



Dagna Kidoń

Oryginały, reprodukcje i ich miejsce w badaniach oraz edukacji artystycznej

Intuicyjnie wiemy, że kontakt z dziełem oryginalnym ma niepowtarzalny charakter i olbrzymią wartość (...). Bezpośrednie obcowanie ze sztuką angażuje wszystkie zmysły, pozwala dostrzec fakturę, pociągnięcia pędzla, realny rozmiar dzieła oraz jego materialność, która nie może być w pełni odtworzona w cyfrowej reprodukcji.

// s. 25

Eleonora Jedlińska

Tina Modotti – buntowniczką, wojowniczką, fotografką współczesności

Fotografia jest medium krzyku i ciszy, obecności i znikania obrazu, uśmiercania czasu i jego wskrzeszania. Tina Modotti, jedna z pierwszych kobiet-fotografek, pojmowała aparat fotograficzny jako narzędzie, „podobnie jak malarz traktuje pędzel; cieszymy się aprobatą tych, którzy cenią zastrugi fotografii takiej, jaką ona jest (...)”.

// s. 87

Michał Pszczołkowski

Działalność twórcza Juliusza Kłosa na Wileńszczyźnie

W procesie ochrony i konserwacji dziedzictwa architektonicznego (...) Juliusz Kłos odegrał szczególną rolę. Już od pierwszych lat pracy nad Wilią architekt podejmował wysiłki na rzecz ratowania najważniejszych obiektów historycznych miasta i regionu, zwłaszcza architektury sakralnej i pałacowej.

// s. 229

TECHNE
TEXNH
SERIA NOWA
NR 15-16 / 2025

Redakcja tomu

dr Alina Barczyk
dr Irmina Gadowska

Redaktor naczelny

prof. UŁ dr hab. Piotr Gryglewski

Kolegium redakcyjne

prof. UŁ dr hab. Tadeusz Bernatowicz
prof. UŁ dr hab. Eleonora Jedlińska
prof. UŁ dr hab. Aneta Pawłowska
prof. dr hab. Krzysztof Stefański

Sekretarze redakcji

dr Alina Barczyk
dr Irmina Gadowska

Rada naukowa

prof. dr hab. Juliusz A. Chrościcki
(Uniwersytet Papieski Jana Pawła II
w Krakowie)

prof. UŁ dr hab. Wioletta Kazimierska-Jerzyk
(Uniwersytet Łódzki)

prof. UŁ dr hab. Anna Marciniak-Kajzer
(Uniwersytet Łódzki)

prof. dr Birgit Mersmann
(IFK Internationales Forschungszentrum
für Kulturwissenschaften, Kunstuniversität
Linz/NFS Bildkritik Universität Basel)

prof. Juan Manuel Monterroso Montero
(University of Santiago de Compostela)

dr Lukáš Novotný
(Západočeská Univerzita v Plzni)

dr hab. Beate Störtkuhl
(Bundesinstitut für Kultur und Geschichte
der Deutschen im östlichen Europa)

Redakcja techniczna

dr Alina Barczyk

Korekta językowa

mgr Marta Kołpanowicz

Skład komputerowy

dr Tomasz Pietras

Zdjęcia na okładce

s. 1: *Santa Cecilia in Trastevere w Rzymie – waza*
fot. Joseph-Philibert Girault de Prangey, 1842,
Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork,
fot. domena publiczna

s. 4: E. Ciceri, *Scenografia do Opery Paryskiej*,
post 1830, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork,
fot. domena publiczna

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.12072.26.0.C
Ark. druk. 43,75

© Copyright by Authors, Lodz, 2025

© Copyright by University of Lodz,
Institute of History of Art, Lodz, 2025

Autorzy artykułów ponoszą pełną
odpowiedzialność za uzyskanie praw
autorskich do ilustracji

Adres Redakcji

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytetu Łódzkiego
ul. G. Narutowicza 65
90-131 Łódź
www.techne.uni.lodz.pl
e-mail: techne@uni.lodz.pl

ISSN 2084-851X

e-ISSN 2720-149X

Spis treści

Wstęp	7
-------------	---

ARTYKUŁY

Aleksandra Giełdoń-Paszek (Uniwersytet Śląski w Katowicach) Metodologia interpretacji fotografii a warsztat krytyka sztuki – strategie wybrane	11
Dagna Kidoń (Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, TV i Teatralna im. L. Schillera w Łodzi, Instytut Nauk o Sztuce) Oryginały, reprodukcje i ich miejsce w badaniach oraz edukacji artystycznej	25
Adam Drozdowski (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki) Pomiędzy błyskiem a cieniem leży prawda. Portrety Irvinga Penna z przełomu lat 40. i 50. XX wieku	39
Anna Polańska (Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku) Projekt fotograficzny Stefana Figlarowicza 1:1 z 1979 roku przykładem korelacji z <i>Atlasem Mnemosyne</i> Aby Warburga	53
Karolina Zielazek-Szeska (Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno- -Spożywczego w Szreniawie) <i>Obraz nieoficjalny</i> . Wielkopolska wieś lat 60.–80. XX wieku w fotografiach Romualda Zielazka	69
Eleonora Jedlińska (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki) Tina Modotti – buntowniczką, wojowniczką, fotografką współczesności	87
Maciej Jan Dragan (Warszawa) Postpamięć rodzinna. O wykorzystaniu wizualnych archiwów domowych przez polskich artystów współczesnych	105
Magdalena Górską (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki) Tomasz Górski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Instytut Nauk Technicznych) Sztuka generatywna na przykładzie wybranych prac Mario Klingemanna	125
Lidia Brzyska (Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Jagielloński, Zamek Królewski na Wawelu) Publikacje z rzymskiej oficyny alla Pace i ich wpływ na sztukę polską XVIII wieku – stan badań i perspektywy badawcze	141

