznańskiej². W Szkole Sztuk Pięknych studiowała malarstwo w pracowni Karola Tichego, kształciła się również w zakresie architektury wnętrz i tkaniny oraz w pracowni Wojciecha Jastrzębowskiego i Józefa Czajkowskiego³. Nauczyciele Plutyńskiej związani byli z działalnością Stowarzyszenia Warsztaty Krakowskie, którego program ideowy bazował na założeniach Warsztatów Wiedeńskich. Podstawą działania Stowarzyszenia była „zgodność koncepcji plastycznej przedmiotu z jego funkcją użytkową, z materiałem, z którego powstaje i narzędziem wytwarzającym”⁴. Założenia Warsztatów kontynuowane były przez utworzoną w 1926 roku Artystów Plastyków „Ład”, której jedną z pierwszych organizatorek była Eleonora Plutyńska⁵. Wraz z pozostałymi członkami Spółdzielni, kształtowała wyraz polskiej sceny przemysłu artystycznego oraz przyczyniła się do sukcesu koncepcji lansowanych przez ugrupowanie⁶.

Plutyńska pracę z tkaniną podjęła prawdopodobnie pod wpływem Zofii Baudouin de Courteney, malarki, zajmującej się również projektowaniem gobelinów⁷. Na początku swojej artystycznej kariery Plutyńska koncentrowała się na wykonywaniu kilimów, jednak już od 1934 roku rozpoczęła działania skoncentrowane na współpracy z tkaczkami, pochodzącymi z terenów północno-wschodniej Polski. W sprawozdaniu, które artystka przedstawiła w Wilnie na Konferencji Rady

² M. Stopa, Z. Stopa, *Eleonora Plutyńska. W poszukiwaniu zaginionych splotów*, Dziecinne 2019, s. 3-4.

³ K. Kondratiukowa, *Eleonora Plutyńska i jej idee*, Łódź 1974, s. 11-12.

⁴ I. Huml, *Ład. Geneza – idee – program* [w:] *Spółdzielnia Artystów „Ład” 1926-1996*, red. A. Frąckiewicz, Warszawa 1998, s. 24.

⁵ A. Demska, *„Ład” a tradycje tkactwa ludowego – działalność Eleonory Plutyńskiej* [w:] *Spółdzielnia Artystów „Ład” 1926-1996*, A. Frąckiewicz, Warszawa 1998, s. 251.

⁶ Założeniami „Ładu” było tworzenie w oparciu o porządek i harmonię form oraz barw, poszanowanie tradycji i włączanie jej we współczesny nurt sztuki. Członkowie Spółdzielni w swoich działaniach dążyli do doskonałości formy, wykonania oraz surowca, co było odniesieniem oraz rozwinięciem praktyk „Warsztatów Krakowskich” – I. Huml, *Ład. Geneza – idee – program...*, s. 26-27.

⁷ I. Huml, *Kronika życia i twórczości Eleonory Plutyńskiej*, „Przegląd Artystyczny”, 3, 1970, s. 26.

6 Towarzystw Popierania Przemysłu Ludowego w 1937 roku⁸, stwierdziła, że jej nadrzędnym celem było w tym czasie “[...] znalezienie w każdym rejonie wartości odmiennych, właściwych temu rejonowi i następnie stworzenie takich warunków, w których one mogłyby żywo trwać”⁹. Podczas tej samej konferencji artystka wygłosiła referat, którego treść stanowił niejako osobisty manifest dotyczący przekonań na temat ochrony sztuki ludowej. Potrzebę opieki nad wytwórczością wsi Plutyńska argumentowała jej wyjątkową rolą w ludzkim życiu oraz koniecznością zachowania ciągłości kultury¹⁰. Zdaniem artystki, ochroną należało objąć nie tylko fizyczne przedmioty wytwórczości, lecz również umiejętności i wszystkie te aspekty ludzkiej osobowości, które pozwalają na docenienie piękna oraz czerpanie radości z pracy twórczej, a w rezultacie na wykonanie pięknego przedmiotu¹¹. Przedstawione na wileńskiej konferencji teoretyczne postulaty znalazły swoje odzwierciedlenie w działaniach Plutyńskiej na terenach wiejskich. Aktywności te wiążą się z refleksją nad charakterystyką i definicją sztuki ludowej. Według historyczki sztuki Jadwigi Jarnuszkiewiczowej oraz etnologa Aleksandra Jackowskiego twórczość ludową wpisać można w obszar sztuki, który w swym założeniu służyć miał zarówno wytwórcy, jak i całej społeczności wiejskiej oraz odpowiadać na jej potrzeby estetyczne. Działanie w zakresie sztuki ludowej opierało się na chęci wyróżnienia się przez twórcę lub też uzyskania wyższej pozycji społecznej przez posiadanie sprzętów o ręcznie wykonanych zdobieniach czy kunsztownego stroju¹².

Swoją działalność na terenach wiejskich w latach 1934-1939 Eleonora Plutyńska uważała za najbardziej istotny etap swej pracy w dziedzinie tkaniny¹³. Jeszcze przed wybuchem II Wojny Światowej, podczas pobytu w Stradeczu koło Brześcia nad Bugiem, artystce udało się podjąć

⁸ Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego założone zostało w 1907 roku w Warszawie. Dzięki ustawie sejmowej z 31 lipca 1924 roku, która zakładała coroczne uwzględnienie popierania przemysłu ludowego w budżecie państwa, na przestrzeni lat TPPL zaczęło zakładać nowe regionalne oddziały. W roku uchwalenia ustawy powstał oddział w Wilnie, zaś ostatni otworzono w Łucku w 1934 roku. Działania Towarzystwa skupiały się między innymi na organizacji warsztatów wzorcowych oraz otwieraniu sklepów, oferujących przedmioty o charakterze ludowym. Działania Towarzystwa miały nie tylko zapoznać społeczeństwo z tradycjami ludowymi, lecz również podnieść jakość życia mieszkańców wsi. TPPL działały w oparciu o jeden statut, jednak ich działania różniły się od siebie w zależności od przyjętej strategii popierania przemysłu ludowego – P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Kraków 2013, s. 29-39.

⁹ E. Plutyńska, *Sprawozdanie p. Plutyńskiej z ostatnich prac [w:] Sprawozdanie ze zjazdu zwołanego do Wilna w dn. 4-5 grudnia 1937 r. przez Radę 6 Towarzystw Popierania Przemysłu Ludowego*, Wilno 1937, b.p.

¹⁰ E. Plutyńska, *Czy zachowanie form sztuki ludowej – czy raczej zachowanie treści, która może poszukiwać nowych form [w:] Sprawozdanie ze zjazdu zwołanego do Wilna w dn. 4-5 grudnia 1937 r. przez Radę 6 Towarzystw Popierania Przemysłu Ludowego*, Wilno 1937, b.p.

¹¹ A. Błachowski, *Ludowe dywany dwuosnowowe w Polsce*, Toruń 1990, s. 20.

¹² A. Jackowski, J. Jarnuszkiewiczowa, *Sztuka ludu polskiego*, Warszawa 1967, s. 9-10.

¹³ K. Kondratiukowa, dz.cyt., s. 15.

próbę przywrócenia do życia, jak sama mówiła, ginącej sztuki wytwarzania tradycyjnych poleskich peretyków i pereborów, czyli haftu tkackiego wykonywanego na płótnie lnianym¹⁴. Mieszkające w Stradeczku tkaczki Plutyńska wyposażała w miejscowy, poleski len barwiony naturalnymi technikami przez jej siostrę Wandę Szczepanowską. Naturalne barwy kasztanowe, malinowe, jarzębinowe i czarne miały odpowiadać odcieniom tradycyjnych tkanin lokalnych, tym samym zastępując obce tkactwu ludowemu farby anilinowe. Korzystając z ludowych wzorów peretyków i pereborów, Plutyńska stworzyła makaty lniane o geometrycznym ornamencie wytwarzanym bezpośrednio na krośnie bez przygotowanych wcześniej wzorów, czy projektów dekoracji¹⁵. W 1934 roku Plutyńska rozpoczęła także podróż po wsiach Białostocczyzny w poszukiwaniu śladów tkaniny dwuosnowowej, której poświęciła najwięcej uwagi, zarówno w swojej twórczości, jak i nauczając w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Tkaniny dwuosnowowe oraz tkaczki zajmujące się tą techniką Plutyńska odnalazła najpierw we wsi Bogusze koło Sokółki, gdzie spotkała się z siostrami Kondównami. Tkaczki pokazały jej swoje wyroby o kunsztownej i precyzyjnej technice tkania, lecz których „kapowy”, naśladujący wyroby fabryczne, charakter, podobnie jak niechęć siostr do ponownego korzystania ze starych, tradycyjnych wzorów zmusił Plutyńską do kontynuowania swoich poszukiwań¹⁶. Ostatecznie artystka spotkała się z rodziną Jaroszewiczów, Felicją i Adolfem, którzy nie tylko byli w posiadaniu tradycyjnego dywanu dwuosnowowego z początku XX wieku, lecz również na co dzień posługiwali się tą techniką. Felicja Jaroszewicz była sprawną tkaczką, miała kilka uczennic i realizowała regularnie składane zamówienia. Męża nauczyła sztuki tkackiej ze względu na jego problemy z płucami, przez które nie był w stanie wykonywać cięższych prac w gospodarstwie. Szczególna więź połączyła Plutyńską z Adolfem Jaroszewiczem, który w przeciwieństwie do swojej żony Felicji, nie był usatysfakcjonowany kopiowaniem gotowych wzorów fabrycznych. Dlatego też przystał na propozycję Plutyńskiej, gdy artystka zaoferowała mu pracę nad oryginalnymi projektami¹⁷.

¹⁴ Perebory są ornamentami ręcznie wybieranymi na osnowie rozciągniętej wcześniej na warsztacie tkackim, zaś peretyki wykonuje się techniką przetykania nici osnowy. W technice peretyku przedstawia się zazwyczaj figury geometryczne, zaś w technice perebory najczęściej wykonuje się motywy zgeometryzowanych liści, gwiazd, czy kwiatów; M. Stopa, Z. Stopa, dz.cyt., s. 6.

¹⁵ K. Kondratiukowa, dz.cyt., s. 15-16.

¹⁶ J. Maciejewski, *U tkaczki sokólskiej*, „Wieś”, 27, 1950, s. 4.

¹⁷ A. Błachowski, dz.cyt., s. 22-23.

Pierwszym wzorem, który Jaroszewicz wykonał pod kierownictwem Plutyńskiej były „Zwierza”. Powstanie tego motywu stanowiło wynik szczególnego podejścia artystki do pracy z tkaniną, które jej późniejsze podopieczne nazwały projektowaniem „z głowy”. Termin ten, doskonale oddawał charakter projektowania zaproponowanego przez Plutyńską, które polegało na komponowaniu tkaniny bez wykorzystania przygotowanego wcześniej rysunku, bądź wzoru kompozycji¹⁸. By pobudzić kreatywność przyzwyczajonego do mechanicznego kopiowania gotowych wzorów tkacza, Plutyńska sięgnęła po reprodukcję dywanu kaukaskiego, a więc po obiekt niespotykany na polskiej wsi. Uwagę Jaroszewicza przykuła figura stylizowanego tygrysa – zwierzęcia, którego nigdy wcześniej nie widział, a w którym szczególnie zainteresowały go jego pazury¹⁹. Z inspiracji kaukaskim dywanem powstała tkanina w niczym nieprzypominająca odtwórczego, wiejskiego naśladownictwa kap fabrycznych. Na płaszczyźnie pierwszego tkanego „z głowy” dywanu, Jaroszewicz umieścił nie tylko zwierza z wyraźnie zaznaczonymi pazurami, ale i dodatkowe ornamenty w postaci niewielkich gwiazd oraz kwiatów widocznych w górnej części tkaniny.

„Zwierza” Jaroszewicza stały się katalizatorem przemian. Z czasem współpraca z janowskim tkaczem przyczyniła się do krystalizacji nowych, powtarzanych później motywów. Niektóre z wypracowanych typów przedstawień zyskały szczególną popularność, chociażby „drzewo”, „bukiety”, czy „las”, które tkaczki janowskie zaczęły wykorzystywać w indywidualnie komponowanych konfiguracjach²⁰. Sama Plutyńska korzystała ze stworzonych w Janowie wzorów, tworząc chociażby reinterpretację oryginalnych „Zwierz”. Wypracowane z pomocą Plutyńskiej wzornictwo, nie było jedynym nowym aspektem tkaniny dwuosnowowej. Artystka wprowadziła również zmiany w zakresie wykorzystywanego materiału i faktury. Za jej namową wprowadzono nierówno przędzoną, grubą i jednoskrętną nić, która zastąpiła dwuskrętną cienką nić wątku. Dzięki tej zmianie tkaniny janowskie stały się bardziej mięsiste, a kompozycje sprawiały wrażenie plastyczniejszych²¹.

¹⁸ J. Huml, *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989, s. 11.

¹⁹ A. Błachowski, dz.cyt., s. 23-24.

²⁰ E. Plutyńska, *O starych ...*, s. 65-66.

²¹ W. Kowalczyk, *Tkanina dwuosnowowa*, Wasilków 2022, s. 121.

Po wojnie, dzięki wsparciu między innymi Biura Nadzoru i Estetyki Produkcji²² oraz Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego „Cepelia”²³ Plutyńska wróciła do Janowa, by kontynuować rozpoczętą jeszcze przed wojną pracę. Po odnalezieniu Felicji Jaroszewicz oraz jej synowej Olimpii, Plutyńska rozpoczęła wędrówkę po pobliskich wsiach, by stworzyć nowy zespół tkacki. Pracę nowo uformowanego zespołu organizowała przede wszystkim w oparciu o wykorzystanie szlachetnego surowca i zastosowanie naturalnego barwienia. Pilnowała również, by zachowane zostały związki z regionalną tradycją oraz by tkaczki wykonywały wzory “z głowy”²⁴. Wędrując po wsiach Białostockizny Plutyńska zaobserwowała coraz większe wypieranie naturalnych sposobów barwienia przez syntetyczne barwniki pokroju taniej farby anilinowej, które “psuły” ludowy charakter wiejskich tkanin. Plutyńska starała się przekonać te tkaczki, które zarzucały tradycyjne barwienie, aby powróciły do ludowych receptur. Przypominała kobietom najprostsze, stare sposoby barwienia wykorzystujące liście pokrzywy, łuski cebuli, korę dębu i osiki. Pokazywała jak odpowiednio wykorzystać naturalne, niebarwione kolory używanej wełny, a z Warszawy przywoziła barwniki niedostępne na wsi, czyli indygo, koszenilę i krap. Wypracowane przez siebie receptury barwierskie przekazała Olimpii Jaroszewicz, która do lat 60. zaopatrywała zespół tkaczek janowskich w barwioną przez siebie przędzę²⁵.

Jednocześnie z pracą na wsi Plutyńska podjęła się nauczania w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w 1946 roku objęła Katedrę Tkaniny Artystycznej. Doświadczenie pracy z tkaczkami wiejskimi przeniosła na grunt akademicki, przekazując swoim uczniom wiedzę o tradycyjnych technikach tkackich i sposobach barwienia tkanin. Jej studenci pracowali między innymi z tkaniną podwójną, starając się zrozumieć dawną technikę, by następnie prowadzić na niej własne eksperymenty artystyczne. Plutyńska pilnowała, aby praca z technikami wiejskimi prowadziła jej uczniów do nowych, indywidualnych rozwiązań, by akademickie doświadczenie

²² Program powstałego w 1947 roku Biura Nadzoru Estetyki Produkcji realizował przede wszystkim hasło Wandy Telakowskiej “piękno na co dzień i dla wszystkich”. Opierał się również na wcześniejszych doświadczeniach Wydziału Wytwórczości. Do zadań Biura Estetyki Produkcji należało dostarczanie modeli i wzorów, organizacja współpracy wykształconych artystów z wytwórczością oraz prowadzenie prac badawczych – K. Czerniewska, J. Olejniczak, *Z dziejów wzornictwa w powojennej Polsce (1945-1950)*, Warszawa 1989, s. 11-12.

²³ Instytucja rozpoczęła swoją działalność w 1949 roku z inicjatywy ówczesnego Ministra Kultury i Sztuki oraz dyrektora Biura Nadzoru Estetyki Produkcji, których wniosek o utworzenie Centrali poparła Rada Ministrów. Do zadań Centrali należało między innymi organizowanie opieki nad twórcami ludowymi, kształtowanie gustu odbiorcy oraz produkowanie artykułów o charakterze użytkowym oraz zdobniczym – P. Korduba, dz.cyt., s. 133-153.

²⁴ M. Stopa, Z. Stopa, dz.cyt., s. 11.

²⁵ W. Kowalczyk, dz.cyt., s. 124.

znalazło wspólny język ze sztuką ludową²⁶. Podkreślała, jak ważny jest dobór odpowiedniego, naturalnego surowca i sposobu tkania, by powstał związek między wytkanym “z głowy” wzorem a wykonaniem²⁷. Wiele uczennic Plutyńskiej włączyło jej nauki do swojej własnej, późniejszej twórczości. Za przykład może posłużyć twórczość Krystyny Wojtyny-Drouet, która swoje tkaniny wykonuje z naturalnie barwionej przędzy, tak jak uczyła tego Plutyńska. Barbara Falkowska wykorzystywała technikę tkaniny dwuosnowowej, a Lidia Buczek, pracująca w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego aktywnie działała na rzecz włączenia inwencji tkaczek wiejskich do wzornictwa przemysłowego²⁸.

Wykorzystanie naturalnego surowca oraz roślinnego barwienia towarzyszyło Plutyńskiej w indywidualnej twórczości jeszcze przed II Wojną Światową. Jej pierwszymi pracami tkackimi były kilimy, w tym “Ludziki” prezentowane w Pawilonie Polskim na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku²⁹. Zalecenia dotyczące tkania kilimów Plutyńska zapisała w tekście “O kilimach” z 1931 roku, w którym odnosi się do rodzaju materiału, sposobów barwienia oraz do samej techniki tkania. Zdaniem Plutyńskiej kilim powinien więc powstać z wełny naturalnej, ręcznie przędzonej, co prowadzi do powstania charakterystycznej, ziarnistej powierzchni, pozwalającej na zaobserwowanie kierunku kładzonej nici. Tkany powinien być z wełny o kilku kolorach, lecz niekoniecznie barwionej. Jeśli tkacz nie posiada naturalnych barwników, Plutyńska zalecała wykorzystanie niebarwionej wełny o różnych odcieniach – siwym, czarnym, czarno-rudym czy siwiejącym. Nie można dokładnie przewidzieć ostatecznego wyglądu tkanego kilimu, kolor nie zawsze wychodzi bowiem taki sam, co wynika choćby z nierównomiernego nasycenia wełny tłuszczem czy skrętu nici, które mogą niejednolicie przyjmować kolor. Ponadto, samo nasycenie barwnika pozyskiwanego na przykład z jagód, mielonej kory czy struganych wiórów drzew może różnić się w zależności od klimatu i okolicy, w którym występuje dany składnik³⁰.

²⁶ K. Kondratiukowa, dz.cyt., s. 23-27.

²⁷ Wspomnienia uczniów Eleonory Plutyńskiej, “Przegląd Artystyczny”, 3 (55), 1970, s. 24.

²⁸ K. Rzechak, *Ludowość zastosowana w przemyśle*, “Formy” z 28 czerwca 2020, <https://formy.xyz/arttykul/ludowosc-zastosowana-w-przemysle/>, dostęp 17 września 2024.

²⁹ M. Stopa, Z. Stopa, dz.cyt., s. 5.

³⁰ E. Plutyńska, *O kilimach*, Kursy Korespondencyjne Państwowego Seminarium Nauczycielskiego Rzemiosł w Warszawie, październik 1931, mpis, Zbiory Specjalne IS PAN, nr inw. 1949.

Po zapoznaniu się z charakterystyką tkaniny podwójnej Plutyńska włączyła ludową technikę do swojej indywidualnej twórczości. Posługiwała się wzorami wypracowanymi wraz z tkaczkami wiejskimi, najchętniej wybierając „Zwierza” i „Drzewo życia”. Podwójne tkaniny Plutyńskiej operują jedynie dwoma barwami, co bezpośrednio wynika z charakterystyki zastosowanej techniki, jednak wielkie wycucie i smak, z jakim artystka dobiera kolory sprawia, że gama barwna tkanin tworzy jedną, harmonijną całość³¹. Charakterystyczną cechą tkanin Plutyńskiej, zarówno podwójnych, jak i kilimów jest wykorzystanie kompozycji składającej się z ramy okalającej zgeometryzowany wzór, układający się w pionowe i poziome pasy w centrum.