Alina Barczyk (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki, Fundacja Sztuki Krajobrazu i Architektury) Przemiany architektoniczne kościoła św. Wawrzyńca na warszawskiej Woli Jauch, Knöbel, Idzkowski	167
Kacper Łażewski (Łódź) Architektura kościoła pobernardyńskiego pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Łukowie	193
Michał Pszczółkowski (Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku) Działalność twórcza Juliusza Kłosa na Wileńszczyźnie	229
Tatiana Popova (Łódź) (Nie)spełniona podróż do Paryża. Kazimierz Malewicz wobec represji i polityki wykluczenia w ZSRR	257

KOMUNIKATY

Krzysztof Stefański (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki) Jak skradziono i jak odzyskano (częściowo) plany łódzkiej synagogi staromiejskiej ...	291
Karolina Nowakowska (Łódź) Łódzki świat grafiki warsztatowej – twórczość Barbary Rosiak	305

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

Alina Barczyk (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki, Fundacja Sztuki Krajobrazu i Architektury) Architekt dworu cesarskiego. Ekspozycja i katalog wystawy <i>Fischer von Erlach</i> – <i>Baumeister des Barock</i> , Salzburg Museum, 6 kwietnia – 8 października 2023 r.	315
Aneta Pawłowska (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki) Moda jako lustro epoki. Recenzja książki <i>Republika kobiet. Wizerunek modnej łodzianki na łamach dzienników 1929–1939</i> , ss. 318, Adam Drozdowski, Irmina Gadowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024	323
Krzysztof Stefański (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki) <i>Zofia Lipecka. Labirynty sztuki</i> . Nowa książka profesor Eleonory Jedlińskiej	325
Irmina Gadowska (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki) Wystawa <i>Paul Poiret, la mode est une fête</i> , Musée des Arts Décoratifs, Paryż, 25 czerwca 2025 – 11 stycznia 2026 r.	333
Monika Nowakowska (Stowarzyszenie Historyków Sztuki) Szlachetne pasje – z warsztatu historyka sztuki	339
Recenzenci współpracujący z czasopiśmie	347

Contents

Foreword	7
----------------	---

ARTICLES

Aleksandra Giełdoń-Paszek (University of Silesia in Katowice) The methodology of photographic interpretation and the art critic's workshop – selected strategies	11
Dagna Kidoń (The Polish National Film, Television and Theatre School in Łódź, Institute of Art Sciences) Originals, reproductions and their place in research and art education	25
Adam Drozdowski (University of Lodz, Institute of Art History) Between the light and the shadow lies the truth. Portraits of Irving Penn from the late 1940s and early 1950s	39
Anna Polańska (Academy of Fine Arts in Gdańsk) Stefan Figlarowicz's 1:1 photographic project from 1979 is an example of correlation with Aby Warburg's <i>Mnemosyne Atlas</i>	53
Karolina Zielazek-Szeska (National Museum of Agriculture and Agri-Food Industry in Szreniawa) <i>Unofficial Picture</i> . The Greater Poland Village of the 1960s–1980s in the Photographs of Romuald Zielazek	69
Eleonora Jedlińska (University of Lodz, Institute of Art History) Tina Modotti – rebel, warrior, contemporary photographer	87
Maciej Jan Dragan (Warsaw) Family Postmemory. On the Use of Visual Home Archives by Polish Contemporary Artists	105
Magdalena Górską (University of Lodz, Institute of Art History) Tomasz Górski (Nicolaus Copernicus University in Toruń, Institute of Technical Sciences) Generative art as exemplified in selected works of Mario Klingemann	125
Lidia Brzyska (Doctoral School of Humanities, Jagiellonian University, Wawel Royal Castle) Publications from the Roman publishing house alla Pace and their influence on Polish art of the 18 th century – state of research and research prospects	141

Alina Barczyk (University of Lodz, Institute of Art History, Landscape Art and Architecture Foundation) Architectural transformations of St. Lawrence's Church in Warsaw's Wola District. Jauch, Knöbel, Idźkowski	167
Kacper Łażewski (Lodz) The architecture of the former Bernardine church of the Exaltation of the Holy Cross in Łuków	193
Michał Pszczółkowski (Academy of Fine Arts in Gdańsk) Juliusz Kłós's creative activity in the Vilnius region	229
Tatiana Popova (Lodz) An (un)fulfilled journey to Paris. Kazimir Malevich in the face of repression and exclusionary policies in the USSR	257

ANNOUNCEMENTS

Krzysztof Stefański (University of Lodz, Institute of Art History) How the plans of the Old Town Synagogue in Łódź were stolen and (partially) recovered	291
Karolina Nowakowska (Lodz) The world of Łódź graphic arts – the work of Barbara Rosiak	305

REVIEWS AND REPORTS

Alina Barczyk (University of Lodz, Institute of Art History, Landscape Art and Architecture Foundation) Architect of the Imperial Court. Exhibition and catalog of the exhibition <i>Fischer von Erlach – Baumeister des Barock</i> , Salzburg Museum, April 6 – October 8, 2023	315
Aneta Pawłowska (University of Lodz, Institute of Art History) Fashion as a Mirror of the Era. Book Review: <i>Republic of Women. The Image of the Fashionable Łódź Woman in the Pages of Daily Newspapers 1929–1939</i> , pp. 318, Adam Drozdowski, Irmna Gadowska, University of Lodz Publishing House, Lodz 2024 ..	323
Krzysztof Stefański (University of Lodz, Institute of Art History) <i>Zofia Lipiecka: Labyrinths of Art</i> . A new book by Professor Eleonora Jedlińska	325
Irmna Gadowska (University of Lodz, Institute of Art History) Exhibition <i>Paul Poiret, la mode est une fête</i> , Musée des Arts Décoratifs, Paris, June 25, 2025 – January 11, 2026	333
Monika Nowakowska (Association of Art Historians) Noble passions – from the workshop of an Art Historian	339
Reviewers cooperating with the Journal	347

Wstęp

Oddajemy w Państwa ręce kolejny tom periodyku „TECHNE. Seria Nowa”. Zawartość numeru dzieli się na dwa bloki tematyczne, z których pierwszy dotyczy fotografii jako medium służącego do dokumentowania rzeczywistości i wyrażania emocji, zasługującego na analizę historyczną, a jednocześnie zachowującego aktualność, ważnego dla sztuki współczesnej. Drugim obszarem omawianym w woluminie jest dziedzictwo kulturowe ze szczególnym uwzględnieniem architektury nowożytnej i XIX-wiecznej.

Tom otwiera artykuł pióra Aleksandry Giełdoń, omawiający wybrane zagadnienia z zakresu metodologii badań nad fotografią. Została w nim uwidocznioma między innymi interdyscyplinarność stosowanych strategii badawczych. Dagna Kidoń zaprezentowała wyniki analiz eye-trackingowych, których celem było porównanie sposobu oglądania i emocjonalnego odbioru oryginałów oraz reprodukcji dzieł sztuki. Z kolei Adam Drozdowski przybliżył czytelnikom postać Irvinga Penna – wybitnego fotografa wykonującego zdjęcia modowe oraz martwe natury. Twórczość postkonceptualisty Stefana Figlarowicza stała się tematem pracy Anny Polańskiej. Autorka zwróciła uwagę na analogię między jednym z fotograficznych projektów powyższego artysty a *Atlasem Mnemosyne* Aby Warburga. Następnie Karolina Zielazek-Szeska scharakteryzowała obraz wielkopolskiej wsi, wyłaniający się ze zdjęć Romualda Zielazka powstałych w latach 60.–80. XX stulecia. Tematem rozważań Eleonory Jedlińskiej stała się postać Tiny Modotti, włoskiej aktorki i artystki-fotografki, której prace były prezentowane na wystawie czasowej w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1980 r. Maciej Jan Dragan poddał analizie domowe archiwa fotograficzne, traktując tego rodzaju kolekcje jako źródła rodzinnej postpamięci, kształtującej tożsamość kolejnych pokoleń. Niezwykle aktualnym wątkiem jest sztuka generatywna, która stała się przedmiotem badań Magdaleny i Tomasza Górskich. Na przykładzie dzieł Maria Klingemanna autorzy wyjaśnili między innymi technologię tworzenia obrazów cyfrowych i działanie modelu GAN. Drugą część tomu, wykraczającą poza temat fotografii, rozpoczyna tekst poświęcony rzymskiej oficynie wydawniczej alla Pace i jej oddziaływaniu na sztukę polską, napisany przez Lidię Brzyską. Następnie Alina Barczyk omówiła architektoniczne dzieje kościoła św. Wawrzyńca na Woli w Warszawie – XVIII-wiecznego obiektu, który w dobie historyzmu zaadaptowano na cerkiew. Kacper Łażewski poddał analizie pobernardyńską świątynię w Łukowie, zwracając uwagę między innymi na włoską genezę zastosowanych form. Twórczość Juliusza Kłosa – architekta i konserwatora zabytków, aktywnego na terenie Wileńszczyzny

– scharakteryzował Michał Pszczółkowski. Dział artykułów zamyka tekst Tatiany Popovej, przybliżającej okoliczności powrotu Kazimierza Malewicza do Związku Radzieckiego z podróży europejskiej.

Pierwszy z dwóch komunikatów przygotował Krzysztof Stefański. Badacz zaprezentował losy projektów łódzkiej synagogi autorstwa Adolfa Zeligsona – skradzionych z Archiwum Państwowego, a następnie wystawionych na zagranicznej aukcji i szczęśliwie odzyskanych. Tematu Łodzi dotyczy także praca Karoliny Nowakowskiej, która zaprezentowała twórczość graficzną Barbary Rosiak.


W tomie nie mogło zabraknąć działu recenzji i sprawozdań, który otwiera omówienie przez Alinę Barczyk wystawy i katalogu ekspozycji „Fischer von Erlach – Baumeister des Barock”, prezentowanej w 2023 roku w muzeum w Salzburgu. Aneta Pawłowska scharakteryzowała monografię autorstwa Adama Drozdowskiego i Irminy Gadowskiej zatytułowaną *Republika kobiet. Wizerunek modnej łodzianki na łamach dzienników 1929–1939*. Natomiast najnowszą publikację pióra Eleonory Jedlińskiej *Zofia Lipecka. Labirynty sztuki* zaprezentował Krzysztof Stefański. Irmina Gadowska przedstawiła relację z paryskiej wystawy „Paul Poiret, la mode est une fête”, prezentującej dorobek jednego z najsłynniejszych projektantów mody. Tom wieńczy tekst Moniki Nowakowskiej, która przybliży zbiory Dominika Antoszczyka, historyka sztuki i kolekcjonera XX-wiecznych kilimów.