Tkactwo polskie wiele zawdzięcza działalności Eleonory Plutyńskiej, zwłaszcza zaangażowaniu artystki w reaktywację starej, ludowej techniki dwuosnowowej oraz promowaniu naturalnego, tradycyjnego barwienia. Wsparcie instytucji promujących współpracę przemysłu ze sztuką ludową pozwoliło artystce urzeczywistnić jej wizję współpracy wykształconego artysty z twórcami ludowymi. Ideały Plutyńskiej były bliskie postulatowi zapewnienia rodzimego charakteru wytwarzanym przedmiotom, głoszonym przez Wandę Telakowską. Organizatorka powojennego wzornictwa zachwycała się wykonanymi pod nadzorem Plutyńskiej dywanami – szczególnie chwaliła wykorzystanie rodzimych aspektów sztuki oraz włączenie w kompozycję wzorów zaczerpniętych z białostockiej tradycji artystycznej. Eleonora Plutyńska odegrała istotną rolę zarówno w rozwijaniu współpracy z przemysłem, jak i w kształtowaniu pracy zespołu tkackiego z Janowa. Wiele z tkaczek ludowych pracujących z Plutyńską wspominało potem, jak elegancka „pani z miasta”³² uczyła je tkania z „głowy”, inspirowała do realizacji własnych pomysłów i jak sprawiła, że tkanie nie tylko stało się źródłem zarobków, ale również nieodłącznym elementem ich życia.

³¹ K. Kondratiukowa, dz.cyt., s. 33-34.

³² Współpraca Eleonory Plutyńskiej z tkaczkami janowskimi wiąże się z problemem różnicy klasowej między wykształconą artystką a twórczyniami z terenów wiejskich. Plutyńska niejako „narzucała” tkaczkom własne sady smaku, które wyniosła ze Szkoły Sztuk Pięknych. Tkaniny wykonywane na potrzeby wiejskiego odbiorcy uważała za pozbawione wartości naśladownictwo wyrobów miejskich. Źródła degeneracji i wulgaryzacji tkanin dopatrywała się w rosnącym wpływie miasta i cywilizacji na społeczność wiejską. Same tkaczki janowskie wprowadzały rozróżnienie między dywanami wykonywanymi na potrzeby lokalnych klientów, które nazywały „swoimi”, a tkaninami, które współtworzyły z Plutyńską, które określały mianem „ludowych”. Więcej o kontraście działań Plutyńskiej i tkaczek wiejskich oraz problematyce ludowości w działaniach artystki pisze Ewa Klekot w publikacji *Kłopoty ze sztuką ludową* – E. Klekot, dz.cyt., s.168-170.

BIBLIOGRAFIA

- Błachowski A., *Ludowe dywany dwuosnowowe w Polsce*, Toruń 1990.
- Czerniewska K., Olejniczak J., *Z dziejów wzornictwa w powojennej Polsce (1945-1950)*, Warszawa 1989.
- Huml I., *Ład. Geneza – idee – program* [w:] *Spółdzielnia Artystów "Ład" 1926-1996*, red. Frąckiewicz A., Warszawa 1998.
- Huml I., *Kronika życia i twórczości Eleonory Plutyńskiej*, „Przegląd Artystyczny”, 3, 1970, s. 26-27.
- Huml I., *Sztuka użytkowa dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1970.
- Huml I., *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989.
- Jackowski A., Jarnuszkiewiczowa J., *Sztuka ludu polskiego*, Warszawa 1967.
- Klekot E., *Kłopoty ze sztuką ludową: gust, ideologie, nowoczesność*, Gdańsk 2021.
- Kondratiukowa K., *Eleonora Plutyńska i Jej idee*, Łódź 1974.
- Korduba P., *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Kraków 2013.
- Kowalczuk W., *Tkanina dwuosnowowa*, Wasilków 2022.
- Maciejewski J., *U tkaczki sokólskiej*, „Wieś”, 27, 1950, s. 4.
- Plutyńska E., *Czy zachowanie form sztuki ludowej – czy raczej zachowanie treści, która może poszukiwać nowych form* [w:] *Sprawozdanie ze zjazdu zwołanego do Wilna w dn. 4-5 grudnia 1937 r. przez Radę 6 Towarzystw Popierania Przemysłu Ludowego*, Wilno 1937, b.p.
- Plutyńska E., *O kilimach*, Kursy Korespondencyjne Państwowego Seminarium Nauczycielskiego Rzemiosł w Warszawie, październik 1931, mpis, Zbiory Specjalne IS PAN, nr inw. 1949.
- Plutyńska E., *O starych podwójnych tkaninach Sokółki, Augustowa i Białegostoku i o podwójnych tkaninach współczesnych* [w:] *Tkanina Polska*, red. Piwocki K., Warszawa 1959, s. 60-66.
- Plutyńska E., *Sprawozdanie p. Plutyńskiej z ostatnich prac* [w:] *Sprawozdanie ze zjazdu zwołanego do Wilna w dn. 4-5 grudnia 1937 r. przez Radę 6 Towarzystw Popierania Przemysłu Ludowego*, Wilno 1937, b.p.
- Rzechak K., *Ludowość zastosowana w przemyśle*, „Formy” z 28 czerwca 2020, <https://formy.xyz/artykul/ludowosc-zastosowana-w-przemysle/>, dostęp 17 września 2024.
- Stopa M., Stopa Z., *Eleonora Plutyńska. W poszukiwaniu zaginionych splotów*, Dziecinne 2019.
- Wspomnienia uczniów Eleonory Plutyńskiej, „Przegląd Artystyczny”, 3 (55), 1970, s. 24-25.

ŁUCJA STASZKIEWICZ

Wydział Badań Artystycznych i Studiów Kuratorskich, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
ORCID: 0009-0002-1479-2566

„HISTORIA [...] NAJZWYCZAJNIEJ W ŚWIECIE NORMALNA” PRACA I TRANZYJCJA W FILMIE ALDONA PIOTRA WYSOCKIEGO

„A STORY [...] THAT’S PLAINEST NORMAL”. WORK AND TRANSITION IN PIOTR WYSOCKI’S FILM ALDONA

ABSTRACT [ENG]: Between 2005 and 2012, Piotr Wysocki made two films documenting the everyday life of Aldona Wiśniewska, a trans woman living in Tarczyn. The two parts of the film, exhibited at the artist's individual exhibition in Warsaw in 2013, constituted some of the most comprehensive artistic representations of the environment, work and transition of a trans woman. The first part of the film, exhibited for the first time in 2007, depicted Aldona as a woman working at home while her partner Darek employed as a welder in a mechanic's workshop. The work focused on the protagonist's domestic life, her plans and relationships, including montages juxtaposing her reproductive work with that of her partner's in workplace. The second film, in which Aldona continues to live in a small flat in Tarczyn, focuses on her sex-reassignment surgery financed by Wysocki's exhibition budget acquired by a nomination to the annual 'Spojrzenia' award.

Later in 2013 Arek Gruszczyński wrote his text about exhibition of Wysocki's works. He stated in his critique that Aldona was in fact not a woman throughout the film, but only became one at the end of the second film through accessing an expensive surgery. In a polemic with Gruszczyński's article, this paper is an attempt to offer a feminist materialist critique of Wysocki's work focusing on materialist terms of the production of gender: work, relations and desires operating within the specific context of accessing health care in times on systemic transition. Analysing Wysocki's piece through the lens of the theory of emotional reproduction (Gotby 2023) and gender labour (Ward 2010), the paper provides a nuanced account on the gendered aspects of work and hints at the potential of envisioning sexual difference without cisness (Heaney 2024), which perspective is present in the source films as well.

słowa kluczowe: **REPRODUKCYJA, PRACA PŁCI, PODZIAŁ PRACY, TRANZYJCJA, FEMINIZM**

key words: **REPRODUCTION, GENDER LABOUR, DIVISION OF LABOUR, TRANSITION, FEMINISM**

W 2013 roku w Królikarni, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, miała miejsce indywidualna wystawa Piotra Wysockiego, kuratorowana przez Agnieszkę Tarasiuk, podsumowująca prawie dekadę twórczości artysty. Z tej okazji Arek Gruszczyński opublikował na łamach „Krytyki Politycznej” tekst omawiający postawy artystyczne Wysockiego wobec problemów społecznych. Po wyliczeniu kolejnych wycinków rzeczywistości z prac artysty,

od „dresów”, „meczu transseksualistów” do „smoleńskiego szaleństwa”, krytyk zatrzymuje się na szczególnym projekcie¹.

Dwuczęściowe wideo z lat 2005-2012 śledzi życie *Aldony*, tytułowej bohaterki filmu, przedstawiając jej najbliższe otoczenie, codzienne aktywności i relacje. W pierwszej części bohaterka mieszka w podwarszawskim Tarcynie, gdzie w trakcie domowej krzątania gotowania i innych obowiązków, snuje swoją historię. Jej codzienność jest zestawiona z życiem jej partnera pracującego w warsztacie, trudniącego się w wolnym czasie malarstwem religijnym. Druga część filmu, przedstawia Aldonę już jako lesbijkę, mieszkającą samotnie z kotem, a głównym tematem wideo jest jej pobyt w szpitalu na czas operacji dostosowania genitaliów (SRS).

To właśnie tranzycja kobiety staje się dla Gruszczyńskiego centralnym punktem filmu, jednak widziana wyłącznie z perspektywy operacji. Autor we fragmencie tekstu o *Aldonie* stwierdza, że w pierwszej części wideo nie jest ona kobietą. Uważa za to, że w momencie kręcenia filmu jest wyłącznie mężczyzną, który chce się nią stać i może to osiągnąć dopiero po przejściu operacji narządów reprodukcyjnych². Spłylenie kwestii upłciowienia do genitaliów pozwala autorowi tekstu na sprowadzenie filmu do „[h]istorii, która nie jest polityczna, tylko najzwyczajniej w świecie normalna”³. Film jest dla niego naiwny, pełen miłości, a dzięki temu autentyczny i budzący zaufanie. Sposób wyrażania miłości do partnera, jego reakcje oraz pragnienia Aldony są dla Gruszczyńskiego przezroczyste i naturalizowane jako zwyczajna i powszechna heteroseksualność. Praca wkładana przez Aldonę w utrzymanie domu i dobrostanu Darka nie jest jednak apolityczna, tym bardziej w kontekście tranzycji.

W niniejszym artykule proponuję materialistyczno-feministyczną analizę pracy Wysockiego, stawiając w centrum rolę emocjonalnej reprodukcji (*emotional reproduction*) i jej związków z pracą płci (*gender labour*). Feministyczna badaczka Alva Gotby charakteryzuje emocjonalną reprodukcję jako codzienną pracę wykonywaną wobec bliskich, która ma przynieść im komfort i odbudować ich na rzecz dalszej pracy i codziennego funkcjonowania. Jak pisze:

¹ A. Gruszczyński, *W poszukiwaniu nowego rytuału*, „Krytyka Polityczna” z 19 kwietnia 2013, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/w-poszukiwaniu-nowego-rytualu/>, dostęp 6 października 2024.

² „Jesteśmy świadkami historii mężczyzny, który czuje się kobietą. Mówię o uczuciu, ponieważ dopiero w drugiej części jesteście świadkami operacji zmiany płci, którą w całości sfinansował Piotr Wysocki” – tamże.

³ Tamże.

Mniej widoczną formą reprodukcji jest wsparcie emocjonalne – pocieszanie tych, którzy czują żłość lub smutek, pocieszanie członka rodziny, przyjaciela lub tworzenie powszechnej atmosfery życzliwości w domu albo miejscu pracy. Wiąże się to z budowaniem i utrzymywaniem społeczności oraz relacji społecznych. Emocje mają zasadnicze znaczenie dla reprodukcji siły roboczej oraz wytaczania konturów społeczeństwa i podmiotowości [...] Praca ta jest powszechnie znana jako »miłość«.⁴

Jak wskazuje badaczka, praca ta nie jest naturalnie związana z kobietami, lecz stanowi wyuczoną cechę danych podmiotów. Wychodząc od tradycji feminizmu autonomistycznego⁵, Gotby zwraca uwagę na sposoby, w jakie podmiotowości i płeć są wytwarzane w relacji do wykonywanej pracy, w tym wypadku pracy reprodukcyjnej i jej związku z podtrzymywaniem statusu osoby wykonującej tę pracę jako sfeminizowanej.

Podobną obserwację wysuwa Jane Ward w artykule poświęconym relacjom między lesbijkami-femkami a trans mężczyznami w związkach. Badaczka opisuje prace płci jako „afektywne i cielesne starania przeprowadzane w celu *dawania płci (giving gender)* innym”⁶. Wykonywana przez „femki” (*femmes*) praca działa, również wtórnie wytwarzając ich płeć. Ten podmiototwórczy proces nie ogranicza się w analizie obu badaczek do osób z przypisaną płcią żeńską przy urodzeniu, ale rozciąga się na wszystkie osoby i ciała wykonujące prace reprodukcyjną⁷. Jest to szczególnie związane z tranzycją kontrolowaną przez medyczno-prawny reżim instytucjonalny, której wymaganiem jest odpowiednie wpisanie osoby w upłciowioną pozycję w podziale pracy.

Wprawienie w ruch tych kategorii ma na celu wydobyć dwóch kwestii z pracy Wysockiego, które Gruszczyński kompletnie przeoczył – po pierwsze to, w jaki sposób film opowiada o doświadczeniu kobiecego upłciowienia poza cisowym założeniem o tym, że to płeć przypisana

⁴ A. Gotby, *They call it love. The Politics of Emotional Life*, London-New York 2023, epub.

⁵ Feminizm autonomistyczny powstał w pierwszej połowie lat 70., a jego teorie i praktyki były obecne głównie we Włoszech, Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. Wywodził się z włoskiego marksizmu autonomistycznego, którego główna kategoria analityczna – fabryka społeczna – została wykorzystana do teoretyzowania nieodpłatnej pracy kobiet i jej roli w reprodukowaniu kapitalistycznej produkcji i systemów społecznych. Głównymi przedstawicielkami feminizmu autonomistycznego były Mariarosa della Costa, Selma James, Sylvia Federici, Leopoldina Fortunati i Francesca della Costa. Terminu „feminizm autonomistyczny” w odniesieniu do tego feminizmu używam za Joanną Bednarek, wskazując na różnice wewnątrz samego feminizmu marksistowskiego. Zob. J. Bednarek, *Opowieści o początku: źródła płciowego podziału pracy a teoria feministyczna* [w:] *Wszyscy ludzie będą siostrami*, red. J. Sokołowska, Łódź 2018, s. 148.

⁶ J. Ward, *Gender Labor: Transmen, Femmes, and Collective Work of Transgression*, „Sexualities”, 13, 2010, s. 237.

⁷ „Though these acts of giving, like care work in general, are performed by people across the spectrum of feminine and masculine genders, feminine subjects (straight women, femme lesbians, transwomen, feminine gay men, faggy boys/bois, and so on) are held particularly responsible for the work of gendering” – tamże, s. 240.

przy urodzeniu je determinuje. Zamiast tego Wysocki skupia się na innych materialnych wyznacznikach płci, takich jak praca, seksualność, cielesność i relacyjność. Drugi problem to stawianie na reprodukcję heteroseksualnego pragnienia przez narzucony przez seksuologów, medyczno-prawny system tranzycji, który opiera się na dopuszczeniu do niego prawie wyłącznie tych osób, które są w stanie wpisać się w wyobrażenia na temat „mieszczańskich” ról płciowych.

Warunkowa tranzycja, krucha heteroseksualność

Wideo rozpoczyna się od rejestracji audio, w której Aldona opowiada o nieudanej próbie adopcji dziecka wraz z jej partnerem. Po dwóch pierwszych zdaniach w wideo pojawia się obraz przedstawiający Aldonę nakładającą na siebie fartuch, przygotowującą się do robienia typowo polskiego obiadu – schabowego z ziemniakami. Widzimy ją przez plastikowy parawan dzielący kuchnię od reszty domu. Gdy Wysocki kieruje kamerę na dłonie bohaterki zajętej wiązaniem fartucha, ta żali się: „Oni przyjeżdżają i sprawdzają wszystko, nie. Jak w domu masz, nie, ile pokoi masz, wszystko sprawdzają ci [...] Bo my musielibyśmy mieć dwa pokoje co najmniej. I mieć wodę ciepłą. Zimna to jest, ale ciepłą... wodę mieć.... No i ładnie mieć”. Na podstawie tej wypowiedzi i rejestracji otoczenia Aldony przez artystę, możemy stwierdzić, że kobieta nie żyje w mieszkaniu z transformacyjnego *polish dream*, a raczej osoby o niskim dochodzie. Z filmu nie dowiemy się, czy Aldona pracuje zarobkowo, ale zostaje zasugerowane, że gdy jej partner chodzi do pracy, kobieta zajmuje się domem. Jak wspomina – dalej się tego uczy, szczególnie gotowania. W czasie wyznań bohaterki dotyczących codzienności z Darkiem, artysta tworzy ciekawy montaż ujęć bohaterów. Gdy Darek rejestruje się za pomocą identyfikatora w pracy – Aldona kroi ziemniaki, gdy on przygotowuje narzędzia do spawania – ona doprawia mizerię, gdy on spawa – ona smaży schabowego.

Ten prosty zabieg montażowy służy Wysockiemu do wizualizacji upłciowionego podziału pracy i jego roli w formowaniu się codziennego, osobistego doświadczenia. Artysta wskazuje tym zabiegiem, że kobiecość Aldony jest związana z podejmowaną przez nią pracą reprodukcyjną. Te czynności, splecione z retrospekcją na temat współdzielenia życia z jej partnerem – niezręcznych momentów czułości, zapewnień na temat stabilności ich wspólnej przyszłości, nie są traktowane przez Wysockiego jako naturalnie wykonywane przez kobiety. Te aktywności

są w jego optyce przede wszystkim pracą podejmowaną w celu podtrzymywania emocjonalnego dobrostanu Darka i przyszłości bohaterki – czynnościami, które Gruszczyński traktuje niemal wyłącznie jako naturalny wyraz uczuć.

Ich relacja – słodka, niezręczna i czasami naiwna – jest jednocześnie próbą wcielenia w życie pewnych heteroseksualnych ideałów. Jednym z nich jest przede wszystkim założenie rodziny z dzieckiem, w której mężczyzna wraca do domu z pensją mogącą zapewnić dobrobyt – pokój dla malucha czy odnowioną kuchnię – o tych planach wspomina Aldona. Jednakże, ta wizja jest konfrontowana z ich prekarną rzeczywistością. Adopcja się nie udaje, Darek nie widzi sensu w naprawie kuchni, a Aldona wydaje się sama nie wiedzieć, czy relacja staje pod znakiem zapytania. Bohaterka, opowiadając o momentach bliskości, nakreśla, w jaki sposób ich wspólne funkcjonowanie jest oparte na kruchej heteroseksualności – czyli takiej, której status jest wątpliwy ze względu na niepewność ich pozycji w ramach heteronormy, przez którą są oddaleni od możliwości wcielenia w życie mieszczańskich ideałów. U Aldony wynika to z jej kobiecości naznaczonej w społecznym odbiorze wybrakowaniem ze względu na bycie trans. Przez to wpisuje się w heteroseksualność warunkowo. U Darka jest to spowodowane jego pozycją mężczyzny, który nie spełnia standardu żywiciela rodziny – przez zatrudnienie na niestabilnych warunkach i pracy za niską stawkę. Oboje ze względów klasowych nie dostosowują się do wymagań adopcyjnych, pozostając na marginesie heteroseksualności. Oboje, żyjąc tą niespełnialną fantazją, próbują wspólnie przetrwać w nieprzyjemnej rzeczywistości późnej transformacji.