Bardzo dziękujemy wszystkim Autorom za sprawną i miłą współpracę. Jesteśmy wdzięczne Recenzentom, którzy poświęcili czas na niezwykle rzetelną ocenę tekstów. Wszystkim Czytelnikom życzymy miłej lektury!

Redakcja tomu:


Alina Barczyk

<https://orcid.org/0000-0002-6596-8915>

 Uniwersytet Łódzki
Instytut Historii Sztuki

Irmina Gadowska

<https://orcid.org/0000-0001-8378-942X>

 Uniwersytet Łódzki
Instytut Historii Sztuki

Aleksandra Giełdoń-Paszek

 <https://orcid.org/0000-0002-7600-9824>

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Metodologia interpretacji fotografii a warsztat krytyka sztuki – strategie wybrane

The methodology of photographic interpretation
and the art critic's workshop – selected strategies

Streszczenie. Artykuł ukazuje najczęściej spotykane strategie interpretacji fotografii we współczesnym piśmiennictwie dotyczącym tego medium, dostrzeżone przez autorkę. Ich charakter jest często interdyscyplinarny. Przedstawiony wybór jest subiektywny, dokonany z pozycji historyka i krytyka sztuki. Refleksji poddano przydatność tych metod zarówno w tekstach krytycznych, jak i w edukacji artystycznej. Wyodrębniono strategie badawcze koncentrujące się wokół następujących zagadnień: analizy treści, związków słowa i obrazu, akcentujących społeczne uwarunkowania wykonania i odbioru, akcentujących wartości artystyczne fotografii, antropologii obrazu, somaestetyki oraz psychoanalizy.

Słowa kluczowe: fotografia; metodologia; sztuka współczesna; antropologia obrazu

Abstract. This article explores the most common strategies for interpreting photography in contemporary writing on this medium, as identified by the author. These strategies are often interdisciplinary in nature. The selection presented is subjective, made from the perspective of an art historian and critic. The usefulness of these methods in both critical texts and art education is explored. Research strategies are identified that focus on the following issues: content analysis, the relationship between words and images, emphasizing the social conditions of production and reception, emphasizing the artistic value of photography, the anthropology of the image, somaesthetics, and psychoanalysis.

Keywords: photography; methodology; contemporary art; anthropology of image

Od kiedy fotografia stała się pełnoprawną, a nawet dominującą dyscypliną twórczą w zakresie sztuk wizualnych, pojawiają się i będą pojawiać liczne sposoby jej klasyfikacji i interpretacji. Lokują się one w obrębie różnych dyscyplin, przekraczając ograniczenia gatunkowe. W sytuacji, gdy kategorie tradycyjnej estetyki zostały wyeliminowane, fotografia

nazywana artystyczną coraz rzadziej podlega ocenie estetycznej. Podobnie jak historia sztuki straciła też rygorizm metodologiczny, o ile w ogóle taki miała. Niemniej jednak fotografia nadal budzi żywe zainteresowanie historyków sztuki. Jako autonomiczna dyscyplina wciąż związana z kulturą wizualną pojawia się w różnych konfiguracjach badawczych, powstają publikacje, które w nowatorski sposób analizują to medium, a także jego związki z tradycyjnie pojmowanym obrazem¹.

Porządkując różne strategie selekcji, opisu i wartościowania fotografii, proponuję przyjrzeć się im pod kątem użyteczności w praktyce krytyka i historyka sztuki. Wybór ten ma charakter subiektywny (co podkreślam) i funkcjonalny, również jako metoda interpretowania fotografii w ramach zajęć na uczelni. Nie uwzględnia technicznych aspektów powstawania prac fotograficznych. Ze względu na potencjalną użyteczność proponowanej metodologii, podaję również pozycje bibliograficzne, do których można się odwołać. Tradycyjny podział, sięgający początków autonomii dyscypliny, rozróżniał fotografię artystyczną – rozumianą jako celowo wykreowaną, nierzadko wspomaganą techniką obróbki – oraz fotografię dokumentalną. Podział ten, zwłaszcza z dzisiejszego punktu widzenia, nie przesądza o wartości zdjęcia. Na wstępie należy zaznaczyć, że między oceną wartości zdjęcia a jego interpretacją często nie zachodzą bezpośrednie relacje. Inne kryteria stosuje się także w odniesieniu do fotografii dokumentacyjnej i artystycznej². Warto też zwrócić uwagę, że różnorodność możliwych interpretacji nie wyklucza się wzajemnie, co zauważył już Tomasz Ferenc w swoich pracach³.