W historii Aldony zawiera się również jej stosunek do pracy reprodukcyjnej, silnie naturalizowanej jako „kobiecej” ze względu na popularnie domniemane predyspozycje kobiet do ich wykonywania. Jak wskazywały feministki marksistowskie reprodukcja jest degradowana ze względu na jej naturalizację, a przez to odmawianie jej statusu pracy, prezentując ją jako aktywność, która przychodzi naturalnie i bez wysiłku⁸. Jednak, jak mówi Aldona, jest ona bardzo wymagająca. Jak wskazuje w relacji na temat swojego doświadczenia wykonywania prac

⁸ Zob. M. Della Costa, S. James, *The Power of Women and the Subversion of the Community*, Bristol 1972; S. Federici, *Placa przeciwko pracy domowej*, przeł. J. Mazur, „Kontakt” z 28 września 2020, <https://magazynkontakt.pl/placa-przeciwko-pracy-domowej/>, dostęp 6 października 2024; A. Gotby, dz. cyt.; L. Fortunati, *The Arcana of Reproduction: Housewives, Prostitutes, Workers and Capital*, tłum. A. A. Austin, S. Colantuono, New York 2025.

reprodukcyjnej: wymaga ona nauki. Nie jest bowiem „naturalnie” związana z budową ciała jej czy jakiegokolwiek innej kobiety, a płeć przypisana jej przy urodzeniu nie ma nic wspólnego z tym, czy ma większe predyspozycje do nauki tych czynności. Żadna osoba nie ma w swoim ciele, świadomości czy konstrukcji psychicznej specjalnej właściwości, która programuje ją do wykonywania jednego rodzaju pracy. W filmie pokazana jest więc nie tylko ideologiczna podstawa upłciowionego podziału pracy wpłatanego w różnicę płciową, ale też fakt, że każde ciało może przybrać jakąkolwiek z płciowych pozycji w różnych momentach swojego życia⁹. Ten proces wytwarzania podmiotowości i płci poprzez pracę, jest jednak pomijany przez Gruszczyńskiego w jego odczytaniu filmu. Krytyk w swoim przyzwyczajeniu do silnie zmedykalizowanej definicji tranzycji i narracji o „zmianie płci” nie jest w stanie przyjąć tych fragmentów wideo, pozostawiając je poza sferą polityczną, upupiając Aldonę, jej historię i subtelne splątanie płci, klasy i seksualności (w tranzycji i poza nią).

Akt wykonywania takiej, a nie innej pracy nie jest wyłącznie wybrany czy też pożądanym przez Aldonę, ale stanowi również strategię przechodzenia przez restrykcyjny system prawnej i medycznej tranzycji. Jak wskazują badaczki zajmujące się historią rozwoju medycznej diagnozy transpłciowości, diagnoza ta jest silnie związana z mieszczańskimi przyzwyczajeniami poddającymi w wątpliwość pragnienie tranzycji osób nie-heteroseksualnych, nie-białych i z klasy robotniczej¹⁰. Tranzycja w Polsce od czasów PRL była również związana z zabezpieczaniem heteroseksualnego porządku – w sądach oczekiwano od trans kobiet ujawnienia swojej (hetero)seksualności w celu udowodnienia bycia kobietą¹¹. Ta praktyka wypychania transkobiecego pragnienia w ramy heteroseksualności, próbując nadać mu jakiejkolwiek znamiona moralności w kontrze do „degenerującego” homoseksualizmu ma swoją długą genealogię sięgającą połowy XIX wieku, kontynuowaną w praktyce sądowniczej PRL¹².

⁹ E. Heaney, *Miękkie, twarde; penetrowalne i zdolne do penetracji. Ciało przeciwko cisowości*, tłum. Ł. Staszkiwicz, „Machina Myśli”, 2023, <https://machinamyсли.org/miekkie-twarde-penetrowalne-zdolne-do-penetracji-ciala-przeciwko-cisowosci/>, dostęp 6 października 2024.

¹⁰ Nawet jeśli te osoby są włączane w system tranzycji, ich specyficzne doświadczenia są wyciszane na rzecz wydestylowania odpowiedniego profilu „transwestytki”, czy „transseksualistki” – zob. E. Heaney, „I am not a friend to men”: *Embodiment and desire in Magnus Hirschfeld’s Transvestites case studies*, „Journal of Lesbian Studies”, 22, 2018, s. 136-152; J. Gill-Peterson, *History of the Transgender Child*, Minneapolis 2018; J. Gill-Peterson, *Great Society Transsexualism: On Political Economy of Transition*, youtube.com, 4 grudnia 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=cX7p0h06Dq0&t=2s>, dostęp 6 października 2024.

¹¹ M. Dębińska, *Transpłciowość w Polsce. Wytwarzanie kategorii*, Warszawa 2020, s. 129-130.

Rzeczywistość instytucjonalnej tranzycji jest również oparta na klasowym wykluczeniu – przez jej kosztowność oraz opieranie się w diagnostyce na sprostaniu oczekiwaniom lekarzy i seksuologów, aby odpowiednio wpisywać się w mieszczańskie wyobrażenie kobiecości – oparte na heteroseksualności i zajmowaniu odpowiedniej pozycji w ramach upłciowionego podziału pracy. Wyrazem takiego instytucjonalnego rozporządzenia tranzycją jest nie tylko praktyka sądownicza, ale również prywatyzacja ochrony zdrowia (w tym operacji dostosowania genitaliów) w latach 90.¹³ i limitowanie dostępu do hormonów, związane z ograniczeniem antykoncepcji i przypisywaniu jej w większości przez lekarzy pracujących w sektorze prywatnym¹⁴. Dostępność hormonów, praca Aldony i jej status jako kobiety w heteroseksualnej relacji są ze sobą silnie związane nie tylko w filmie Wysockiego.

Gdy bohaterka kończy gotować, zaczyna opowiadać o efektach tranzycji i cielesnej reakcji na rozpoczęcie feminizującej terapii hormonalnej. Jej narracji towarzyszą ujęcia tego, jak przygotowuje się do wyjścia tak, aby wyglądać jak najbardziej kobieco i móc jak najlepiej uchodzić za kobietę [*to pass as a woman*]. Po zatrzasknięciu drzwi przez wychodzącą z domu bohaterkę Wysocki, za pomocą montażu, przywołuje sytuację spod Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. Kamerzysta (w domyśle Wysocki) zostaje słownie i fizycznie napastowany przez grupę mężczyzn kierujących do niego słowa „pedale”, „dziwko”, „kurwo”. Ten dramatyczny koniec wideo, rejestruje feminizującą przemoc dotyczącą w tej sytuacji jego jako geja, ale w kontekście filmu odczytywaną jako przemoc wobec Aldony. Na tej podstawie można uznać, że ta przemoc nie jest kierowana do konkretnej osoby, czy grupy społecznej. Wynika ona za to z odczytywanej przez napastnika jako nieznośna seksualnej penetrowalności kojarzonej z wieloma sfeminizowanymi grupami społecznymi – w tym wypadku kobiecymi gejami oraz kobietami, nie tylko cis, ale również trans.

¹² E. Heaney, „*I am not a friend to men*”..., s. 139; M. Dębińska, dz.cyt., s. 111 – jak wskazuje Dębińska, w przypadku PRL dokładnie od początku lat 60., kiedy rozpoznano „zmianę płci” jako wpisującą się w zasadę porządku prawnego opartego na ochronie dóbr osobistych i poszanowania godności.

¹³ Tamże, s. 125.

¹⁴ M. Kuczys, *Luksus Antykoncepcji*, Archiwum „Gazety Wyborczej” z 29 marca 1999, <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/714717/Luksus-Antykoncepcji>, dostęp 6 października 2024.

Prywatyzacja tranzycji i kosztowny zabieg za publiczne pieniądze

Po wystawieniu filmu w „Zachęcie” w 2007 roku Wysocki ponownie spotkał się z Aldoną na nagranie jej sytuacji po latach w 2010 i można zaobserwować, że od ostatniej wizyty artysty z kamerą dużo się zmieniło. Pomimo że kobieta dalej mieszka w tym samym niewyremontowanym mieszkaniu, widać, że warunki jej życia się poprawiły – ma na sobie lepszą perukę, dobrze wykonany makijaż i mówi z większą pewnością siebie. Dowiadujemy się również, że Aldona jest lesbijką, a zamiast Darka zastajemy w jej domu kota. Jak sama mówi, „woli kobiety”, ale też ocenia relacje z kobietami po prostu lepiej. Wskazuje na to, że „kobiety są [wobec mnie – ŁS] czułe i delikatne [...] Mężczyźni nie są wobec mnie tacy”. To zdanie zwraca uwagę na większe poczucie sprawczości w związkach z kobietami, ale również mniejsze narażenie na przemoc czy degradację. Po tym krótkim wstępie Wysocki przenosi akcję filmu do szpitala, w którym koleżanka z sali przygotowuje mentalnie Aldonę do operacji. Opowiada, co będzie się z nią działo, zapewniając, że zabieg przebiegnie pomyślnie. Rozmowa schodzi na temat seksualności, a podczas konwersacji dziewczyna próbuje przekonać Aldonę do tego, że mężczyźni są przyjemniejsi od kobiet. Po krótkiej sprzeczce na salę wchodzi personel medyczny, zabierając główną bohaterkę na salę operacyjną.

Pojawienie się Aldony w szpitalu w sprawie SRS jest rzeczą niezwykłą ze względu na historię dostępu do tej operacji. W 1999 roku rząd Jerzego Buzka zrezygnował z refundowania zabiegu dostosowania narządów płciowych, przez co na kosztowną operację mogły sobie pozwolić tylko najzamożniejsze osoby. Ta decyzja była efektem szerszej polityki prywatyzacji usług publicznych, w tym ochrony zdrowia. Z wywiadu z Wysockim dla „Dwutygodnika” dowiadujemy się, że wraz z Aldoną próbowali zbierać na operację kobiety przy okazji pokazów filmu, jednak bez większego skutku¹⁵. Sytuacja zmieniła się, gdy w 2011 roku artysta został nominowany do nagrody „Spojrzenia”, dzięki czemu zostało mu przydzielone dofinansowanie na wystawę z budżetu „Zachęty”¹⁶. Wysocki zrezygnował z produkcji wystawy i przeznaczył środki z państwowej instytucji na operację SRS (jedyną taką udokumentowaną w Polsce po 1999).

¹⁵ P. Wysocki, *Palec w oko*, rozm. J. Ruszczyk, „Dwutygodnik.com”, styczeń 2012, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3389-palec-w-oko.html>, dostęp 6 października 2024.

¹⁶ Tamże.

Wysocki w swoim filmie *Aldona* odchodzi od konwencji filmu edukacyjnego, popularnego w transformacyjnym obiegu filmowym, na rzecz jednostkowej historii, w której uwidacznia się sieć zależności związanych z tranzycją – płci, seksualności, pracy i społecznego usytuowania. Artysta, śledząc historię życia Aldony, czule skupia się na słowach i życiu bohaterki. Przyglądając się jej codzienności, odsłania wraz z nią podszewkę podziału pracy, wskazuje na przemoc instytucjonalną i tą występującą w relacjach, ale też na momenty szczęścia i realizacji pragnień.

Historia Aldony i osób wokół niej daje świadectwo przeżyciom, które były marginalizowane w feministycznych analizach upłciowienia w polu sztuki ostatnich 20 lat, które skupione na pytaniu o stereotypy, nie zwracały uwagi na tego typu prace. Wiedza, którą przekazuje film Wysockiego nie ogranicza się do stwierdzenia, aby płeć nie była definiowana przez to, co przypisano nam przy urodzeniu, a przez społeczne funkcjonowanie. Jego film i relacje Aldony wskazują również na potencjalną drogę do uwolnienia procesów upłciowienia od mechanizmów społecznej hierarchizacji. By podsumować słowami Kay Gabriel, problemem nie jest płeć sama w sobie rozumiana jako „kolektywne i społeczne wpisanie w różnice płciową”, ale raczej „instrumentalizacja tej różnicy w relacjach, które produkują i reprodukują kapitał”¹⁷.

¹⁷ K. Gabriel, *Two Senses of Gender Abolition. Gender as Accumulation Strategy* [w:] *Feminism Againsts Cisness*, red. E. Heaney, Durham-London 2024, s. 136.

BIBLIOGRAFIA

- Bednarek J., *Opowieści o początku: źródła płciowego podziału pracy a teoria feministyczna* [w:] *Wszyscy ludzie będą siostrami*, red. Sokołowska J., Łódź 2018, s. 147-156.
- Della Costa M., James S., *The Power of Women and the Subversion of the Community*, Bristol 1972.
- Dębińska M., *Transpłciowość w Polsce. Wytwarzanie kategorii*, Warszawa 2020.
- Federici S., *Placa przeciwko pracy domowej*, przeł. Mazur J., „Kontakt” z 28 września 2020, <https://magazynkontakt.pl/placa-przeciwko-pracy-domowej/>, dostęp 6 października 2024.
- Fortunati L., *The Arcana of Reproduction: Housewives, Prostitutes, Workers and Capital*, tłum. Austin A.A., Colantuono S., New York 2025.
- Gabriel K., *Two Senses of Gender Abolition. Gender as Accumulation Strategy* [w:] *Feminism Againsts Cisness*, red. Heaney E., Durham-London 2024, s. 135-157.
- Gill-Peterson J., *Great Society Transsexualism: On Political Economy of Transition*, youtube.com, 4 grudnia 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=cX7p0h06Dq0&t=2s>, dostęp 6 października 2024.
- Gill-Peterson J., *Histories of the Transgender Child*, Minneapolis 2018.
- Gotby A., *They call it love. The politics of emotional life*, London-New York 2023.
- Gruszczyński A., *W poszukiwaniu nowego rytuału*, „Krytyka Polityczna” z 19 kwietnia 2013, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/w-poszukiwaniu-nowego-rytualu/>, dostęp 6 października 2024,
- Heaney E., „*I am not a friend to men*”: *Embodiment and desire in Magnus Hirschfeld's Transvestites case studies*, „Journal of Lesbian Studies”, 22, 2018, s. 136-152.
- Heaney E., *Miękkie, twarde; penetrowalne i zdolne do penetracji. Ciała przeciwko cisowości*, tłum. Staszkievicz Ł., „Machina Myśli”, 2023, <https://machinamysli.org/miekkie-twarde-penetrowalne-zdolne-do-penetracji-ciala-przeciwko-cisowosci/>, dostęp 6 października 2024.
- Kuczys M., *Luksus Antykoncepcji*, Archiwum „Gazety Wyborczej”, z 29 marca 1999, <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/714717/Luksus-Antykoncepcji>, dostęp 6 października 2024,
- Ward J., *Gender Labor: Transmen, Femmes, and Collective Work of Transgression*, „Sexualities”, 13, 2010, s. 234-250.
- Wysocki P., *Palec w oko*, rozm. Ruszczyk J., „Dwutygodnik.com”, styczeń 2012, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3389-palec-w-oko.html>, dostęp 6 października 2024.

WERONIKA PISARSKA

Instytut Historii Sztuki, Wydział Historyczny, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

ORCID: 0009-0002-8748-5217

MATERIALIZACJE DUSZY, DEMATERIALIZACJE CIAŁA TEORIA „NAGIEJ DUSZY” STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO W RZEŹBIARSKIEJ RECEPCJI BOLESŁAWA BIEGASA¹

MATERIALIZATIONS OF THE SOUL, DEMATERIALIZATIONS OF THE BODY. STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI'S THEORY OF THE "NAKED SOUL" IN THE SCULPTURAL RECEPTION OF BOLESŁAW BIEGAS

ABSTRACT [ENG]: The aim of the article is to present the influence that Stanisław Przybyszewski's theory of the "naked soul" had on shaping the forms of Bolesław Biegas' sculptural work. The "Sad Satan" played a dominant role in the artistic life of Krakow around 1900, the period during which the artist developed the symbolist language of his art. Przybyszewski's theory of the "naked soul" assumes the existence of an immortal soul, capable of overpowering the individual conscious "self". Great artists were believed to be distinguishable from the masses by a heightened sensitivity to the manifestations of the soul and an awareness of its absolute nature, while art was allegedly born from these transcendent flashes.

In Bolesław Biegas' work, two tendencies coexisted: the tendency to materialize the soul and to dematerialize the body. The former manifested in the inclusion of figures representing the states of the soul and spiritual forces, while the latter was evident in the deformation of the figures' bodies, portraying them in extremely emaciated forms, merging with amorphous masses, or being subjected to elemental forces. This is particularly visible in a series of sculptures depicting figures buffeted by strong winds - *Wicher*, *Zmierzch*, *Ostatni Zachód Słońca*, *Przecucie* - inspired by Francisco Goya's engraving *Mala Noche* from the *Caprichos* series, which was highly valued by Przybyszewski.

Biegas frequently depicted artists he admired, particularly Fryderyk Chopin. He portrayed them not so much as outstanding creators but as exceptional seismographs of the soul, translating its manifestations into a language accessible to the public, bound by forms that were materializations of the soul. Removed from reality, they were completely immersed in the world of the spirit condimentum.

słowa kluczowe: **BOLESŁAW BIEGAS, STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI, NAGA DUSZA, MŁODA POLSKA**

key words: **BOLESŁAW BIEGAS, STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI, NAKED SOUL, YOUNG POLAND**

W 1897 roku dzięki ufundowanemu przez mecenasów stypendium do grona studentów Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie dołączył Bolesław Biegas, 20-letni rzeźbiarz o chłopskim pochodzeniu. Niedługo później, jesienią 1898 roku do miasta sprowadził się Stanisław

¹ Artykuł powstał na podstawie rozdziału pracy magisterskiej "Odczucia jaźni". *Sztuka artystów Młodej Polski w kontekście teorii Bronisława Trentowskiego, Stanisława Przybyszewskiego i Stanisława Brzozowskiego* napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. A. Szczerskiego i obronionej na Uniwersytecie Jagiellońskim w 2024 roku [praca została wyróżniona Nagrodą im. M. Sokołowskiego za najlepszą pracę magisterską obronioną w IHS UJ w roku akademickim 2023/2024 – przyp. red.].

Przybyszewski. Wyprzedzony przez własną, zdobytą w Berlinie sławę Przybyszewski z łatwością zdobył grono „wyznawców” również w Krakowie, stając się jedną z najważniejszych postaci życia kulturalnego miasta, duchowym przywódcą Młodej Polski. Nic dziwnego, że jego ekscentryczna postać i zdecydowane poglądy zafascynowały także młodego artystę. Według Jana Szymańskiego w pracowni Biegasa, której inwentaryzację przeprowadzał w 1948 roku, znajdowały się otrzymane od literata listy – co pozwala wnioskować, że twórcy zapoznali się ze sobą osobiście².

Twórczość Bolesława Biegasa omawiano w opracowaniach zbiorowych dotyczących sztuki Młodej Polski³, poświęcano jej także osobne publikacje⁴, wśród których warto wyróżnić szczególnie monografię rzeźbiarza autorstwa Xaviera Derynga⁵. Choć badacze wielokrotnie wspominali o zależnościach zachodzących między twórczością Biegasa a Przybyszewskiego⁶, próby określenia wpływu, który literat wywarł na rzeźbiarza sprowadzały się zazwyczaj do zwrócenia uwagi na wzmożenie ekspresji oraz pełne patosu tytuły prac. Warto przyrzeć się głębiej relacji, która zachodziła między postulowanymi przez Przybyszewskiego ideami a rzeźbiarską twórczością Biegasa.

W tym kontekście należy przytoczyć teorię „nagiej duszy” Przybyszewskiego, najdobitniej przedstawioną w wydanym w 1899 roku esej *Confiteor*⁷ oraz późniejszym o rok cyklu esejów *Na drogach duszy*⁸. Jej podstawą jest uznanie dualizmu duchowych władz. Umysłem człowieka

² X. Deryng, *Les variations Popoffsky (Strindberg: Reja: Biegas)*, „Artibus et Historiae”, 19, 1998, 37, s. 105.

³ T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963; A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba XIX wieku*, Kraków 1980; *Na drogach duszy - Gustav Vigeland a rzeźba polska około 1900*, red. B. Leszczyńska-Cyganik, Kraków 2010; M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1967.

⁴ H. Biegeleisen, *Biegas*, Lwów 1911; B. Bielawski, *Twórczość rzeźbiarska Bolesława Biegasa do 1914 roku* [w:] *Sztuka około 1900. Materiały sesji stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków grudzień 1967*, Warszawa 1969, s. 249-267; X. Deryng, *Biegas et la musique*, Paris 2006; tenże, *Les variations Popoffsky*; M. Domański, *Z zagadnień treści i formy rzeźby Bolesława Biegasa do 1914 roku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 32, 1970, 3/4, s. 324-334; Z. Krasnopolska-Wesner, *Ciało. Temat ciała w twórczości polskich artystów inspirowanych ezoteryzmem z początku XX wieku (Dunikowski, Biegas)* [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890-1939. Idee przewodnie*, T. V, red. M. Dobkowski, T. Cegielski, Gdańsk – Warszawa 2020, s. 341-358; A.M. Misiak, *Bolesław Biegas (1877-1954). Twórczość rzeźbiarska*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku”, 17, 2001, s. 39-68; R. Okulicz-Kozaryn, *Samowyzyszczenie i strącenie w śmiech. Wędrówka ducha myśli Bolesława Biegasa i Mistrz Kłębek Henryka Piątkowskiego*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, 10, 2015, s. 65-70.

⁵ X. Deryng, *Bolesław Biegas*, Paryż - Warszawa 2011.

⁶ B. Bielawski, *Twórczość rzeźbiarska Bolesława Biegasa do 1914 roku* [w:] *Sztuka około 1900. Materiały sesji stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków grudzień 1967*, Warszawa 1969, s. 254; X. Deryng, *Bolesław Biegas...*, s. 24; tenże, *Les variations Popoffsky*, s. 104; A. Kotula, P. Krakowski, dz. cyt., Kraków 1980, s. 163; Z. Krasnopolska-Wesner, dz. cyt., s. 346; P. Szubert, *Geniusz i fatum*, [w:] *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1880-1914*, red. E. Charazińska, Ł. Kossowski, Warszawa 1996, s. 62.

⁷ S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie”, 3, 1899, 1, s. 1-4.

⁸ Tenże, *Na drogach duszy*, Kraków 1900.

mają rządzić dwie siły – ukształtowane społecznymi normami i rozsądkiem świadome Ja oraz dusza, pierwotna potęga, przechodząca nieustanną metempsychozę, przyjmująca na przestrzeni wieków coraz to kolejne wcielenia. Zachowując doświadczenia i odczucia każdej inkarnacji, oddzielając od nich to, co partykularne – a więc przypadkowe – łączy je w jedno w „beprzedmiotowej, bezprzestrzennej i beczasowej istocie rzeczy”. Aktualny „gospodarz” duszy jest w stanie odczuć owe pierwotne, wydestylowane z niezliczonych istnień odczucia w momencie, gdy jego świadomość – pod wpływem silnego, gwałtownego przeżycia, snienia lub wizji – osiągnie stan odmieniony. Moment połączenia z duszą jest momentem przypominającej opętanie utraty kontroli, chwilowej nieświadomości.

Teoria Przybyszewskiego znajduje swój oddźwięk w pisanych przez Biegasa dziełach literackich. W traktacie *Le Criterium de l'art*⁹ rzeźbiarz przedstawił swoją wizję sztuki, zbieżną z tą znaną z eseju *Confiteor*. Artysta krytykował system szkolnictwa, uczący formuł artystycznych ograniczających indywidualną wolność artysty, siłę jego myśli; przedstawiał sztukę jako „ołtarz duszy ludzkiej”; pisał o ogromie siły natchnienia, wprowadzającej człowieka w odmienny stan duszy, pozwalając mu odzwierciedlić wiążące się z nim uczucia. Wielkich artystów określał jako Wybranych, predestynowanych do twórczości artystycznej, upiększających świat samym swoim istnieniem, bliższych absolutowi od przeciętnego człowieka, wcielających myśli wyższe od prozy ludzkiego globu. W wizji ludzkości zarysowanej w krótkim tekście *Bóg-Świat*, po raz pierwszy wydany w publikacji *Przyszłość i przeszłość* z 1902 roku¹⁰ oraz włączonym do eseju *Wędrowka ducha myśli* z 1904 roku¹¹ także wybrzmiewa pogłos filozofii „Smutnego Szatana”. Człowiek jawi się w niej jako „ciałko krwi Boga”, wytwarzająca życie i myśli maszyna lub cielesny organ, którego los jest całkowicie uzależniony od wyroków ducha. Jest przepojony odbiciami obrazów myśli Boga – nerwami, gwałtownymi stanami. Cierpi, gdyż życie budzi w nim niemożliwe do zrealizowania pragnienie zbliżenia się do ideałów.

Okolo 1900 roku, a więc w okresie zbiegającym się z pobytem Przybyszewskiego w Krakowie twórczość Biegasa przeszła istotną przemianę. Odchodząc od akademickich zasad i realizmu,

⁹ B. Biegas, *Le Criterium de l'art* [w:] Boleslas-Biegas. *Sculpteur et Peintre. Album*, red. L. Theuveny, Paris 1906.

¹⁰ Tenże, *Przyszłość i przeszłość*, Kraków 1902.

¹¹ Tenże, *Wędrowka ducha myśli*, Kraków 1904.

w których duchu swoich studentów kształcił ówczesny kierownik katedry rzeźby Szkoły Sztuk Pięknych, Konstanty Laszczka, rzeźbiarz zaczął odważnie operować wzmagającą ekspresję deformacją, podobnie do współczesnych, protoekspresjonistycznych artystów takich jak Edvard Munch i Gustav Vigeland, których dzieła Przybyszewski przywiózł ze sobą do Krakowa, czy Wojciech Weiss i Xavery Dunikowski, których literat odwiedzał w ich pracowniach¹². Charakterystyczne dla nowego stylu Biegasa zaburzenia fizjonomii odzwierciedlały stan psychiczny przedstawionych postaci, których korporealność momentami zanika, rozplywa się, by w innych miejscach zostać wyolbrzymiona w celu wzmocnienia emocjonalnego efektu, dosadniejszego wyrażenia stanu duszy – stąd napęczniałe żyły, naciągające skórę ścięgna i kości, zmarszczone do granic brwi, wytrzeszczone oczy. Jako, że Laszczka był przeciwny tak daleko posuniętym odejściom od kanonu, student został wydany z uczelni w 1901 roku¹³.

W latach 1901-1903 Bolesław Biegas wykonał serię rzeźb przedstawiających eteryczne, wychudzone kobiece postaci, targane wiatrem, wobec którego zdają się bezbronne – *Wicher* (1901), *Zmierzch. Ostatni zachód słońca* (1902), *Przecucie* (1903). Inspiracją owej serii zdaje się być akwaforta Francisca Goyi *Mala Noche* (*Zła noc*) (1797-1798), z którą rzeźbiarz mógł się zapoznać dzięki Przybyszewskiemu. Literat wyjątkowo cenił hiszpańskiego artystę, uważał go za jednego z nielicznych geniuszy, dawnych mistrzów, którzy - nie dając się omamić stworzonym przez społeczeństwo złudzeniom realności - docierali do właściwej istoty bytu¹⁴. Jak pisał po latach, zetknąwszy się z dziełami Goyi po raz pierwszy podczas odbytej w 1898 roku podróży do Madrytu poczuł, że odnalazł „bratnią duszę”, „swoje bóstwo”¹⁵. Niedługo później nabył do własnej kolekcji cykle *Disparates* (*Szaleństwa*) oraz *Caprichos* (*Kaprysy*), w którego skład wchodziła także *Mala Noche*¹⁶. Akwaforta była wielokrotnie wspominana w powieści Przybyszewskiego *Dzień sądu. Synów ziemi część wtóra*, wydanej dopiero w 1909 roku, jednak wyrażającej interpretację ryciny, którą Przybyszewski mógł wypracować wcześniej¹⁷. Hiszpański tytuł dzieła stał się refrenem bohaterki powieści - Hanki, powtarzanym w najbardziej bolesnych

¹² Ł. Kossowski, *Totenmesse*, [w:] *Totenmesse - Munch, Weiss, Przybyszewski*, red. Kossowski Ł., Warszawa 1995, s. 65-66.

¹³ X. Deryng, *Bolesław Biegas*, s. 26.

¹⁴ S. Przybyszewski, dz.cyt., s. 22.

¹⁵ Tenże, *Moi współcześni. Wśród obcych*, Warszawa 1926, s. 282.

¹⁶ I. Kossowska, *Goya czy Grottger. Dwa cykle o wojnie*, „Roczniki Humanistyczne” 46, 1998, 4, s. 66.

¹⁷ S. Przybyszewski, *Dzień sądu. Synów ziemi część wtóra*, Kraków 1909.

chwilach. Stan kryzysu, kompletnej beznadziei sprawił, że dusza zawładnęła kobietą, wywołując w niej asocjację stanu własnego ze stanem bohaterki *Mala Noche*, rozpoznając w akwafortcie swoje odbicie, które Goya jako przeczulony na przejawy duszy geniusz potrafił wiernie oddać.

Mala Noche przedstawia dwie kobiety zmagające się z potężną wichurą, która poderwawszy spódnicę jednej z nich omotała nią jej głowę, pozostawiając ją w samej halce – obnażoną i oślepioną, uginającą się pod naporem wiatru. Bohaterki rzeźb Biegasa wydają się podobnie bezbronne, słabe w obliczu siły żywiołu. Nawiązanie do akwaforty jest szczególnie widoczne w przypadku *Wichru*, pierwszej z należących do serii rzeźb, powtarzającej upozowanie bohaterki z poderwaną spódnicą, jej nachylenie ciała i gest podtrzymania na kolanie porywanej podmuchem szaty. Postaci kulą się, skupiają w sobie próbując przetrwać w obliczu grożącej zdmuchnięciem w nicość wichury, ich ciała – pomimo wychudzenia i syntetyzujących deformacji – zachowują jeszcze resztki korporalności, gdy porwane podmuchem szaty i włosy odrealniają się, nabierają abstrakcyjnego charakteru, przechodzą dematerializację. Potęga wichury jest analogiczna do potęgi duszy, obecność obu manifestuje się przez działania i ich skutki. Chociaż same są niematerialne, posiadają władzę nad materią. Człowiek jest bezbronny wobec siły, z którą dusza przejmuje nad nim kontrolę, obezwładniając jego świadome „ja”. Chociaż przedstawiając poruszone wiatrem postaci, Biegas sugerował obecność duchowych sił, dbając o zachowanie ich niematerialnego charakteru, szczególnie charakterystycznym aspektem jego twórczości są poszukiwania materialnych i figuralnych form pozwalających na wyrażenie spirytualnego świata, takich, jak towarzyszące bohaterce rzeźby *Wicher* widmowe, na wpół wydobyte z amorficznej bryły, nie ucieleśniające się w pełni postaci o przerysowanej ekspresji. Przykładem kompozycji opartej na materializacji świata ducha jest *Ziemia* (1902). Zajmując centralną część kompozycji twarz-maskę otaczają kłębiące się gęsto wokół rejonu mózgu eteryczne postaci – tumult wijących się dusz, splątanych, zrośniętych ze sobą, zatracających swoją indywidualność w masie tworząc jeden amalgamat. Zyskując fizyczną formę widma, stany duszy, myśli zostały zrównane z postaciami należącymi do świata zmysłowego – umieszczając byty spirytualne w tym samym wymiarze, co byty ziemskie rzeźbiarz podkreślił ich realność.

Wpływ, który idee Przybyszewskiego wywarły na twórczość Biegasa szczególnie uwidacznia się w pracach, na których rzeźbiarz przedstawiał cenionych przez siebie artystów. Jako że według

Przybyszewskiego sztuka rodzi się z przejawów duszy, jego teoria „nagiej duszy” ściśle wiąże się z teorią sztuki. Powołanie człowieka na artystę jest związane z predestynacją, wrodzonym wyczuleniem, wrażliwością na przejawy duszy i świadomością ich absolutnego charakteru. To wielki przywilej, który wiąże się z jeszcze większym cierpieniem. Sztukę tworzy w istocie sama dusza, wykorzystująca artystę jako narzędzie, za pomocą którego może się uzewnętrzniać, wywołująca szaleństwa, wielkie cierpienia i wielkie rozkosze, które mają żywić jego kreacje. Artysta tworzy nie dlatego, że chce, ale dlatego, że musi, stając się niewolnikiem sztuki. Osoba twórcza odbiera bodźce inaczej niż przeciętny człowiek, w sposób bliższy synestetycznej istocie rzeczy, wychodząc poza społecznie narzucony podział na pięć zmysłów – jest w stanie odczuwać dźwięki i słowa przez formy i barwy. Sztuka rozumiana jako odbicie absolutnej duszy sama musi być absolutem, w związku z czym nie może być ograniczana prawami ani usługiwać żadnej idei. Twórczość służąca zewnętrznym celom jest poniżona, uzależniona od przypadkowości życia, nie zasługuje na miano sztuki – zostaje z niej jedynie „biblia pauperum”¹⁸.

Biegas obdarzał szczególnym uwielbieniem Fryderyka Chopina. Kompozytor był bliski także Przybyszewskiemu, dostrzegającemu w nim przede wszystkim postać chorobliwą, przewrażliwioną i neurotyczną, a więc obdarzoną osobowością idealnego „sejsmografa duszy”¹⁹. Na rzeźbie z 1902 roku Biegas ukazał muzyka całkowicie zanurzonego w świecie duchów, wyabstrahowanego z rzeczywistości. Bohaterowi towarzyszą wizualizacje stanów duszy – wyłaniające się z abstrakcyjnej materii twarze wyrażające szerokie spektrum emocji – postaci bliższe kompozytorowi rzeźby są spokojne, niosą ukojenie, podczas gdy postaci bardziej oddalone wyrażają skrajne stany emocjonalne. Ciało Chopina dezintegruje się w formach przywodzących na myśl żywioły - jego włosy porywa wiatr, od pasa w dół jego postać rozplywa się w fali. Muzyk został pozbawiony nóg, unieruchomiony przy instrumencie, zmuszony przez duszę do tworzenia maniakalnie próbuje przełożyć słyszane wyłącznie przez siebie dźwięki duszy na dostępną dla ludzkich uszu melodię – w ten sposób, wydobywając z aktu kreacji wiążące się z nim cierpienie, Biegas przedstawił go jako czynność autodestrukcyjną.

¹⁸ Tenże, *Confiteor*.

¹⁹ S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*, tłum. S. Helsztyński [w:] S. Przybyszewski, *Wybór pism*, opr. R. Taborski, Wrocław 1966.

W trakcie swojej kariery Biegas wielokrotnie poświęcał swoje rzeźby Chopinowi. Jedną z nich, *Harfa Natchnienia*, powstała w związku z ogłoszonym w 1908 roku konkursem miasta Warszawy na projekt pomnika kompozytora²⁰. Artysta przedstawił muzyka wywyższonego, na postumencie z duchowej, opętanej duszami harfy, stojącego wiatru-duchowi naprzeciw, poddającego się brzmieniom w stanie upojenia, którego intensywność przejawia się w cielesnej reakcji – w napięciu dłoni, ułożonych jakby do gry na niewidzialnym fortepianie, w skulonych ramionach, w odrzuconej do tyłu twarzy o wyrazie nieskończonej błogości. To nadczłowiek wyróżniony nie tyle przez nietzscheańską wolę mocy (o której pisał Xavier Deryng²¹) co przez swoją wrażliwość, nie tyle wybitny twórca, co wybitny odbiorca melodii absolutu. Utworzony przez wydobywające się z harfy falujące, formalne wyobrażenia brzmień płaszczy pęta kompozytora, ciasno opinając jego ciało, wiążąc je. Muzyk jest niewolnikiem duszy, uległym w swoim całkowitym poddaniu duchowej sile.

W latach 1904-1906 Biegas wykonał serię portretów muzyków i poetów ukazanych w momencie nieświadomości, zamknięcia oczu na świat zewnętrzny i otworzenia ich na duszę. Sztuka zostaje im objawiona – natchnienie przyszło do *Jana Sebastiana Bacha* (1904) i *Hectora Berlioza* (1904) w sennym widzeniu, do *Ludwiga van Beethovena* (1904) w twórczym opętaniu, szale, spłynęło falami na głowę *Charlesa Baudelaire'a* (1904). Duchowe istoty dyktują słowa inspiracji prosto do ucha *Richarda Wagnera* (1904), objawiają się w płomieniach przed swoim kapłanem – *Juliuszem Słowackim* (1905). Biegas wyobrażał twórcze natchnienie przez niedookreślone kształty, fale, z których wyłaniają się ekspresyjne twarze; formalny kształt całości został uzależniony od odczuć, które wzbudziła w rzeźbiarzu twórczość przedstawionego artysty – w przypadku *Adama Mickiewicza* (1904) abstrakcyjna materia wzburza się, spienia, gdy na *Zygmuncie Krasińskim* (1906) subtelne, spokojnie płynie. W istocie bohaterami rzeźb są nie tyle portretowani, ile indywidualne odczucia samego Biegasa związane z synestetyczną recepcją ich sztuki, subiektywny przekład słów i dźwięków na język plastyczny²².

²⁰ X. Deryng, *Bolesław Biegas*, s. 109

²¹ Tenże, *Biegas et la musique*, Paris 2006, s. 13.

²² E. Verhaeren, *Boleslas-Biegas w: Boleslas-Biegas. Sculpteur et Peintre. Album*, red. L. Theuveny, Paris 1906, s. 11.

Przyjęcie teorii Przybyszewskiego, zgodnie z którą sztuka jest podyktowanym artyście dziełem duszy, prowadząc do wywyższenia idei – absolutnego źródła twórczości, emocji, które były załącznikiem dzieła oraz emocji, które dzieło wywołuje w widzu spycha na drugi plan samą czynność tworzenia rozumianą jako pracę. Przedstawiając muzyków rzeźbiarz wielokrotnie ukrywał ich instrumenty, nieraz zastępując je odniesieniami do świata duchowego. *Chopin* z 1902 roku zamiast w klawisze uderza w konwulsyjnie wygięte, pozbawione reszty ciała palce, na przedstawieniach *Beethovena* i *Leo Tecktoniusa* (1913) materialne instrumenty zostały ukryte pod kłębowiskiem dusz. W przypadku *Wagnera* i projektu pomnika *Chopina* z 1908 roku, twórcom towarzyszy harfa - nie jako fizyczny instrument, a symbol boskiej inspiracji muzycznej. „Zaniedbanie” muzycznych instrumentów świadczy, że materialne narzędzia służące do tworzenia nie miały dla rzeźbiarza większego znaczenia i jest konsekwentne z teorią Przybyszewskiego, według której dusza nie baczy na czynniki zewnętrzne - technika, medium, którym artysta się posługuje jest jedynie przypadkowym odzieniem absolutnych odczuć, niezających rozróżnienia na sztuki – wszakże wszystkie zmysły i wszystkie sztuki stapiają się w jedno w absolutnej duszy.

W drugiej połowie pierwszej dekady XX wieku twórczość rzeźbiarza przeszła ewolucję wiążącą się z wzrostem zainteresowania rzeźbiarza aktem oraz anatomią²³. Przedstawione postacie stały się bardziej cielesne, nabrały mięśni, a razem z nimi – siły, tracąc bierność wobec panujących nad światem duchowych sił. *Ręce myślicieli/Siła* (1907-1908) to dwie połączone ze sobą płaskorzeźby, wymodelowane po obu stronach jednej bryły. Na pierwszej z nich z głów pochłoniętych rozmyślaniami mężczyzn wydobywa się reprezentująca idee, falująca, eteryczna, duchowa materia, którą próbują uchwycić liczne dłonie o wyraźnie zarysowanych ścięgnach i żyłach; na drugiej podobna, falująca manifestacja myśli towarzyszy ukazanemu w pełnopostaciowym akcie mężczyźnie o naprężonych rękach, zaciśniętych pięściach i wyrażającej determinację twarzy. Podkreślanie fizycznej siły postaci służyło Biegasowi przede wszystkim manifestacji siły psychiki.

W twórczości Biegasa współistniały dwie tendencje, analogiczne ze zjawiskami dostrzeżonymi przez Mariana Stalę w literaturze Młodej Polski – tendencja do materializacji duszy

²³ X. Deryng, *Bolesław Biegas*, s. 112

i dematerializacji ciała²⁴. Pierwsza z nich przejawiała się wprowadzaniem do dzieł postaci reprezentujących stany duszy i spirytualne siły, druga – deformacją fizjonomii postaci przez przedstawienie ich w skrajnie wychudzonych formach, scalenie z otoczeniem lub poddanie sile żywiołu. Owe formalne zabiegi wyrażały za pomocą plastycznych form to, co Przybyszewski wyrażał słowami – potęgę absolutnej duszy.

²⁴ M. Stala, *Pejzaż człowieka*, Kraków 1994, s. 219-270.