Wraz z rosnącym zainteresowaniem fotografią pojawiły się znaczące opracowania, które ustaliły jej status i możliwości oceny. Pierwszą ważną publikacją była *Die Photographie* Siegfrieda Kraucera wydana w 1927 roku. Kraucer przeciwstawia w niej fotografię, jako medium notujące stan współczesnego społeczeństwa, dziełu sztuki. Przypisuje jej rolę desygnatu pamięci, tym samym uwalniając od bycia wyrazem jednostkowej tożsamości i konotacji estetycznych⁴. *Mała historia fotografii* Waltera Benjamina, napisana w 1931 roku, uznanie zdobyła znacznie

1 Warto w tym miejscu przywołać Aby'ego Wartburga jako klasyczną postać badacza historii sztuki i kultury, którego *Atlas obrazów Mnemosyne*, zapoczątkowany w roku 1924 i ciągle pozostający w procesie aż do śmierci badacza, był przykładem nowoczesnego potraktowania fotografii jako zapisu dekonstruowanej i na nowo składanej rzeczywistości. dziełem kolażowym, w którym fotografia wychodzi poza tradycyjnie przypisywane jej ramy. Wraz ze zmianą paradygmatu dyscypliny, jaką jest historia sztuki, pojawiło się wieloaspektowe traktowanie fotografii w dyskursach badawczych, reprezentowane przez *new history of art*. Współczesne pokolenie badaczy kontynuuje ten sposób postrzegania fotografii, akcentując zwłaszcza jej wymiar społeczny. Patrz np. publikacje: DWORNICZAK 2010; WRÓBLEWSKA 2022.

2 Na ten temat patrz: WOLNY-ZMORZYŃSKI 2016, s. 326–334.

3 FERENC 2007, s. 5–25.

4 KRAUCER 1927.

później. Benjamin zwraca w niej uwagę na liczne paradoksy pojawiające się na drodze do autonomii tej dziedziny, ale i jej zasługi w odnowie języka artystycznego⁵. Powojenny status dyscypliny wzrósł dzięki Henriemu Cartier-Bressonowi i jego definicji decydującego momentu⁶. W swoim słynnym albumie *Images à la sauvette* wydanym w 1952 roku Cartier-Bresson napisał:

Jest taki kreatywny ułamek sekundy podczas robienia zdjęcia. Twoje oczy muszą zobaczyć kompozycję lub wyraz, jaki zaoferuje ci życie i musisz wiedzieć z udziałem intuicji, kiedy wyzwolić migawkę. To jest moment, w którym fotograf jest kreatywny. Ach... Ten moment... Przegapiłeś go i jest stracony na zawsze [...]. Wewnątrz ruchu jest jeden moment, kiedy wszystkie elementy są w równowadze. Fotografia musi docenić ważność tego momentu i zatrzymać je w owej równowadze⁷.

Zdefiniował tym samym najważniejszy wyznacznik dobrej fotografii, odnoszący się jednak do jej dokumentującego charakteru. Kolejną kanoniczną pozycją, która zwróciła uwagę na dotąd pomijane aspekty interpretowania fotografii, była publikacja Rolanda Barthes'a *La chambre claire. Note sur la photographie* z 1979 roku (wydana w Polsce jako *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, 1996). Barthes wprowadził pojęcia *studium*, rozumianego jako wiedza i doświadczenie o charakterze kulturowym, oraz *punctum* – czyli czucie, odkrycie czegoś, co ma bardzo indywidualne konotacje, niosące z sobą ładunek emocjonalny⁸. Susan Sontag i jej *On Photography* (1977) wprowadziło fotografię w nowe konteksty, definiując jej relacje z malarstwem, a więc tradycyjnie pojmowaną dziedziną kultury wysokiej, ale także poruszając aspekt ukrytych celów fotografowania⁹. Tym samym Sontag rozpoczęła dyskurs o fotografii w jej psychologicznym i społecznym aspekcie, co jest dość mocno akcentowanym nurtem we współczesnej refleksji o tej dyscyplinie. Pięć wymienionych publikacji i zawarte w nich przesłanie można uznać za fundament postrzegania fotografii w jej dzisiejszym wymiarze, jak i zaproponowane w nich ciągle żywotne kryteria oceny, a zatem przydatne w warsztacie krytyka i historyka sztuki.

5 BENJAMIN 1975.

6 CARTIER-BRESSON 1952.

7 Wywiad z H. Cartier-Bresson, cyt. za: A. Bernstein, *The Acknowledged Master of the Moment*, „The Washington Post”, 5 sierpnia 2004, <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A39981-2004Aug4.html> [dostęp: 21.12.2020]; podaję za: RYSZKA 2021, s. 5.

8 CARTIER-BRESSON 1952.

9 SONTAG 2017.

Biorąc pod uwagę współcześnie istniejące strategie interpretacyjne fotografii, proponuję podzielić je – według klucza problemowego i metodologicznego – na następujące zagadnienia:

- analizy treści obrazowych i semiologii, w ramach których można wyodrębnić strategię silnego powiązania słowa i obrazu, z położeniem nacisku na aspekt literacki,
- akcentowanie wartości artystycznych fotografii,
- uwzględnianie społecznych uwarunkowań wykonania i odbioru,
- antropologia obrazu i somaestetyka,
- psychoanaliza,
- inne postmodernistyczne strategie badawcze¹⁰.