BIBLIOGRAFIA

- Biegas B., *Le Criterium de l'art* [w:] *Boleslas-Biegas. Sculpteur et Peintre. Album*, red. Theuveny L., Paris 1906, s. 3-10.
- Biegas B., *Przyszłość i przeszłość*, Kraków 1902.
- Biegas B., *Wędrowka ducha myśli*, Kraków 1904.
- Biegeleisen H., *Biegas*, Lwów 1911.
- Bielawski B., *Twórczość rzeźbiarska Bolesława Biegasa do 1914 roku* [w:] *Sztuka około 1900. Materiały sesji stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków grudzień 1967, Warszawa 1969, s. 249-267.
- Deryng X., *Biegas et la musique*, Paris 2006.
- Deryng X., *Bolesław Biegas*, Paryż - Warszawa 2011.
- Deryng X., *Les variations Popoffsky (Strindberg: Reja: Biegas)*, „Artibus et Historiae”, 19, 1998, 37, s. 103-123.
- Dobrowolski T., *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963.
- Domański M., *Z zagadnień treści i formy rzeźby Bolesława Biegasa do 1914 roku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 32, 1970, 3/4, s. 324-334.
- Kossowska I., *Goya czy Grottgier. Dwa cykle o wojnie*, „Roczniki Humanistyczne”, 46, 1998, 4, s. 65-88.
- Kossowski Ł., *Totenmesse* [w:] *Totenmesse: Modernism in the Culture of Northern and Central Europe*, red. Paszkiewicz P., Warsaw 1996, s. 17-26.
- Kotula A., Krakowski P., *Rzeźba XIX wieku*, Kraków 1980.
- Krasnopolska-Wesner Z., *Ciało. Temat ciała w twórczości polskich artystów inspirowanych ezoteryzmem z początku XX wieku (Dunikowski, Biegas)* [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890-1939. Idee przewodnie*, T. V, red. Dobkowski M., Cegielski T., Gdańsk – Warszawa 2020, s. 341-358.
- Przybyszewski. *Re-wizje i filiacje*, red. Matuszek-Stec G., Kraków 2015.
- Przybyszewski S., *Confiteor*, „Życie”, 3, 1899, 1, s. 1-4.
- Przybyszewski S., *Dzień sądu. Synów ziemi część wtóra*, Kraków 1909.
- Przybyszewski S., *Moi współcześni. Wśród obcych*, Warszawa 1926.
- Przybyszewski S., *Na drogach duszy*, Kraków 1900.
- Przybyszewski S., *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*, tłum. Helsztyński S. [w:] Przybyszewski S., *Wybór pism*, opr. Taborski R., Wrocław 1966, s. 3-36.
- Matuszek-Stec G., *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008.
- Misiak A.M., *Bolesław Biegas (1877-1954). Twórczość rzeźbiarska*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku”, 17, 2001, s. 39-68.
- Na drogach duszy - Gustav Vigeland a rzeźba polska około 1900*, red. Leszczyńska-Cyganik B., Kraków 2010.
- Okulicz-Kozaryn R., *Samowyywyższenie i strącenie w śmiech. Wędrowka ducha myśli Bolesława Biegasa i Mistrz Kłębek Henryka Piątkowskiego*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, 10, 2015, s. 65-70.
- Stala M., *Pejzaż człowieka*, Kraków 1994.
- Szubert P., *Geniusz i fatum* [w:] *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1880-1914*, red. Charazińska E., Kossowski Ł., Warszawa 1996, s. 57-64.
- Totenmesse - Munch, Weiss, Przybyszewski*, red. Kossowski Ł., Warszawa 1995.
- Verhaeren E., *Boleslas-Biegas* [w:] *Boleslas-Biegas. Sculpteur et Peintre. Album*, red. Theuveny L., Paris 1906, s. 11.
- Wallis M., *Secesja*, Warszawa 1967.

BARTOSZ TARACH

Instytut Historii Sztuki, Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce, Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0009-0001-3316-5982

ROMANTYCZNOŚĆ I KLASYCZNOŚĆ W PISMACH WALTERA PATERA

ROMANTICISM AND CLASSICISM IN THE WRITINGS OF WALTER PATER

ABSTRACT [ENG]: The aim of the article is to analyse Walter Pater's historicist vision of the history of art, which emerges from his concepts of classicism and romanticism. With the use of these two terms, the critic aimed to capture the diversity of artistic phenomena. Derived from the notions of form and content, romantic and classical spirits define two tendencies of the artistic efforts in history. The classical spirit, striving for pure form, attempts to show an objective world in art, the shape of which is dictated by supra-individual, transcendental principles. The romantic spirit on the other hand, pursuing infinite content, aspires to reach beyond the boundaries of the empirically perceptible world. Progressing within the boundaries set by, on the one hand, the finiteness of form and, on the other, the infinity of content, Pater's vision of the dialectical history of art captures certain unchanging human attitudes, while explaining, through their mutual interpenetration, the development of art over time.

słowa kluczowe: **WALTER PATER, FORMA, XIX WIEK, HISTORYZM, ROMANTYZM**

key words: **WALTER PATER, FORM, 19th CENTURY, HISTORISM, ROMANTICISM**

Jedną z powracających w krytyce sztuki Waltera Patera par kategorii, poprzez które ujmował on różnorodność zjawisk artystycznych w historii, jest opozycja między romantycznością i klasycznością, oparta na rozważaniach o formie i treści. Utrwalona na początku XIX wieku, opozycja ta ma swoje źródła w XVII-wiecznym francuskim sporze Starożytników z Nowożytnikami¹. W sławnej *Querelle*, rozgrywającej się między *Anciens*, którzy opowiadali się za niezrównaną wyższością kultury starożytnej, a *Modernes*, którzy głosili przewagę bardziej rozwiniętej epoki nowożytnej, poddawano namysłowi dwie zasadnicze kwestie: kształtowania się kultury w ujęciu diachronicznym oraz synchronicznego wyodrębnienia pewnych trwałych ludzkich postaw, odnawiających się w perspektywie antropologicznej. W swojej refleksji Pater zachował oba bieguny dyskusji, zarazem przekształcając jej wymiar, ponieważ z jednej strony

¹ Na temat sporu zob. K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w "Paralelach" Perrault*, Warszawa 1991.

jego stanowisko uwarunkowane jest regułami myślenia historystycznego, z drugiej natomiast wprowadza on elementy naukowego obrazu świata będące następstwem nowożytnej epistemologii Johna Locke'a i Davida Hume'a². Celem niniejszego artykułu jest próba ujęcia wizji dziejów sztuki, wyłaniającej się z rozważań Patera nad pojęciami klasycyzmu i romantyzmu.

Pierwszym i zarazem w swojej formie najbardziej złożonym tekstem, w którym Pater wyraził swoje poglądy na temat procesu dziejowego podejmując problematykę klasycyzmu i romantyzmu był esej *Winckelmann*, początkowo opublikowany na łamach *The Westminster Review* w 1867 roku, zaś 6 lat później włączony do słynnego tomu *The Studies in the History of the Renaissance*³. Pojawienie się osoby Joachima Winckelmanna w miejscu zamykającym tom esejów poświęconych kulturze Odrodzenia może budzić w czytelniku niezaznajomionym z twórczością Patera uzasadnione zdziwienie i zarzut o chronologiczną arbitralność. Jednakże, jak stwierdza w *Przedmowie* krytyk, Winckelmann „jest ostatnim owocem, jaki wydał renesans [i] w uderzający sposób rozjaśnia jego motywy i dążenia”⁴.

Pater przedstawia biografię autora *Opisu torsu belwederskiego* jako proces stopniowego uświadamiania sobie przez tegoż wrodzonego powinowactwa ze starożytnymi. W wizji tej niesłabnące pragnienie zbliżenia się do greckiego ducha dyktuje życiowe wybory uczonego, odrzucającego wszystko to, co staje na przeszkodzie realizacji antycznego ideału⁵. Jego temperament cechuje *heiterkeit*, nienaznaczony wstydem stosunek do zmysłowości. W odczuciu formy Winckelmann kieruje się więc instynktem. Dla Patera tylko on „dotyka pogańskich marmurów czystymi rękoma, bez poczucia wstydu lub straty”⁶, czym nie może poszczycić się człowiek nowoczesny. Zarazem jednak, chociaż w odczuciu zmysłowej formy tak bliski starożytnym Grekom, Winckelmann nie zdołał osiągnąć właściwej im syntezy wszystkich sił duchowych z otaczającą rzeczywistością, pozostając obcym nowoczesnej kulturze⁷.

² P. A. Dale, *The Victorian Critic and The Idea of History*, Cambridge, Massachusetts and London 1977, s. 177.

³ W. Pater, *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*, przeł. P. Kopszak, Warszawa 1998.

⁴ Tamże, s. 10.

⁵ K. Harloe, S. Evangelista, *Pater's 'Winckelmann': Aesthetic Criticism and Classical Reception* [w:] *Pater The Classicist. Classical Scholarship, Reception and Aestheticism*, red. Ch. Martindale, S. Evangelista, E. Prettejohn, Oxford 2017, s. 66-67.

⁶ W. Pater, *Renesans...*, s. 157.

⁷ Tamże, s. 158.

Nowoczesność w ujęciu Patera charakteryzuje określona przez scjentystyczny pogląd na naturę wizja człowieka, która doprowadziła do wypracowania nowej, wyjątkowej w dziejach wrażliwości, cechującej się podwyższoną receptywnością, dostrzeganiem najmniejszych jakościowych zmian otaczającej fizycznej rzeczywistości⁸. Jak pisał Pater, „to, co tracimy na precyzji formy, zyskujemy na złożoności wyrazu”⁹. Z jednej strony nowoczesny artysta dysponuje większym materiałem do wyrażenia swojej wizji, stąd jego dzieło potencjalnie zyskuje na ekspresji. Z drugiej zaś ciągła zmienność różnych aspektów rzeczywistości sprawia, że problematyczne staje się ujęcie tej treści w artystyczną formę, która zdołałaby w pełni oddać charakter nowoczesnego doświadczenia.

Tym, co sztuka współczesna może uczynić w służbie kultury, jest takie ułożenie szczegółów, z których składa się współczesne życie, takie ich wyrażenie, które mogłoby zadowolić ducha. A czego potrzebuje duch w obliczu współczesnego życia? Poczucia wolności¹⁰.

W obliczu panowania doktryny naukowego determinizmu, tylko wspomniane poczucie wolności jest w stanie przeniknąć oplatającą współczesnego człowieka „magiczną sieć konieczności”¹¹. Antyczna sztuka dawała poczucie wolności, lecz w okresie kiedy inaczej rozumiano samą konieczność, dlatego też, zdaniem Patera, potrzeba współczesnej mu epoce nowych, oddających aktualny stan samoświadomości kombinacji znaczeń¹². Problem wolności jest zatem bezpośrednio związany z problemem formy. Chociaż Helleni nie mogli oddać treści współczesnego doświadczenia, to mogli wskazać, jak je ująć. To, co pozostało niedostępne Winckelmannowi, stało się jednak później udziałem wszechstronnej kultury Johanna Wolfganga von Goethego, który, osiągając harmonię zarówno ze światem antycznej Grecji, jak i światem współczesnym, zdołał rozwiązać oba nurtujące XIX-wieczną kulturę problemy¹³. Według Patera Goethemu udaje się uchwycić treść współczesnego doświadczenia, zdeterminowanego – jakkolwiek nie całkowicie – przez charakter „nowoczesnej myśli”, a więc „świat drobnych gradacji i subtelnie powiązanych warunków”¹⁴, w antycznej, uniwersalnej i ponadczasowej formie.

⁸ W. Pater, *Coleridge* [w:] tegoż, *Appreciations With an Essay on Style*, London and New York 1899, s. 66-67.

⁹ Tamże, s. 67.

¹⁰ W. Pater, *Renesans...*, s. 162.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 159-160.

¹⁴ W. Pater, *Coleridge...*, s. 67.

Winckelmann był ostatnim, który za sprawą niezmaconego przez spirytualistyczne piętno temperamentu był w stanie uzyskać swobodny stosunek do zmysłowej formy artystycznej cechującej antycznych Greków, a który odczuwali jeszcze artyści odrodzenia¹⁵. Sylwetka jednego z ojców historii sztuki ujawnia tym samym tradycję stłumioną we współczesnej Paterowi epoce, a przenikającą całą zachodnią kulturę, kierując nas ku jej źródłom – antycznej Grecji. Helleńska sztuka wyrasta według Patera bezpośrednio z doświadczenia religijnego, uzasadnianego antropologiczną koniecznością. Podstawą każdej religii jest dla krytyka wrodzona człowiekowi potrzeba przeciwstawienia się destrukcyjnym siłom natury, którą nazywa „pogańskim sentymentem”¹⁶. Pater posuwa się przy tym do stwierdzenia, iż „myśli Greków o samych sobie i ich stosunek do świata zawsze znajdowały się w stanie radosnej gotowości do przemienia się w przedmioty zmysłowe”¹⁷. Tylko w Grecji sztuka mogła wznieść się do ideału, gdyż pierwotną ludzką potrzebę wyrazu wyrastającą z wspomnianego pogańskiego sentymentu realizowała w zmysłowej formie stanowiącej centrum ich (Greków) egzystencji. Stąd idealną formą sztuki greckiej była rzeźba. Jako reprezentatywny jej przykład, nieprzypadkowo artykułujący destrukcyjne działanie upływu czasu, Pater poddaje analizie Wenus z Milo, przy której oglądzie „umysł zaczyna i kończy pracę w skończonym obrazie, lecz nie traci ani odrobiny pierwiastka duchowego. Nie jest on jedynie luźno związany z formą zmysłową tak jak alegoria i jej znaczenie, lecz przenika ją i jest z nią identyczny”¹⁸.

Wraz z wewnętrznym rozwojem ludzkiego ducha, stopniowo wychodzącego poza skończoną naturę ku nieempirycznemu ideałowi (wyrażonemu w chrześcijańskiej koncepcji Boga) pojawiła się potrzeba wypracowania nowego wzorca sztuki. Ten nowy, średniowieczny ideał artystyczny reprezentuje w tekście Patera *Koronacja Matki Bożej Fra Angelica*, dla którego „wszystko, co zewnętrzne i zmysłowe w jego dziele, jest tylko symbolem i typem świata w rzeczywistości niewyraźnego, ku któremu pragnie skierować on nasze myśli”¹⁹. Sztuka średniowieczna staje się w ujęciu Patera niejako negatywem klasycznego procesu artystycznego. Wychodząc od nieskończonej idei w podmiocie, artysta średniowieczny stara się ją ująć w, z konieczności

¹⁵ W. Pater, *Renesans...*, s. 156.

¹⁶ Tamże, s. 145.

¹⁷ Tamże, s. 147.

¹⁸ Tamże, s. 148.

¹⁹ Tamże, s. 143.

nieprzystającej, skończonej formie zmysłowej. Stąd wyrasta potrzeba wyrazu w odmiennych od klasycznej rzeźby formach artystycznych.

O ile artysta klasyczny dąży do czystej formy, eliminując w dziele wszystko to, co nie przynależy organicznie do jego wizji w „umyśle wyobrazeniowym”²⁰, o tyle artysta średniowieczny stara się wyszukać taki układ treściowy, który w najlepszy sposób będzie w stanie wyartykułować nieskończony charakter idealnego przedmiotu wewnętrznego. Rozpatrując następujące po sobie w czasie formy autoekspresji ducha, Pater uznaje heglowski schemat i charakterystykę dominujących dla danego okresu historycznego sztuk – od architektury, przez rzeźbę, do malarstwa, muzyki i poezji²¹. W ujęciu tym historia jawi się jako proces postępującej indywidualizacji ducha ludzkiego, pogłębiania się wewnętrzałości, a tym samym wyzwiania od panowania natury. W klasycznej rzeźbie wyraża się moment równowagi ducha i świata zmysłowego, gdzie człowiek nie przekroczył jeszcze natury na drodze refleksji. Sztuki romantyczne, a więc malarstwo, poezja i muzyka, ukazują złożoność wewnętrzałości, której samopoznanie zerwało więzy z naturą²².

Jednakże przyjęcie przez Patera heglowskiego schematu dziejów sztuki bynajmniej nie oznacza akceptacji filozofii dziejów niemieckiego filozofa – nakreśliwszy dwa odmienne ideały sztuki, krytyk podnosi kwestię pogodzenia ich w perspektywie historycznej:

Sztuka pogańska i chrześcijańska często są sobie przeciwstawiane, zaś renesans jest określany jako moda, która pojawiła się w określonym okresie. To bardzo powierzchowny pogląd, głębszy sąd zachowuje tożsamość kultury europejskiej. W rzeczywistości istnieje ciągłość jednej i drugiej, w pewnym sensie można stwierdzić, że to, że renesans miał miejsce, było efektem nieprzerwanych dążeń średniowiecza. [...] Przyspieszając upadek sztuki, osłabiając zainteresowanie nią, a zarazem przekazując nieprzerwaną nić tradycji, [duch średniowiecza] przynosił odpoczynek ludzkiemu umysłowi, aby ten, przebudziwszy się, mógł w odpowiedniej chwili na nowo skierować wzrok ku starożytnym, idealnym kształtom²³.

Pater znacznie oddala się w tym momencie od stanowiska Hegla – czy wcześniej Friedricha Schillera – w którym opozycja sztuki starożytnej i romantycznej była rozwiązywana przez

²⁰ Tamże, s. 151.

²¹ W. Iser, *Walter Pater. The Aesthetic Moment*, Cambridge 1987, s. 71-81.

²² W. Pater, *Renesans...*, s. 162.

²³ W. Pater, *Renesans...*, s. 159.

podporządkowanie wyższemu oglądowi filozofii dziejów²⁴. W ramach niego określony w czasie ideał ludzkości wyznaczał właściwy cel artystyczny, zaś warunki możliwości jego realizacji determinowały sposób i środki artystycznego wyrazu. Dla Patera przeciwnie, o rozwoju sztuki i jej formie w danej epoce decyduje już nie jakieś ponadhistoryczne kryterium, lecz immanentne dziejom przeciwstawne siły. Dlatego w tym ujęciu sens tychże dziejów nie może realizować się za sprawą teleologicznie zorientowanej idei, lecz wypływa z rzeczywistego przebiegu działań kolejnych pokoleń w świecie. Jako fundatorka dialektyki dziejów sztuki, antyczna kultura grecka staje się niejako odpowiedzialna za kształt całej późniejszej sztuki, a tym samym ośrodkiem zapewniającym tożsamość kultury europejskiej²⁵. Sztuka średniowieczna jawi się w tej perspektywie jako siła reakcyjna, dążąca do zmiany tego, co zastane. Renesans, a także dziewiętnasty wiek, stanowiące momenty równowagi, harmonijnego połączenia, czy też przenikania się wspomnianych ideałów, wyznaczają punkty kulminacyjne dialektycznego ruchu dziejów. Jak podsumowuje swoją wizję historii sztuki Pater: „Najdoskonalsze dzieła sztuki kolejnych generacji tworzą w ten sposób szereg wzniesień, nawzajem odbijających od siebie dziwne światło, którego źródło nie znajduje się w powietrzu wokół nas i ponad nami, lecz w oddalonym od naszego społeczeństwie”²⁶. Metafora historii sztuki jako „szeregu wzniesień” (a co za tym idzie także dolin), wskazująca na ciągłe nawroty pewnych form duchowych w dziejach, z konieczności historycznej zawsze materializujących się w odmienny sposób, domaga się wyprowadzenia z nakreślonego wcześniej jakościowego rozróżnienia epok antycznej i średniowiecznej.

Zadanie to realizuje Pater w eseju *Romantyzm*, który rozpoczyna od zdefiniowania terminów *klasyczny* i *romantyczny* „jako określających dwie realne tendencje w dziejach sztuki i literatury”, oraz „przydatnych o tyle, o ile umożliwiają dostęp do charakterystycznych właściwości obiektów”²⁷. Duch klasyczny dla Patera realizuje się w oparciu o pewien ustalony autorytet – idealne antyczne piękno. Stąd artysta-klasyk dąży w swoich dziełach do harmonijnego

²⁴ Ch. Taylor, *Hegel*, Cambridge 1975, s. 477-478. Na temat stanowiska Schillera zob. H. R. Jauss, *Replika Schlegla i Schillera na „Querelle des anciens et des modernes”* [w:] tegoż, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999, s. 78-80.

²⁵ W. Pater, *Renesans...*, s. 144.

²⁶ Tamże.

²⁷ W. Pater, *Romantyzm*, przeł. M. Szuster, „Literatura na świecie”, 9-10, 2009, s. 55-56.

zjednoczenia idei z przedmiotem artystycznym, rozwijając takie walory jak umiar, porządek, czystość czy powściągliwość. Ostatecznym rezultatem ma być dzieło uniwersalne, wiecznie aktualne²⁸. Jako kluczowe elementy ducha romantycznego Pater podaje umiłowanie piękna oraz nieodpartą ciekawość, która nie może zaspokoić się tym, co zastane. Jak pisze w duchu Charlesa Baudelaire'a (i Edgara Allana Poe'go): „Uzupełnienie piękna o pierwiastek niezwykłości jest tym, co nadaje sztuce charakter romantyczny”²⁹. Dlatego artysta romantyczny zwraca się ku temu, co niezwykle, dziwne; jest bardziej skłonny do groteskowości, deformacji. Jego cel jest w istocie pozaartystyczny – jest nim odnowa ludzkiego ducha, przywrócenie żywego, niezapośredniczonego stosunku do rzeczywistości. Stąd wynika empatyczny charakter romantycznej sztuki, a w konsekwencji jej subiektywizm.

Istnieją urodzeni klasycyści, którzy wychodzą od formy; którzy pomijać będą treści niemieszczące się łatwo w gotowych ramach. Z drugiej strony istnieją urodzeni romantycy, którzy wychodzą od niewypróbowanej, wciąż jeszcze płynnej treści; którzy wyobrażają sobie tę treść wyraziście i trwają przy niej jako esencji swojego dzieła; którzy, mocą wyrazistości i żaru owego wyobrażenia, prędzej czy później oczyszczają rzecz ze wszystkiego, co nie przynależy do niej organicznie, aż całość domyka się w klarownej, uporządkowanej, proporcjonalnej formie³⁰.

W ujęciu tym, podobnie jak we wspomnianym wcześniej esej o Winckelmannie, romantyk zaczyna od treści i dąży do wypracowania formy, zaś klasyk zaczyna od czystej formy i dąży do wypełnienia jej treścią. Rozwój ducha klasycznego w dziejach może się zrealizować tylko za sprawą rozwoju ducha romantycznego, i odwrotnie. W takiej perspektywie udaje się Paterowi zachować w planie dziejów sztuki równowagę treści i formy. Jednocześnie, tak zdefiniowana dialektyczna relacja pozwala na równe współistnienie przeciwnych ideałów sztuki w historii. Kategorie romantyczności i klasyczności określają immanentne dziejom siły, kształtujące kulturę, tym samym opozycja między nimi ulega w ostateczności relatywizacji.

²⁸ Tamże, s. 58.

²⁹ Tamże, s. 58-59.

³⁰ Tamże, s. 66-68.

Przejęciowość epok i form duchowych uczynił Pater centralnym motywem *Mariusza Epikurejczyka*, powieści, której akcja rozgrywa się w II wieku naszej ery w Rzymie, a więc w okresie schyłku pogańskiej starożytności i progu chrześcijańskiego średniowiecza³¹. W rozdziale zatytułowanym *Eufuizm* narrator opisuje skutki, jakie w Mariuszu oraz jego przyjacielu Flawianie wywarła lektura *Metaformoz albo Złotego osła* Apulejusza. Wspomniane dzieło rozbudziło w drugim z wymienionych, młodym poecie, literackie ambicje, stając się przyczynkiem do prowadzenia wzmożonych badań nad zawiłościami artystycznego wyrazu. Stąd tak dużo uwagi zaczął bohater poświęcać słowom, pragnął bowiem przywrócić ich pierwotne znaczenie, naturalną i bezpośrednią relację między myślą a ekspresją, zniekształconą przez upływ czasu. Tak rozumiane dążenia poety Pater określa mianem eufuizmu, „manifestującego się w każdej epoce, w której świadomość literacka budziła się do zapomnianych obowiązków wobec języka, narzędzia ekspresji”³².

Eufuizm jest terminem określającym ozdobny i wyrafinowany styl, wykorzystujący celowy nadmiar środków literackich; swoją nazwę wzięt od dzieła Johna Lyly'ego, *Euphues* z 1580 roku i był szczególnie popularny na dworze elżbietańskim³³. W charakterystyczny dla siebie sposób Pater uogólnia XVI-wieczne zjawisko i rozciąga je w czasie, czyniąc z niego występującą w każdej epoce formację artystyczną. Stylowa dystynkcja, popadająca niekiedy w zmanierowanie, jest w ujęciu autora *Mariusza* rezultatem konsekwentnego dążenia do wypracowania nowych efektów artystycznych na drodze rozbicia utrwalonych form wyrazu. Zasada eufuizmu zbliża się tutaj do opisanego wcześniej ducha romantycznego. Nieprzypadkowo literacki program Flawiana zostaje skonfrontowany z punktem widzenia klasyka, pytającym: „Dlaczego nie wyrażać się jasno i prosto, jak dawni pisarze greccy?”³⁴. Jak zauważa narrator powieści, Helleni wydawali się Flawianowi równie odlegli, co dla dziewiętnastowiecznego artysty. Sztuka starożytnych Greków, stając się ideałem, wzniosła się niejako ponad wszelką czasowość – prezentując się tym samym jako nieprześcigniony wzór artystyczny, autorytet w kwestii smaku, który nieuchronnie oddziałuje na kolejne pokolenia. Źródłem eufuizmu Flawiana, który jako reakcyjna siła za wszelką

³¹ W. Pater, *Marius the Epicurean: his sensations and ideas*, ed. G. Monsman, Kansas City 2008.

³² Tamże, s. 64.

³³ L. Østermark-Johansen, *The Death of Euphues: Euphuism and Decadence in Late-Victorian Literature*, „English Literature in Translation, 1880-1920”, 45 (1), 2002, s. 4.

³⁴ W. Pater, *Marius...*, s. 65-66.

cenę poszukiwał nowości zaznaczającej się w rozwiązaniach stylistycznych, było przekonanie o tym, że antyczny ideał piękna, wyrażający jedność kultury greckiej, stał się dla dążeń współczesnej mu epoki anachroniczny.

Reprezentowaną przez Flawiana koncepcję stylu, który przestaje służyć ornamentacji rozwinął Pater w słynnym eseju *Styl* z 1888 roku³⁵. Podejmując ruskinowski wątek rozróżnienia na sztukę „prostego relacjonowania faktów” i „ujęcia faktów za pomocą wyobraźni”, krytyk uznaje za istotę sztuki subiektywne przetworzenie tego, co dane w przedmiotowości³⁶. Zadaniem artysty jest w tym ujęciu jak najwierniejszy, najbardziej adekwatny dobór środków wyrazu, służących obiektywizacji wewnętrznej treści. Znaczenie stylu opiera się na adekwatności jej przekładu na to, co zewnętrzne. Pater przeprowadza w tekście „problematyczne z punktu widzenia filozofii”, a „realne z punktu widzenia praktyki” rozróżnienie na dwie instancje stylu – umysł i duszę³⁷. Ten pierwszy odpowiada formalizującej tendencji w podmiocie, określa strukturę, dzięki której artysta ujmuje wielość i różnorodność fenomenów w jedną całość. Ujawnia się tutaj kantowska podstawa myśli Patera – w akcie percepcji podmiot w istotnym stopniu formuje, czy też formalizuje doświadczaną rzeczywistość³⁸: „do naszego umysłu artysta przemawia za pośrednictwem statycznych, obiektywnych wyznaczników struktury dzieła, które są czytelne dla wszystkich”³⁹. Powszechna ważność tak rozumianego umysłu wynika z tego, że jest on dany każdemu człowiekowi niejako przed wszelkim doświadczeniem. Drugą instancją stylu jest dusza – wyraża ona piętno subiektywności, uczuciowe akcenty zaznaczające się w treści ujmowanej w strukturze dzieła, i oddziałuje na odbiorcę siłą osobowości artystycznej. Stąd najlepszą ilustracją duszy jest sztuka wyrażająca zainteresowania teologiczne oraz uczucia religijne, jak pisma Emanuela Swedenborga czy Williama Blake’a. Dusza dąży do wyrażenia tego, co nie daje się w pełni uchwycić w poznaniu intelektualnym. Jak pisał Pater: „[...] dusza odpowiada za barwę (a może zapach?), umysł za formę, przy czym forma jest w zasadzie

³⁵ W. Pater, *Styl*, przeł. M. Szuster, „Literatura na świecie”, 9-10, 2009, s. 104-133.

³⁶ J. Ruskin, *Niewinne oko. Szkice o sztuce*, przeł. i opr. Jakub Szczuka, Gdańsk 2011, s. 44.

³⁷ W. Pater, *Styl...*, s. 120.

³⁸ P. A. Dale, *The Victorian Critic...*, s. 222.

³⁹ W. Pater, *Styl...*, s. 120.

skończona, barwa zaś niewyraźna i nieskończona, tak jak praktycznie nieskończony jest wpływ osoby żyjącej”⁴⁰.

To właśnie w stylu – a więc w człowieku, parafrazując za Paterem słynne słowa hrabiego Buffona i później Gustave’a Flauberta – ujawnia się podmiotowe źródło ducha klasycznego i romantycznego. O ile ten pierwszy, dążąc do czystej formy, stara się ukazać w sztuce obiektywny świat, którego kształt dyktują ponadindywidualne, transcendentalne zasady, o tyle drugi, podążając za nieskończoną treścią, pragnie wykroczyć poza granice empirycznie uchwytne go świata. Postępująca w granicach wyznaczonych przez z jednej strony skończoność formy, z drugiej nieskończoność treści, wizja dialektycznych dziejów sztuki Patera ujmuje pewne trwałe, niezmiennie ludzkie postawy, wyjaśniając zarazem, poprzez ich ścieranie się, rozwój sztuki w czasie. Słynne stwierdzenie Patera, mówiące, że „każda sztuka bezustannie usiłuje zaistnieć na sposób muzyki”⁴¹ – będącej doskonałym utożsamieniem treści i formy – może zostać tym samym odniesione do samych dziejów sztuki, bowiem ich punkty zwrotne, momenty kulturalnego przebudzenia, zawierają się w zjednoczeniu ducha romantycznego i ducha klasycznego.

⁴⁰ Tamże, s. 121.

⁴¹ W. Pater, *Renesans...*, s. 103.

BIBLIOGRAFIA

- Dale P. A., *The Victorian Critic and The Idea of History*, Cambridge, Massachusetts and London 1977.
- Harloe K., Evangelista S., Pater's 'Winckelmann': *Aesthetic Criticism and Classical Reception* [w:] *Pater the Classicist: Classical Scholarship, Reception and Aestheticism*, ed. Martindale Ch., Evangelista S., Prettejohn E., Oxford 2017, s. 63-80.
- Iser W., *Walter Pater: The Aesthetic Movement*, Cambridge 1987.
- Jauss H. R., *Replika Schlegla i Schillera na „Querelle des anciens et des modernes”* [w:] tegoż, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. Łukasiewicz M., Warszawa 1999, s. 59-92.
- Østermark-Johansen L., *The Death of Euphues: Euphuism and Decadence in Late-Victorian Literature*, „English Literature in Translation, 1880-1920”, 45 (1), 2002, s. 4-25.
- Pater W., *Coleridge* [w:] *Appreciations With an Essay on Style*, London and New York 1899, s. 64-106.
- Pater W., *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*, przeł. Kopszak P., Warszawa 1998.
- Pater W., *Romantyzm*, przeł. Szuster M., „Literatura na świecie”, 9-10, 2009, s. 55-70.
- Pater W., *Marius the Epicurean: his sensations and ideas*, ed. Monsman G., Kansas City 2008.
- Pater W., *Styl*, przeł. Szuster M., „Literatura na świecie”, 9-10, 2009, s. 104-133.
- Ruskin J., *Niewinne oko. Szkice o sztuce*, przeł. i opr. Szczuka J., Gdańsk 2011.
- Secomska K., *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Warszawa 1991.
- Taylor Ch., *Hegel*, Cambridge 1975.

MAJA ŻURAWSKA

Instytut Historii Sztuki, Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce, Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0009-0007-6023-8474

POSZUKIWANIE PRZESTRZENI INTERMEDIALNYCH ŚWIAT POEZJI DZIECIĘCEJ JANA BRZECHWY I JULIANA TUWIMA W ILUSTRACJACH FRANCISZKI THEMERSON

**SEARCHING FOR INTERMEDIAL SPACES. THE WORLD OF CHILDREN'S POETRY
BY JAN BRZECHWA AND JULIAN TUWIM IN FRANCISZKA THEMERSON'S ILLUSTRATIONS**

ABSTRACT [ENG]: This article is intended as an analysis of the artistic practices implemented by Franciszka Themerson to convey a necessity for coexistence between text and images in children's books by Jan Brzechwa and Julian Tuwim. A close investigation of Themerson's ideas is likely to contribute to a discovery of the vast number of world- and narrative-forming qualities of her designs and to help in acknowledging the vital role of the artist's illustrations in increasing the entertainment value of certain poems.

słowa kluczowe: **INTERMEDIALNOŚĆ, ILUSTRACJA DZIECIĘCA, FRANCISZKA THEMERSON**

key words: **INTERMEDIALITY, CHILDREN'S BOOK ILLUSTRATION, FRANCISZKA THEMERSON**

Ilustracje Franciszki Themerson do książek dziecięcych opisywane są w przeważającej mierze w kontekście publikacji współtworzonych przez nią wraz z mężem, Stefanem Themersonem. O parze protoplastów polskiej sztuki intermedialnej mówi się jako o „artystycznych bliźniętach dwutworzywowych”¹ – oprawa graficzna ich książek nie podlega wszak służalczo tekstowi, lecz przejmuje na siebie część ciężaru prowadzenia narracji i bierze tym samym czynny udział w kreacji świata przedstawionego. Warto zauważyć jednak, że nie wszystkim owocom współpracy autorów przypisać można charakter wzajemnej zwrotności słowa i obrazu. Co więcej, wywoływanie wrażeń intermedialnych nie odnosi się tylko do wspólnych publikacji małżonków, lecz jest też łatwo uchwytnie w książkach innych autorów ilustrowanych przez samą Franciszkę. Uważna analiza tychże publikacji pozwala związać najważniejsze ogniska najdłużej utrzymujących się zainteresowań i inspiracji artystycznych Themerson ze światem

¹ B. Śniecikowska, *Interaktywne jaskółki intermedialności? O Franciszce i Stefanie Themersonów książkach dla dzieci*, „Rassegna Italiana di Argomenti Polacchi”, 9, 2018, s. 51.

purnonsensowej poezji dziecięcej autorów takich jak Jan Brzechwa czy Julian Tuwim. Dokładne przyjrzenie się strukturze owych projektów umożliwić może ponadto nie tylko zrozumienie, ale i docenienie języka wizualnego artystki.

Dotychczasowa literatura kładła nacisk przede wszystkim na te ilustracje, które Themerson tworzyła do awangardowych powiastek edukacyjnych autorstwa swojego męża². Wielu badaczy, zajmując się ich projektami, podkreśliło co prawda udział ilustracji we wchodzeniu przez autorów w dialog z odbiorcą dziecięcym³, ale nie poświęciło się opisaniu zastosowanych w tym celu zabiegów artystycznych. Co więcej, chociaż publikacje Themersonów doceniano zwłaszcza za niespotykaną w dwudziestolecu międzywojennym komplementarność środków werbalnych i wizualnych, zostały one dotychczas o wiele rzetelniej przebadane pod kątem literackim niż plastycznym. Beata Śniecikowska, pisząc o intermedialności projektów Themersonów, stwierdziła słusznie, że to, co w nich najciekawsze, zdarza się „pomiędzy mediami” – nie należy więc w pełni ani do świata słowa, ani do świata obrazu⁴. Zdaje się jednak, że to właśnie w związku z takimi wnioskami podział pracy Themersonów na części, za które odpowiedzialne byłoby jedno z małżonków, był dla wielu badaczy po prostu niepotrzebny. Chociaż Franciszka wzmiankowana jest w przekrojowych pracach o historii polskiej ilustracji⁵, brakuje publikacji poświęconych wyłącznie jej twórczości. Tę wyraźnie rysującą się lukę w badaniach starała się wypełnić Beata Gromadzka, która w swej książce o Themersonach dokonała zbiorczej analizy języka wizualnego wykorzystywanego przez Franciszkę na różnych etapach twórczości⁶. Jedyna monografia artystki wydana została dopiero w 2019 roku⁷. Warto zaznaczyć przy tym jednak, że projektów adresowanych do dzieci dotyczy w jej przypadku tylko jeden krótki rozdział

² S. Themerson, *Pocztą*, Warszawa 1932; tenże, *Narodziny liter*, Warszawa 1932; tenże, *Jacusz w zaczarowanym mieście*, t. 1. i 2., Warszawa 1931.

³ Zob. G. Skotnicka, *Poszukiwanie drogi do czytelnika dziecięcego. Twórczość dla dzieci Stefana i Franciszki Themersonów*, [w:] tenże, *Z literackich kręgów dzieciństwa i dojrzewania. Studia i szkice*, Wrocław 1994, 82–98; A. Prodeus, *Themersonowie. Szkice biograficzne*, Warszawa 2009; E. Repucho, *Książka dla dzieci w służbie estetyki druku. Publikacje dwudziestolecia międzywojennego*, „Bibliotheca Nostra. Śląski Kwartalnik Naukowy”, 1 (43), 2016, s. 51–65.

⁴ B. Śniecikowska, dz. cyt., s. 47–66.

⁵ Zob. P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919-1949*, Kraków 2011; J. Dunin, *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Z dziejów polskich publikacji dla najmłodszych*, Wrocław 1991; P. Rypson, *Themersonowie dla dzieci*, [w:] *Admirałowie wyobraźni: 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci*, red. A. Wincencjusz-Patyna, Warszawa 2020, s. 394–397.

⁶ B. Gromadzka, *Themersonowie dzieciom*, Poznań 2019, s. 89–146.

⁷ *Franciszka Themerson*, red. N. Wadley, Łódź 2019.

o sprawozdawczym, nie analitycznym charakterze⁸. Najbardziej rozpoznawalne ze zbioru kilkudziesięciu publikacji Themerson powstałych bez udziału Stefana – *Kaczkę Dziwaczkę* i *Tańcowała igła z nitką* wydane przez oficynę Jakuba Mortkowicza w 1939 roku – pouczająco opisała zaś Marta Wójcik-Dudek⁹. Badaczka rozpatrzyła, w jaki sposób konkretne ilustracje zdają się nie tylko uzupełniać wiersze Brzechwy, ale i nadawać im zupełnie nowych, nieoczywistych znaczeń¹⁰. Dzięki podobnym spostrzeżeniom opartym na analizie środków artystycznych możliwe jest pełne dostrzeżenie nieszablonowości pomysłów Franciszki Themerson, a także jej zdolności do przejmowania inicjatywy w wytwarzaniu w książkach przestrzeni intermedialnych.

Celem niniejszego artykułu jest wskazanie właśnie na owe przestrzenie; na najważniejsze, newralgiczne „punkty styku” tekstu z obrazem, które artystka wykreowała, ilustrując tomiki *Tańcowała igła z nitką* i *Kaczka Dziwaczka* Jana Brzechwy oraz *O Panu Tralalińskim* Juliana Tuwima. Chociaż zdawać by się mogło, że składające się na nie ryzykowne językowo, rewolucyjne dla polskiej literatury dziecięcej wiersze całą swą siłą oprzeć mogłyby na brawurze zawartych w nich sztuczek i eksperymentów lingwistycznych, okazuje się, że niejednokrotnie pełne wybrzmienie ich potencjału humorystycznego gwarantują im dopiero ilustracje Themerson. Zbiorki obu autorów przynależne do rodzącego się w latach 30. nurtu poezji lingwistycznej¹¹, charakteryzującego się zainteresowaniem metaforami, wieloznacznością słów i związków frazeologicznych, skłoniły wszak ilustratorkę do interesujących eksperymentów formalnych.

Innowacyjność tomików Jana Brzechwy *Tańcowała igła z nitką* i *Kaczka Dziwaczka* zapowiadają już same ich okładki. Przedstawiają one bohaterów zawartych w nich wierszy, połączonych humorystyczną, zapadającą w pamięć sytuacją (il. 1). W przypadku pierwszego ze zbiorów Themerson przedstawia przytłoczoną ferworem zabawy, elegancką kobietę otoczoną przez zwierzęta: muzykującego żółwia, strusia, suma, motyla i żuka. Bohaterowie sceny nie zdają się być dobrani przez artystkę według żadnego konkretnego klucza; nie wszystkich uznać można

⁸ M. Sebastian, *Książki dla dzieci*, [w:] Franciszka Themerson, red. N. Wadley, Łódź 2019, s. 206–222.