Analiza treści obrazowych i semiologia

Znaczące i praktyczne postulaty w odniesieniu do analizy treści zostały zawarte w publikacji Terry'ego Barretta *Krytyka fotografii z 2012 roku*¹¹. Barrett, posiłkując się teoriami z dziedziny teorii komunikacji i kultury wizualnej, proponuje klasyfikację treści według następujących po sobie sekwencji: opisu, czyli odpowiedzi na pytanie „co widzę”; interpretacji, czyli odkrywania sensu; oraz klasyfikacji według przyjętych kategorii. Każda z tych sekwencji zawiera rozmaite warianty, które pozwalają metodycznie dokonywać czy to opisu, czy interpretacji. Zwłaszcza interpretacja zdaniem Barretta może być czyniona według różnych strategii badawczych, czy wręcz może łączyć te strategie. Sporo miejsca autor poświęca kategoryzacji fotografii, co jest także zabiegiem porządkującym, i analizie kontekstu, łączącej się z samą interpretacją. Zaproponowana metoda krytyczna historykom sztuki nieodparcie może się kojarzyć z metodą ikonologiczną Erwina Panofsky'ego, która jeszcze niedawno wydawała się być nieadekwatna do badania artefaktów sztuki współczesnej. Okazuje się, że jej zmodyfikowana funkcjonalność jest przydatna w odniesieniu nawet do fotografii, wszak jej wytwory, *par excellence*, należą do świata obrazów. Metoda Panofsky'ego z perspektywy współczesnych badaczy postrzegana jest jako bliska protosemiologicznym strategiom badawczym.

Nieco inną praktykę proponuje Gillian Rose w swojej publikacji *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*¹². Autorka

10 Na ten temat zob. FERENC 2007, t. 32, s. 5–25.

11 BARRETT 2014.

12 ROSE 2010.

zakłada interpretację treści według następujących po sobie czterech etapów: wybór zdjęć, opracowanie kategorii służących do kodowania, kodowanie przedstawień oraz analiza treści. Kodowanie według Rose to przypisywanie obrazom pewnych opisowych etykietek, które informują, co tak naprawdę jest przedstawione¹³. Jak sama badaczka przyznaje, metoda ta jest przydatna przy dużej liczbie przedstawień, które należy sklasyfikować, ale nie analizuje tych obszarów znaczeń, które powstają poza obrazem, nie implikuje postawy refleksyjnej, a wręcz ją wyklucza¹⁴. Mimo niewątpliwie dużej funkcjonalności propozycji Gillian Rose, znajduje ona zastosowanie przede wszystkim w analizie dyskursów społecznych.

W ramach tej strategii analizy fotografii oddzielną grupę stanowi podejście akcentujące **związki słowa i obrazu**. Tradycja opisowego interpretowania obrazu ma swoje korzenie w horacjańskiej idei *ut pictura poesis*, odżywającej z mniejszą lub większą mocą w humanistyce. W tej strategii interpretacyjnej może pojawić się wiele ujęć mających zakotwiczenie w różnych dyscyplinach – od literaturoznawstwa, poetyki, komparatystyki, po semiotykę, w związku z tym stosujących różne metody badawcze. Typologii związków fotografii z literaturą dokonał François Soulages w swoim dziele *Esthétique de la photographie: la perte et le reste* (1998), tłumaczonego na język polski jako *Estetyka fotografii: strata i pozostałość* (2024), wymieniając następujące możliwości: 1) niezależne powstanie zdjęcia i tekstu, 2) test inspirowany zdjęciem, 3) równoczesne tworzenie w obrębie obu sztuk¹⁵. Dwa pierwsze wskazane tropy można znaleźć w wielu dziełach literackich i fotograficznych¹⁶. Literackie opisy często towarzyszą wystawom fotografii. Przywołać można choćby wystawę laureatki Literackiej Nagrody Nike Małgorzaty Lebdy, która komentuje je własną poezją¹⁷. Pisarka często wykorzystuje te środki – fotografię i poezję, także podczas prowadzonych przez siebie warsztatów. Podobną praktykę można dostrzec w obrosłych już legendą ekfrazach poetyckich Witolda Wirpszy do słynnej wystawy fotografii Edwarda Steichena *The Family of Man*, pokazanej w 1955 roku w nowojorskim MoMA¹⁸.

Podejście lingwistyczne reprezentuje analiza dyskursu, której dwojaki charakter akcentuje w swoim opracowaniu Gillian Rose¹⁹, dzieląc je na koncentrujące się na samym obrazie lub na instytucjach. Analiza dyskursu co prawda akcentuje społeczny podtekst interpretacji obrazów, jednak jej podmiotem pozostaje obraz,

13 *Ibidem*, s. 89.

14 *Ibidem*, s. 99.

15 SOULAGES 1998, wyd. polskie: 2024.

16 Na ten temat zob.: SADKOWSKA 2025.

17 LEBDA 2025.

18 WIRPSZA 1962.

19 ROSE 2010.

dlatego przywołana zostaje w tym miejscu. Ma ona dać odpowiedź na pytania: „Jak poszczególne słowa i obrazy konstruują specyficzne znaczenia? Czy ujawniają się znaczące grupy słów i obrazów? Jakie związki pojawiają się wewnątrz tych grup (intertekstualność)”²⁰. Drugi wariant analizy dyskursu proponowany przez Rose rozpatruje zmianę kontekstu i znaczenia zdjęcia, wymuszone przez instytucje. Odnosi się do technik prezentacji obrazów, nie zaś do nich samych, jest więc bardziej związany ze strategią określaną tu jako społeczna.

Warto wspomnieć w tym miejscu o publikacji Günthera Kressa i Theo van Leeuvena *Reading images. The grammar of visual design* wydanej w 1996 roku²¹. Autorzy proponują analizę wizualno-werbalną najróżniejszych obrazów, w tym fotograficznych, w duchu semiotyki, posługując się licznymi przykładami.

Strategie akcentujące wartości artystyczne fotografii

W kontekście porzucenia estetyki normatywnej przez współczesną sztukę, strategie badawcze akcentujące artystyczne aspekty fotografii reprezentują bardzo różne podejścia. Uniwersalną metodą mającą zastosowanie do interpretacji tradycyjnie pojmowanego malarstwa, jak i niektórych fotografii wydaje się być ikonika Maxa Imdahla. Ma ona charakter hermeneutyczny, skupiona jest na samej płaszczyźnie obrazu, unika translacji dyskursywnej, typowej dla języka nieplastycznego, nie doszukuje się też wartości symbolicznych. Jej głównym celem jest uwidocznienie swoistości obrazu. Ikonika rozróżnia widzenie przedmiotowe (rozpoznające) oraz widzenie formalne (poznające) odnoszące się do relacji planimetryczno-linearnych i struktury przedstawienia. Bierze pod uwagę systemy: 1) perspektywiczny – wywołujący iluzję wewnątrzobrazowej przestrzeni, 2) sceniczny – odpowiadający za przedstawienie akcji (gesty, przedmioty, ruchy), 3) transceniczny system linii pola – wyznaczający relacje w obrazie i przyporządkowane im elementy danego przedstawienia.

Do analizy artystycznych aspektów fotografii przydatna może być również analiza kompozycyjna, sformułowana przez Gillian Rose²². W metodzie tej wykorzystywana jest teoria Irit Rogoff, zwana „dobrym okiem”, która jest rodzajem wizualnego znawstwa²³. Nie ma ona jednak bazy metodologicznej. W analizie kompozycyjnej właśnie taki rodzaj znawstwa jest potrzebny, gdyż skupia się ona na obszarze samego obrazu. W procesie analizy kompozycyjnej krytycznej refleksji

20 FERENS 2007.

21 KRESS/VAN LEEUVEN 1996.

22 *Ibidem*, s. 57–68.

23 ROGOFF 1998, s. 14–26.

poddawane są kolejno takie elementy dzieła, jak: treść, kolorystyka, organizacja przestrzenna (perspektywa geometryczna), logika figuracji (nazwana tu fokalizem), światło oraz zawartość ekspresyjna. Metoda ta sięga do tradycji badawczej historii sztuki, nie koncentruje się na praktykach społecznych. Odnosząc się do zaproponowanych przez Rose modalności – zakotwiczona jest w modalności kompozycyjnej i technologicznej.

Na pograniczu dyscyplin lokuje się metoda stworzona przez Laurenta Gervereau (*Voir, comprende analyser les images*, 2000)²⁴. Autor proponuje strukturalną analizę kompozycji obrazu (nazywaną przez niego analizą kompozycyjną), która w procedurze opisu stosowanej w historii sztuki odpowiada poziomowi preikonograficznemu. Po niej następuje nazwane tak przez autora „studium kontekstu początkowego i wtórnego”, po czym pojawia się interpretacja. Gervereau korzysta z metod o proveniencji semiologicznej, zwłaszcza gdy analizuje znaczenie pierwotne i wtórne obrazu.

Metody akcentujące społeczne uwarunkowania wykonania i odbioru

Analiza fotografii pod kątem jej społecznego wykonania i odbioru to zagadnienie bardzo szerokie, gdyż dotyczyć może zarówno fotografii artystycznej, jak i nieprofesjonalnej czy dokumentalnej. Z konieczności więc ograniczono się do wymienienia ujęć teoretycznych tego zjawiska, z punktu widzenia autorki najbardziej przydatnych w praktyce krytycznej. Za jedną z ważniejszych tego typu publikacji może uchodzić *Photographie et société* z 1974 legendarnej fotografki Giselle Freund²⁵. Nie mniej istotne dla historycznego wywodu tego typu rozważań są teksty Allana Sekuli, których polskie wydanie ukazało się pod tytułem *Społeczne użycie fotografii*²⁶. Współcześnie do tej strategii badawczej na pierwszym miejscu należy zaliczyć propozycje formułowane przez socjologię wizualną, skupiającą się między innymi na zastosowaniu fotografii w badaniach socjologicznych. W polskim piśmiennictwie naukowym znacząca jest publikacja Piotra Sztompki *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, poruszająca to zagadnienie, przydatna przede wszystkim dla socjologów, gdyż operuje profesjonalnym językiem i pojęciami funkcjonującymi w tej dyscyplinie²⁷. Tego, jak ważnym instrumentem może być fotografia w procesie poznania mechanizmów

24 GERVEREAU 2000.

25 FREUND 1974.

26 SEKULA 2010.

27 SZTOMPKA 2012.

społecznych, nie trzeba już nikomu uświadamiać. Piotr Sztompka i Małgorzata Boguni-Borowska są autorami *Fotospoleczeństwa. Antologii tekstów z socjologii wizualnej*, dowodzącej jak obraz fotograficzny staje się narzędziem do poznania mechanizmów życia społecznego²⁸. Autorzy podejmują również problem recepcji fotografii. Fotografia w swym wymiarze społecznym wykorzystywana bywa także do foto ewaluacji np. określonych miejsc²⁹. Rola ta jednak wykracza poza ramy metodologiczne przydatne w warsztacie krytyka i historyka sztuki, dlatego jej szczególność zostanie pominięta.