⁹ M. Wójcik-Dudek, *Mortkowiczowie - Brzechwa - Themersonowie, czyli projekt nowoczesnej książki dla dzieci*, [w:] *Ludzie książki: wokół wybranych zagadnień wydawnictwa Jakuba Mortkowicza*, red. E. Jaskóła, Katowice 2020, s. 49–69.

¹⁰ Tamże, s. 62–67.

¹¹ Zob. J. Białek, „Szkoła poetycka” Juliana Tuwima i Jana Brzechwy, [w:] tegoż, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-39*, Warszawa 1987, s. 85–92; A. Smuszkiewicz, *Pionierzy nurtu lingwistycznego*, [w:] tegoż, *Literatura dla dzieci. Podręcznik dla studentów kierunków pedagogicznych*, Poznań 2015, s. 148–168.

wszak za na tyle ważnych, by zasługiwać na pojawienie się na okładce. Podobnie sytuacja ma się w przypadku okładki *Kaczki Dziwaczki*. Tu zapowiedź treści tomiku stanowi obraz postaci ustawionych jakoby w niemożliwą figurę gimnastyczną na podstawie w formie jajka w kieliszku. Na jajku balansuje zaś mops utrzymujący na ramieniu długobrodego lekarza wyciągającego ręce w stronę odlatującej ku niebu kaczki bohaterki zbioru. Projektując te zabawne scenki, ilustratorka wykazała się więc własną inwencją. Umieszczenie przez nią bohaterów wierszy niezwiązanych ze sobą w warstwie tekstualnej we wspólnej przestrzeni sugerować może czytelnikowi istnienie swoistego „uniwersum Brzechwy”. Idąc tym tropem, warto także zwrócić uwagę na kilkukrotne wykorzystanie przez Themerson tych samych postaci w obrębie ilustracji do różnych wierszy. Dzięki temu lekarz z wiersza *Żaba* nie istnieje tylko w kontekście jednego utworu; jego egzystencja przeciągnięta jest jakoby na karty opisujące inną historię, tym razem tę dotyczącą *Kokoszki smakoszki*, w której zasiada on przy stole do śniadania w towarzystwie innych bohaterów. Biorąc pod uwagę niezwykłą dbałość o detale charakteryzującą twórczość Themerson, to pozornie przypadkowe powtórzenie jawi się jako przemyślany zabieg wzbogacający treść książki. Podobnie interpretować można zastosowanie kłamry kompozycyjnej w tomiku *Kaczka Dziwaczka*: jego stronę tytułową zdobi wizerunek głównej bohaterki tuż po wykluciu, a spis treści na końcu publikacji przedstawia ją jako dorosłą już kaczkę.

Na odnotowanie zasługuje także przeprowadzenie przez artystkę niezasugerowanej w tekstach Brzechwy antropomorfizacji bohaterów. Wizerunkom zwierząt u Themerson często towarzyszą meloniki, rękawiczki czy laski. Uczłowieczone zostają także ich gesty i zachowania. W przypadku wiersza *Śledź* mówiącego o parze przyjaciół, która decyduje się na wspólne zjedzenie beczki soli na dowód łączącej ich więzi, ryby zasiadają wszak do posiłku w śliniaczkach, przy nakrytym obrusem stole. Elegancki ptak prowadzący wyniośle dialog z podmiotem lirycznym utworu *Indyk* podróżuje natomiast niewspomnianą w tekście taksówką, by zdążyć na obiad. Za pomocą tych zabiegów artystka bierze czynny udział w wytwarzaniu w książkach dodatkowej warstwy komizmu. Zdolność do wyszukiwania w ilustrowanych tekstach przestrzeni dających się uzupełnić lub rozszerzyć za pomocą ilustracji doskonale unaocznia także dosłowne zobrazowanie przez Themerson metonimii „Już kichało całe miasto” w *Katarze*¹² –

¹² M. Wójcik-Dudek, dz. cyt., s. 65.

rysunek artystki przedstawia wszak dwa kichające budynki, nie tłum mieszkańców opisywanego w wierszu miasteczka.

Bywa też, że artystka nieoczekiwanie samodzielnie wprowadza do treści utworów humor, stosując wyolbrzymienie i nieoczywiste skojarzenia. Badania tytułowej bohaterce *Żaby* przeprowadzają trzej lekarze mniejsi od swojej niecodziennej pacjentki, ale nie wiadomo czy oznacza to, że to oni są nienaturalnej wielkości, czy może właśnie ona. W wierszu *Kokoszka Smakoszka*, w którym czytamy „Są ludzie paniusiu kochana,/ Co jajka już jedzą od rana.”, Themerson przedstawia stół obsadzony postaciami w śliniaczkach, przed którymi stoją jajka (il. 2). Domyślać się można, że autor, pisząc o ludziach jedzących jajka na śniadanie, nie wyobrażał sobie sytuacji, w której robiliby to oni wspólnie. Zdaje się więc, że każde, nawet na pozór niewarte obrazowania zdanie ma dla Themerson potencjał komediotwórczy. Dzięki inwencji artystki wiersz *Dwie gaduły* wzbogaca się na przykład oto w dodatkowy dowcip wizualny, ponieważ wers „Już po jednej tej rozmowie/ Pan starosta stracił zdrowie/ I jak stał, tak właśnie z rynku/ Przeszedł prosto w stan spoczynku.” zilustrowany został przez nią dosłownie wizerunkiem burmistrza odpoczywającego na leżaku, chociaż Brzechwa musiał mieć na myśli przejście na emeryturę¹³. Za inny przykład włączania się do konstruowania tekstu służyć może walizka z ilustracji *Sójki „oklejona”* przez Themerson naklejkami pochodzącymi z miejsc, których wiersz w ogóle nie wymienia; z hoteli „Pod Gniazdem w Gnieźnie”, „Cip Cip w Pułtusku” czy „Pod Tanim Jajem w Łodzi”¹⁴.

Jednakże to nie tylko treść, ale i samo rozmieszczenie ilustracji stanowi nośnik przekazu w projektach Themerson. W kwestii wierszy takich jak *Indyk* zdaje się nawet, że to teksty Brzechwy układają się wzdłuż swej oprawy, nie odwrotnie. Interesującym zabiegiem włączającym niejako tekst w tkanę obrazu jest u Themerson typograficzne wyróżnianie niektórych wyrazów: sześć pierwszych zwrotek *Krasnoludków* rozpoczyna się dystynktywnymi zielonymi lub pomarańczowymi cyframi, za pomocą których artystka wypunktowuje elementy programu zjazdu tytułowych bohaterów (il. 3). Wiersz przestaje więc graficznie przywołać na myśl tradycyjny utwór liryczny i zamienia się niejako w odrębną notatkę. Podobnie dzieje się

¹³ B. Gromadzka, dz. cyt., s. 135.

¹⁴ Tamże, s. 133.

w przypadku utworu *Globus*, w którym wszystkie geograficzne przemiany na stałe w Polsce na skutek nabicia globusowi guza zilustrowane są w dużej mierze za pomocą odręcznie zapisanych nazw miejscowości układających się w sprytne formy. Litera K stanowi tu jednocześnie początek wyrazów „Kielce” i „Kołomyja” – dwóch miast, które zamieniły się w wierszu miejscami. Na równych prawach co obrazy występują w ilustracjach Themerson także znaki interpunkcyjne (w wierszu *Znaki przestankowe*) oraz matematyczne (w przypadku utworu *Sum*).

Ilustratorka wielokrotnie stosuje także pismo odręczne. Najodważniej czyni to w przypadku *Pytalskiego*, w którym zabawne, dziecięce pytania stanowiące większość treści wiersza przeniesione zostają przez nią wprost w obszar ilustracji (il. 4). Artystka korzysta z zielonego pisma stylizowanego na dziecięce i włącza do niego także akcenty czerni i oranżu, by wiarygodnie oddać wrażenie przypadkowości i przygodności. Ten swoisty mariaż tekstu i obrazu wpływa na przenikalny charakter obu warstw znaczeniowych utworu, czyniąc z nich jedność.

Unikalne wrażenie symbiozy artystycznej autorka buduje także, wprowadzając przed każdym z wierszy w *Kacze Dziwacze* karty tytułowe czytelnie rozgraniczające poszczególne wiersze. Czasem, na przykład w przypadku *Mopsa* i *Koziółeczka*, oprócz tytułu na karcie zawartych jest kilka pierwszych strof utworu, niekiedy zaś zaledwie jeden wers, przykładowo, „Miał stryjek pod Gródkiem/ Chałupę z ogródkiem.” w *Stryjku*. Wiersze zawsze dzielone są przez Themerson tak, by w jak najefektywniejszy sposób rozbudzać ciekawość czytelnika; poznanie dalszego ciągu lub zakończenia historii wymaga od niego przewrócenia strony, z reguły dwukrotnie – niemożliwym jest więc przeczytanie całości za jednym razem, bez podjęcia fizycznej interakcji z książką-przedmiotem. W przypadku dłuższych wierszy – takich jak *Żaba*, *Kokoszka Smakoszka* czy *Dwie krawcowe* – karta tytułowa stanowi zaczepne zagajenie, następnie właściwa część wiersza obrazowana jest na całej rozkładówce za pomocą drobnych scenek rozsianych dookoła tekstu, a ilustracja odkrywająca finał znajduje się dopiero na kolejnej karcie (il. 5). Taki układ treści zdecydowanie sprzyja wierszom; nadaje zawartym w nich historiom tempa i wspomaga oddziaływanie ich puent. Krótsze utwory – te zamykające się w dwóch stronach – Themerson konkluduje zaś niewielką, podsumowującą treść wiersza ilustracją na samym dole stronicy, tuż obok zakończenia. W *Pytalskim* robi to na przykład za pomocą przedstawienia fragmentu nogi

ojca głównego bohatera, który zgodnie z ostatnim wersem „poszedł po rozum do głowy,/ I kiedy powróci – nie wiadomo.”.

Ilustracje tomiku *O Panu Tralalińskim* Juliana Tuwima opublikowanego przez wydawnictwo Jakuba Przeworskiego odzwierciedlają inspirację rozwiązaniami zastosowanymi przez Themerson w omówionych już dziełach Brzechwy zaprojektowanych dla Jakuba Mortkowicza. Już sama okładka odróżnia jednak tę książkę od wspomnianych publikacji. Chociaż powtarza ona zabieg połączenia ze sobą bohaterów różnych utworów – Pana Tralalińskiego i muzykujących zwierząt – we wspólnej scenie, artystka wykorzystała w niej inne środki artystyczne: u Brzechwy ilustracje są oparte na jednolitych plamach w wielu kolorach, u Tuwima zaś na żywiołowym, pełnym ekspresji rysunku ograniczonym kolorystycznie do czerwieni, czerni oraz niebieskiego. Gwarantuje to wizualne odróżnienie od siebie zbiorów obu autorów.

Zręczne posługiwanie się kreską to znak rozpoznawczy Themerson. Artystka wykazuje się dużą dozą wrażliwości na tekst – zdaje sobie sprawę z tego, że nie tylko treść, ale i sama forma jej rysunków mogą korzystnie wpływać na wymowę ilustrowanych utworów. Różnicuje więc kreskę tak, aby odpowiadała charakterom poszczególnych wierszy. Tytułowy utwór o mieszkańcach Śpiewowic oprawiony jest rysunkami o bardzo giętkiej, finezyjnej linii przywodzącej na myśl zapis nutowy. Dla kontrastu, utwór *Idzie Grześ przez wieś* zdobią ilustracje kreślone prostą, momentami wręcz jakby toporną kreską. Nawiązują one do podstawowych kształtów geometrycznych i przypominają nieskomplikowaną, dosłowną sztukę dzieci. Świetnie pasują więc do wiersza o niemądrym, zabawnym chłopcu.

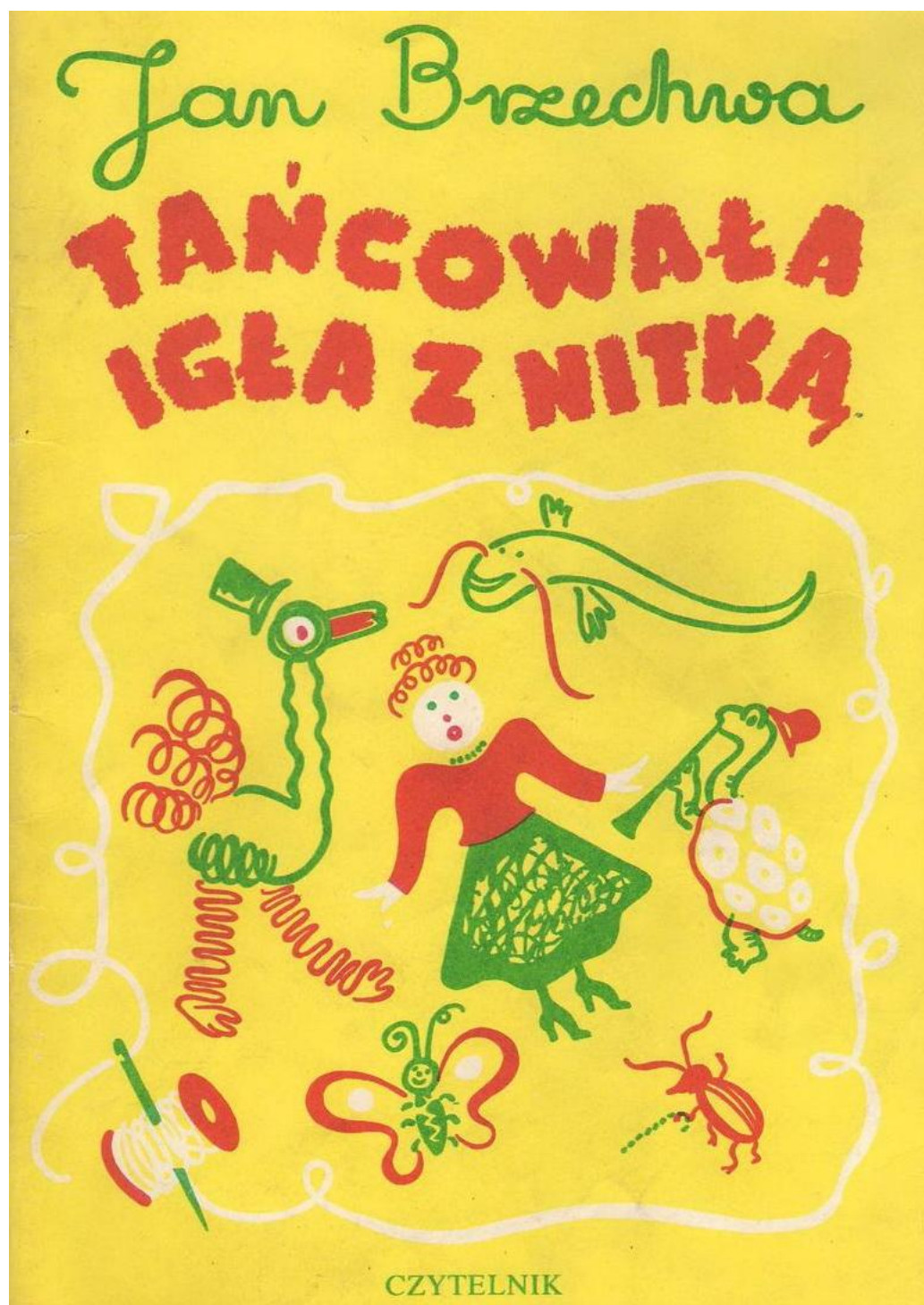
Wyjątkowo pomysłowym konceptem artystki jest także umieszczenie uciętych elementów w prawym dolnym rogu niektórych stron. W przypadku opisanego wyżej utworu jest to sylwetka tytułowego bohatera drapiącego się w głowę ze skonsternowaną miną, usytuowana na końcu utworu, tuż pod odręcznym zapisem skrótu „itd.”. Jej umiejscowienie na rozkładówce nie tylko potęguje zamierzone przez autora wrażenie cykliczności i samonapędzalności tekstu, ale i zachęca czytelnika do przewrócenia karty książki, jakby w poszukiwaniu brakującego elementu obrazka. W ten sposób dzieło Tuwima ożywa w rękach swoich czytelników; staje się przedmiotem, z którym trzeba wejść w interakcję, by odkryć jego tajemnice. To kolejny

z pozoru drobny, lecz w gruncie rzeczy bardzo przemyślany sposób na wytworzenie w książce przestrzeni intermedialnych.

Zmiana przedmiotu badań z książek w pełni themersonowskich na takie, którymi zajmowała się wyłącznie Franciszka, owocuje więc spostrzeżeniem, że prymat w wytwarzaniu się w książkach przestrzeni zacierających granice pomiędzy słowem a obrazem wiodą często ilustracje, a nie tekst pisany. Co więcej, zdaje się, że to samodzielne projekty Themerson takie jak omówione tomiki, silniej rzutują na jej późniejszą twórczość. Ilustrowanie ich wiąże się z wykształceniem bardziej swobodnego, humorystycznego sposobu rysowania oraz narodzinami archetypów postaci, po których sylwetki artystka sięgać będzie, tworząc swoje malarstwo bi-abstrakcyjne oraz książki i pocztówki wydawane w ramach wydawnictwa Gaberbocchus Press. Zaangażowanie Themerson w kultowe publikacje Brzechwy i Tuwima stanowić mogło dla niej szansę na wykształcenie się charakterystycznego poczucia humoru czy swoistego „ostrzenia języka” ironii.

BIBLIOGRAFIA

- Białek J., „Szkola poetycka” Juliana Tuwima i Jana Brzechwy, [w:] tegoż, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-39*, Warszawa 1987, s. 85–92.
- Dunin J., *Księżeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Z dziejów polskich publikacji dla najmłodszych*, Wrocław 1991.
- Gromadzka B., *Themersonowie dzieciom*, Poznań 2019.
- Karpowicz A., *Świat liter. Typografia dla dzieci w perspektywie antropologii słowa*, [w:] *Słowo na terytorium sztuki dla dziecka*, red. Leszczyński G., Poznań 2013, 177–190.
- Prodeus A., *Themersonowie. Szkice biograficzne*, Warszawa 2009.
- Repucho E., *Książka dla dzieci w służbie estetyki druku. Publikacje dwudziestolecia międzywojennego*, „Bibliotheca Nostra. Śląski Kwartalnik Naukowy”, 1 (43), 2016, s. 51–65.
- Rypson P., *Themersonowie dla dzieci*, [w:] *Admirałowie wyobraźni: 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci*, red. Wincencjusz-Patyna A., Warszawa 2020, s. 394–397.
- Rypson P., *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919-1949*, Kraków 2011.
- Sebastian M., *Książki dla dzieci*, [w:] *Franciszka Themerson*, red. Wadley N., Łódź 2019, s. 206–222.
- Skotnicka G., *Poszukiwanie drogi do czytelnika dziecięcego. Twórczość dla dzieci Stefana i Franciszki Themersonów*, [w:] tegoż, *Z literackich kręgów dzieciństwa i dojrzewania. Studia i szkice*, Wrocław 1994, s. 82–98.
- Smuszkiewicz A., *Pionierzy nurtu lingwistycznego*, [w:] tegoż, *Literatura dla dzieci. Podręcznik dla studentów kierunków pedagogicznych*, Poznań 2015, s. 148–168.
- Śniecikowska B., *Interaktywne jaskółki intermediiów? O Franciszki i Stefana Themersonów książkach dla dzieci*, „Rassegna Italiana di Argomenti Polacchi”, 9, 2018, s. 47–66.
- Themerson F., *Obrazy bi-abstrakcyjne*, tłum. Kopcińska K. [w:] *Świat według Themersonów*, red. Majchrowski Z., Gdańsk 1993, s. 21–24.
- Themerson F., Themerson S., *Niewysłane listy. Listy, dzienniki, rysunki, dokumenty. 1940–1942*, Gdańsk 2019.
- Wadley N., *Franciszka Themerson*, Łódź 2019.
- Wójcik-Dudek M., *Mortkowiczowie–Brzechwa–Themersonowie, czyli projekt nowoczesnej książki dla dzieci*, [w:] *Ludzie księgi. Wokół wybranych zagadnień wydawnictwa Jakuba Mortkowicza*, red. Jaskółta E., Katowice 2020, s. 49–69.

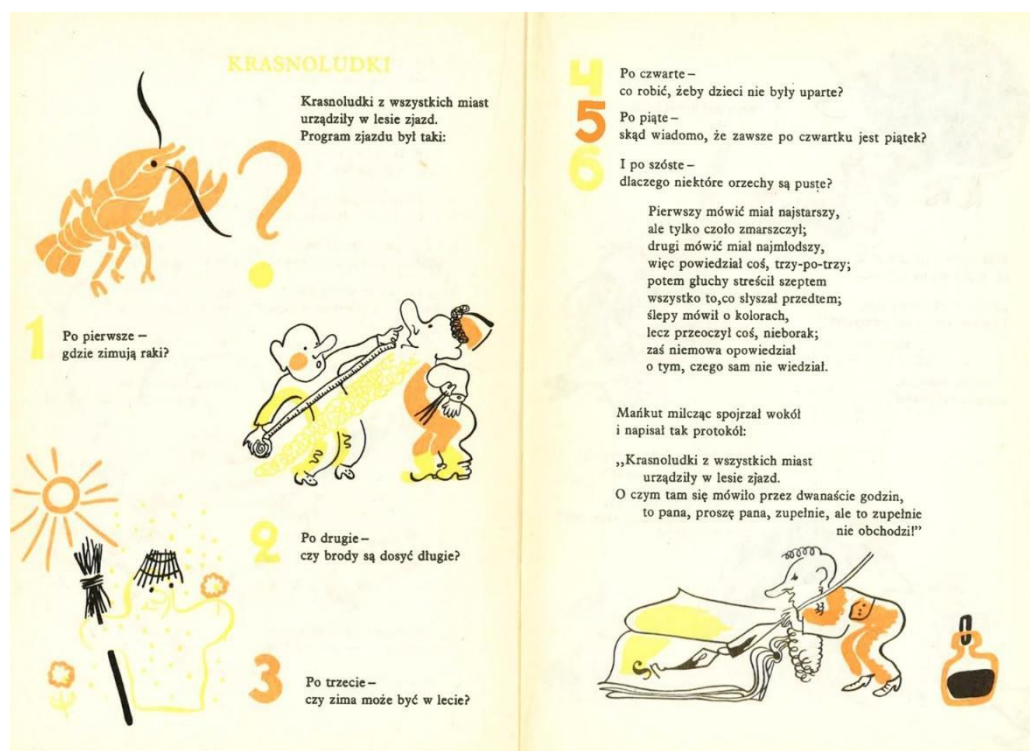


II. 1. Franciszka Themerson, (*Jan Brzechwa, Tańcowała igła z nitką*), druk barwny na papierze, 1939
Źródło: Brzechwa J., *Tańcowała igła z nitką*, Warszawa 1939, okładka. Fot. M. Żurawska, 2024.



„Są ludzie, paniusiu kochana,
co jajka już jedzą od rana.
Nie dla mnie są takie rozkosze,
bo jajek po prostu nie znoszę!”

II. 2. Franciszka Themerson, (*Jan Brzechwa, Kokoszka Smakoszka*), druk barwny na papierze, 1939
Źródło: Brzechwa J., *Kaczka Dziwaczka*, Warszawa 1939, s. 14. Fot. M. Żurawska, 2024.



II. 3. Franciszka Themerson, (*Jan Brzechwa, Krasnoludki*), druk barwny na papierze, 1939
Źródło: Brzechwa J., *Tańcowała igła z nitką*, Warszawa 1939, s. 34, 35. Fot. M. Żurawska, 2024.

W którym miejscu zaczyna się Kula?
 Co na deser gotują dla Króla?
 Ile kroków jest stąd do Powiśla?
 O czym myślałby stół, gdyby myślał?
 Czy lenistwo na Łokcie się mierzy?
 Skąd wiadomo, że Jurek to Jerzy?
 Kto powiedział, że Kury są głupie?
 Ile much może zmieścić się w xupie?
 Na co tysym potrzebna tysina?
 Kto indykom gaxiki xapina?
 Skąd się biorą bruneci na świecie?
 Ile ważą dwa kleksy w kajecie?
 Czy się wierzy niemowie na słowo?
 Czy jaskółka potrafi być krową?

Dziadek już od roku siedzi
 i obmyśla odpowiedzi,
 babka jakiś czas myślała,
 ale wkrótce osiwiła,
 matka wpadła w stan nerwowy
 i musiała zażyć bromu,

ojciec zaś poszedł po rozum do głowy
 i kiedy powróci – nie wiadomo.



II. 4. Franciszka Themerson, (*Jan Brzechwa, Pytalski*), druk barwny na papierze, 1939
 Źródło: Brzechwa J., *Kaczka Dziwaczka*, Warszawa 1939, s. 43. Fot. M. Żurawska, 2024.

KACZKA-DZIWACZKA



Nad rzeczką opodal krzaczka
mieszkała Kaczka Dziwaczka,
lecz zamiast trzymać się rzeczki,
robiła piesze wycieczki.



Raz poszła więc do fryzjera:
„Poproszę o kilo sera!”

Tuż obok była apteka:
„Poproszę mleka pięć deka!”

Z apteki poszła do pralni
kupować pocztowe znaczki.



Gryzły się kaczki okropnie:
„A niech tę kaczkę gęś kopnie!”



Znosiła jaja na twardo
i miała czubek z kokardą,
a przy tym, na przekór kaczkom,
czesała się wykalczką.

Kupiła raz maczku paczkę,
by pisać list drobnym maczkiem.
Zjadając tasiemkę starą,
mówiła, że to makaron.
A gdy połknęła dwa złote,
mówiła, że odda potem.



Martwiły się inne kaczki:
„Co będzie z takiej dziwaczki?”

Aż wreszcie znalazł się kupiec:
„Na obiad można ją upiec!”



Pan kucharz kaczkę starannie
piekł, jak należy, w brytfannie,
lecz zdebiął, obiad podając,
bo z kaczki zrobił się zajac,
w dodatku cały w buraczkach.

Taka to była dziwaczka!

II. 5. Franciszka Themerson, (*Jan Brzechwa, Kaczka Dziwaczka*), druk barwny na papierze, 1939

Źródło: Brzechwa J., *Kaczka Dziwaczka*, Warszawa 1939, s. 4, 5, 6, 7. Fot. M. Żurawska, 2024

dr hab. ALEKSANDRA SULIKOWSKA-BEŁCZOWSKA, prof. UW

Instytut Historii Sztuki, Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce, Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0003-2677-164X

O „KRESACH” BARDZO OSOBIŚCIE

ON “BORDERLANDS” – VERY PERSONALLY

ABSTRACT [ENG]: In this essay the Author, an Eastern Christian art historian, reflects on a notion of the so-called “[Polish Eastern] Borderlands”, a term which has been used to describe the easternmost regions of the Polish state in its various forms up to the World War II. Historically, Borderlands were inhabited by diverse ethnic groups, primarily Ruthenians. The author adopts an autoethnographic attitude, sharing private “Borderlands”-related memories as a person born and brought up in Szczecin (Stettin), a city located on pre-war German territories Poland acquired as a result of the Potsdam Conference which were subsequently dubbed by the Polish Communist propaganda as “the Regained Lands”. The personal stories, juxtaposed with the grand historical narratives, function here as an introduction to a critical reassessment of the “Borderlands” term within the discourses of Polish art history. It is emphasized that this term bears heavy evaluative and political burden as a symbolic mean of creating and maintaining the “center-peripheries” division. Eventually, the Author calls for a more aware and careful use of art history terminology as it is neither technical, transparent nor innocent.

słowa kluczowe: **KRESY WSCHODNIE, ZIEMIE ODZYSKANE, POSTKOLONIALIZM, SZTUKA POLSKA**

key words: **EASTERN BORDERLANDS, REGAINED LANDS, POSTCOLONIALISM, POLISH ART**

„Kresowe niewiasty nie były uczone [...]”¹

Henryk Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*

O „kresach” mówi się w Polsce ciągle – w radiu i telewizji, w dziennikach i tygodnikach. W Lubaczowie, w województwie lubelskim mamy Muzeum Kresów. A gdy wpiszę hasło „kresy” w wyszukiwarce Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, odnajduje ona bardzo szybko 1890 wyników. Z punktu widzenia historii sztuki to pojęcie pojawia się przede wszystkim w pracach dotyczących sztuki nowożytnej, ale nie tylko z nią jest związane. Niniejszy tekst powstał jako echo spontanicznej i bardzo żywej dyskusji, która odbyła się pewnego wtorkowego październikowego popołudnia 2022 roku na prowadzonym przeze mnie w Instytucie Historii Sztuki UW seminarium dyplomowym. Jest on z pewnością zbyt krótki i zbyt powierzchowny, jak na wagę sprawy, którą chcę poruszyć, a zarazem z pewnością zbyt osobisty.

¹ H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem. Powieść z dawnych lat*, T. 1, Warszawa 1884, s. 108.

W mojej specjalności, tj. wśród osób zajmujących się sztuką wschodniochrześcijańską (albo lepiej: cerkiewną) na terenie Europy środkowo-wschodniej pojęcie, o którym tu mowa, pojawia się stosunkowo rzadko i raczej chyba jako kalka językowa przeniesiona z badań nowożytniczych. Jednakże, czasem się pojawia, a ilekroć je słyszę, czuję się jakoś nieswojo. Humanistyka nigdy nie jest przeźroczysta, zawsze jest naznaczona osobistymi przekonaniem i historią, nikt już nie spodziewa się po badaczu, że pozostanie chłodny i odległy od obiektów swoich badań. Dlatego też mogę napisać, że przyczyny mojej niechęci do pojęcia „kresy” są znacznie rozleglejsze niż to, co się mieści pod tym pojęciem wedle słowników, i tak – trzeba to przyznać – zupełnie osobiste. Urodziłam się w sercu epoki gierkowskiej w Szczecinie, ale, jak w przypadku większości osób żyjących wtedy w tym mieście, moi dziadkowie pochodzili zupełnie skądinąd – w dodatku nie z jednego miejsca, ale zasadniczo ze Wschodu, który wówczas wydawał się daleki i abstrakcyjny, gdzieś z Wołynia, z Wilna, albo Grodna. Chodziłam do szkoły, gdzie uczono mnie o słowiańskiej i piastowskiej przeszłości Pomorza Zachodniego i o słuszności dziejowej odzyskania zachodnich ziem przez Polskę po II wojnie światowej. W publicznych narracjach określano te ziemie mianem „odzyskanych”.

Dość szybko po przemianach ustrojowych 1989 roku zaczęto podważać termin „ziemie odzyskane”, dostrzegano też, że polityka Polski Ludowej na terenach nim określanych była grabieżcza – dziś więc używa się go już głównie w cudzysłowie. Równolegle jednak po przemianach ustrojowych coraz częściej mówiono o „kresach” i „kresowiakach”. Gdzie są te kresy i czym one są? Kim są ci „kresowiaci”? Wychodziło na to, że to moi najbliżsi: dziadkowie, którzy urodzili się w wołyńskiej Wyrce, moja dzielna ciocia-babcia, partyzantka z Wyrki, dziadek z Wilna, chyba także mój ojciec, choć urodzony w Trzcińsku-Zdroju (niecałe 30 km od granicy z Niemcami), ale czystej wołyńskiej krwi, a może też ja sama? W moim rodzinnym domu nie używano jednak tych słów, nie mówiono o „kresach” i „kresowiakach”. Mówiło się jakoś inaczej – że ktoś jest „ze Wschodu”, „gdzieś spod Wilna”, „znad Wilejki”, że ktoś „był na Syberii” itd. Ani Szczecin nie był ziemią przez nikogo z nas odzyskaną, ani tam gdzieś na Wschodzie to nie były żadne „kresy”, tylko odległe, w PRLu mało dostępne miasta, miasteczka albo wsie dziadków (babcia mojej koleżanki z podstawówki sama robiła kwas chlebowy i ta koleżanka codziennie przynosiła go do szkoły w termosie!), wszystko to budzące pewien sentyment, ale też przecież za dalekie i z czasem, kiedy na jaw wychodziły historie

dziadków, przerażające. Ale za to mieszkaliśmy w „poniemieckich” domach i przy różnych okazjach, a także na co dzień spoglądaliśmy na transparenty: „Szczecin zawsze polski”, „Byliśmy-jesteśmy-będziemy” itd. A w szóstej (?) klasie podstawówki przez dobre trzy miesiące omawialiśmy *Ślady rysich pazurów* (kogo ominęła ta lektura, niech przy tym pozostanie!).

Historia sztuki polskiej, która zajmuje się zabytkami powstającymi zarówno na terytoriach dawnej Rzeczypospolitej, jak i sztuką z dzisiejszego terytorium Polski ma oczywiście spore problemy z określeniem charakteru i tożsamości tych dzieł, ciągle dziś musi jeszcze odpowiadać sobie na pytania typu: czy „sztuka śląska to sztuka polska” lub czy „sztuka Gdańska jest polska”. Określenie sztuki na „kresach” dawnej Rzeczypospolitej – stosowane głównie wobec dzieł reprezentujących tradycję polską – jawić się może w tym kontekście jako zupełnie niewinne, a może wręcz techniczne. Ale przecież o sztuce z Zachodu, nawet najdalej oddalonej od geograficznego centrum Polski, np. o kościele z XIII wieku, który stoi w miejscowości urodzenia mojego ojca, w Trzcińsku-Zdroju nikt nie powie, że to „kościółek kresowy”. Nie ma wątpliwości, że w tym pojęciu mieści się potężny ładunek w jakiś sposób wartościujący lub coś opisujący.

Wynika to oczywiście z pewnego wyobrażenia o historii i o sztuce, a ja bym powiedziała więcej: z pewnej wizji kultury dawnej Rzeczypospolitej. Gdy bowiem przyjmujemy perspektywę jakiegoś kulturalnego centrum, to konsekwencją tego jest zdefiniowanie kulturalnych peryferii, a może właśnie „kresów”. Kiedy jednak mówimy o tym z perspektywy granic współczesnej Polski, to te ostatnie z jakiejś przyczyny rozciągają się na Wschodzie (częściowo poza obecnymi granicami, ale zdarza się, że mówi się tak również o wschodnich skrajach dzisiejszej RP), podczas gdy na Zachodzie leżą „ziemie odzyskane”. Oba określenia niosą ze sobą wartościowanie, które nie jest przejrzyste i nie jest obojętne. Przyjrzyjmy się jeszcze temu pierwszemu pojęciu, biorąc też pod uwagę współczesne dylematy humanistyki. W trzeciej dekadzie XXI wieku historię sztuki w naszej części Europy coraz częściej dosięgają wielkie dyskusje dotyczące kolonialnej przeszłości naszego kontynentu, ale nie wśród wszystkich badaczy znajdują one zrozumienie. Zdarza się, że uczeni (są to zwykle przedstawiciele starszego pokolenia, ale nie musi tak wcale być) mówią, że „nas, Polaków to nie dotyczy, ponieważ nie mieliśmy kolonii”, albo: „w okresie braku niepodległości to nasz kraj był właściwie kolonią dla mocarstw”, „to nie my ponosimy

odpowiedzialność za działania Anglików, Belgów, Francuzów w Afryce, Azji” itd. Z drugiej strony jednak pojawia się refleksja nad dawną Rzeczpospolitą i jej polityką wschodnią, choćby dlatego, że w historycznych dyskursach mówimy o państwie polsko-litewskim, o Koronie Polskiej, i Wielkim Księstwie Litewskim, o Rzeczypospolitej Obojga Narodów.... i w tym nazewnictwie, utrwalonym, oficjalnym, zupełnie nie ma miejsca dla Rusinów, także tych, którzy gotowi byli nazywać siebie „gente Ruthenus, natione Polonus”, Rusinów, którzy na wielu obszarach Rzeczypospolitej stanowili faktyczną większość ludności. Nie ma też za bardzo miejsca dla reprezentowanej przez nich kultury, których manifestacjami były języki: starocerkiewnosłowiański i ruski, a także sztuka cerkiewna.

Nasze współczesne wyobrażenia o jakimś centrum i peryferiach nijak się mają do rzeczywistej geografii, a zwłaszcza kulturalnej geografii Europy środkowo-wschodniej, na której obszarach rozciągała się wspomniana Rzeczpospolita Obojga, a może i Trojga Narodów. Myśląc w kategoriach centrów i peryferii albo „kresów” będziemy mieć problem z dostrzeżeniem zjawisk, które mogą mieć swoje ośrodki w zupełnie innym miejscach niż te, które dziś dla nas stanowią jakieś „centrum”. Łączy się to bezpośrednio z rozumieniem kultury jako źródła konfliktu, dominacji, nie zaś porozumienia. Tymczasem nie jest to tylko kwestia idei. Myślenie o ziemiach wschodnich nie jako wspólnym miejscu spotykania się kultur, ale obszarze sporu i ekspansji nie raz doprowadziło w przeszłości do tragedii, by wspomnieć choćby akcję polonizacyjną prowadzoną wśród prawosławnych, której kumulacją było burzenie cerkwi w 1938 roku na Chełmszczyźnie, ale przecież nie tylko tam; w latach czterdziestych zabijanie ludności białoruskiej na Podlasiu, zabijanie ludności polskiej na Wołyniu czy wysiedlenia w ramach akcji „Wisła”. To wszystko działo się w sferze polityki, ale wszędzie tam dochodziło nie tylko do ludzkich nieszczęść, ale również do zniszczeń i grabieży obiektów sztuki, aktów zazwyczaj nieodwracalnych i często nieodnotowywanych. Historycy sztuki dla świętego spokoju mogą pomijać te wszystkie wydarzenia milczeniem. Nawet jednak uczeni badający w swych wieżach z kości słoniowej formy i style dawnej sztuki muszą czasami spojrzeć z owych wież na zewnątrz, z góry i dookoła (stamtąd przecież widać najlepiej!), by dostrzec, że to wszystko, co zdarzyło się tam i wtedy nie jest obojętne.

„Kresowe niewiasty nie bywały uczone” – pisał o pięknej Helenie, heroinie *Ogniem i mieczem* polski pisarz, Henryk Sienkiewicz – dodając jeszcze, że „chowala się do tego między prostakami”². Nie ma sensu pisać tu o tym, że Sienkiewicz pisze stereotypami, ani o tym, jakie miejsce zajmują w jego pisarstwie wizerunki kobiet oraz „dzikich pól”. Podobnych stereotypów jest przecież w polskiej literaturze, historiografii bardzo wiele; one też jakoś budują kulturę polską, stanowią część myślenia „po polsku” i nic na nie pewnie nie poradzimy. Niemniej, pisząc o historii sztuki, pamiętajmy słowa, które przy innej okazji w wywiadzie, który w grudniu 2022 roku opublikowano w magazynie *Szum*, powiedziała prof. Maria Poprzęcka: „Historia sztuki to nie jest niewinna nauka o pięknie”³. Nasze słowa, pojęcia, którymi się posługujemy nie są „techniczne”, nie są „przeźrocyste”, nie są też „niewinne”. Dotyczy to wielu pojęć, o których wspomina Poprzęcka, takich jak „sztuka polska”, „dziedzictwo narodowe” i także oczywiście terminu „kresy”.

² Tamże.

³ Płynąc za horyzontem. Z Marią Poprzęcką rozmawia Karolina Plinta, „Szum”, 39, 2022, s. 119.

Nie da się ukryć, że na studiach się bywa, a nie jest przetrwale, w efekcie czego płomień „RA” to rozpalał się, to przygasał – ludzka to w końcu rzecz, że „przychodzimy, odchodzimy, leciuteńko na paluszkach...”. Jednakże, mimo tych nieciągłości, kolejne odsłony „Rerum” skutecznie pozostawiały po sobie trwałe ślady [...] konsekwentnie realizujące myśl założycielską: dawania osobom studenckim przestrzeni do dzielenia się swoimi bieżącymi zainteresowaniami i odkryciami naukowymi.

Czuając wartość tego, co składa się na dziedzictwo „Rerum”, zdecydowaliśmy się wpisać w tę historię czynem, podejmując i twórczo reinterpretując dzieło naszych starszych Koleżanek i Kolegów, jednocześnie zdając sobie sprawę z wszystkich wyzwań, które potencjalnie mogą pojawić się na naszej drodze...

ze słowa wstępnego od **REDAKCJI**

Mam gorącą nadzieję, że obecna w tym tomie różnorodność tematów, perspektyw badawczych i głosów, będąca wyrazem aktualnych zainteresowań osób studiujących kierunki związane z naukami o sztuce, jest zachętą dla przyszłych Auterek i Autorów. Niech ten numer wskrzeszający „Rerum Artis” będzie inspiracją dla powstania kolejnych wydań.

dr **MAGDALENA HERMAN**



Institut
Historii Sztuki
Uniwersytetu
Warszawskiego