Społeczny aspekt fotografii pojawia się z całą mocą w rozważaniach Pierre'a Bourdieu, który widzi w niej narzędzie dostarczające wiedzy na temat kondycji zarówno jej odbiorców, jak i autorów. W myśl skonstruowanej przez siebie koncepcji kapitału kulturowego Bourdieu dostrzega zależność między statusem społecznym autorów zdjęć a ich praktyką, związaną z fotografią³⁰.

Najbardziej przydatna do analizy fotografii w jej aspekcie społecznym, z punktu widzenia praktyki krytyka sztuki, wydaje się być metodologia badań nad wizualnością opracowana przez Gillian Rose³¹. Według Rose materiały wizualne: oddziałują na odbiorców i wpływają na ich zachowania, uruchamiają określone „sposoby widzenia”, informują o społecznym kontekście odbioru. W myśl opracowanej przez nią metodologii znaczenie obrazu konstruowane jest w trzech obszarach: wytwarzania, samego obrazu oraz odbioru – czyli publiczności. W każdym z tych obszarów istnieją trzy aspekty modalności: a) modalność technologiczna; b) modalność kompozycyjna; c) i modalność społeczna.

Dokonując analizy według Rose, należy uwzględnić każdy z aspektów modalności w trzech wymienionych obszarach. W obszarze wytwarzania trzy wspomniane modalności powinny odpowiadać na następujące pytania:

- modalność technologiczna – czy ogólny efekt obrazu ma związek z użytą technologią,
- modalność kompozycyjna – czy sposób wytworzenia wpływa na efekt kompozycyjny,
- modalność społeczna – czy procesy społeczno-gospodarcze mają wpływ na charakter obrazów, (np. ich efemeryczność, czy powierzchowność).

28 *Fotospoleczeństwo...* 2012.

29 PENKOWSKA 2025.

30 BOURDIEU 1990.

31 ROSE 2010.

W obszarze obrazu przy analizie uwzględniane są następujące zagadnienia:

- modalność kompozycyjna – jak kompozycja dostosowana jest do charakteru obrazu,
- modalność społeczna – jak kształtują się wzajemne zależności wpływu obrazu na odbiorcę i odbiorcy na charakter obrazu,
- modalność technologiczna – jak wygląda dostosowanie technologii do charakteru obrazu.

W obszarze odbioru analiza koncentruje się na:

- modalności technologicznej – w jaki sposób technologia jest w stanie zdeterminować czy wręcz kontrolować odbiór,
- modalności kompozycyjnej – jak różnorodne mogą być sposoby interpretacji tego samego obrazu,
- modalności społecznej – w jaki sposób odbiór determinowany jest przez warunki, w jakich ogląda się obraz (tożsamość społeczną oglądających)³².

Antropologia obrazu

Przywołując strategie badawcze stosowane w odniesieniu do obrazów fotograficznych we współczesnej humanistyce, nie sposób pominąć antropologii z kanonicznym dziełem Hansa Beltinga z 2001 roku *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (polskie wydanie *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, 2007)³³. W koncepcji Beltinga wyjątkowość fotografii polega na jej funkcji jako medium służącego ludzkiej reprezentacji. W tej koncepcji zawiera się jej rola upamiętniająca, porównywalna z maską pośmiertną, co, jak zauważa Kamila Żukowska, ma długą tradycję w teorii gatunku, omawianą m.in. przez Benjamina, Sontag, Barthesa³⁴. Dla Beltinga jest to pretekst, by poprzez fotografię pojmowaną w ten sposób przywrzeć się ludzkiej potrzebie symulacji życia.

Krzysztof Olechnicki, autor publikacji *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot badań i medium nauk społecznych*, przywołuje różne definicje dyscypliny. Najbardziej trafna z nich tak określa jej zakres:

32 Na temat praktycznego zastosowania tej metody zob.: GIEŁDOŃ-PASZEK 2016; GIEŁDOŃ-PASZEK 2022.

33 BELTING 2007.

34 ŻUKOWSKA 2020, s. 127–143.

[...] obejmuje ona tworzenie i analizę fotografii, a także studia nad gestem, ekspresją twarzy oraz przestrzennymi aspektami zachowania i interakcji. [...] Antropologia obrazu z jednej strony stawia sobie takie cele jak analiza właściwości systemów wizualnych, rozpoznanie warunków, które określają sposoby ich odczytywania, oraz odniesienie poszczególnych systemów do szerszych procesów społecznych. Z drugiej zajmuje się wizualnymi środkami rozprzestrzeniania się wiedzy antropologicznej jako takiej³⁵.

Taka definicja bierze w nawias kwestie artystyczne, jako zakłócające czystość analizy. Olechnicki, podając praktyczny sposób antropologicznej analizy obrazu, przywołuje metodę Johna i Malcolma Collierów, opublikowaną w ich opracowaniu *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*³⁶, a także semiologię Barthesa³⁷.

W 2020 roku Richard Shusterman wygłosił wykład inauguracyjny online w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, zatytułowany „Somaesthetics, Photography, and Performance Art: A Philosopher in Darkness and in Light”³⁸. Opisał w nim własne odczucia związane z uczestnictwem w sesji fotograficznej, tym samym odnosząc się do doświadczeń ciała jako obiektu doznań. Somaestetyka w rozumieniu Shustermana jest ukierunkowana na ciało jako obszar zmysłowego i estetycznego doświadczenia, z możliwością jego twórczego kształtowania. Shusterman podkreśla procesualny aspekt fotografowania, nie zaś sam efekt w postaci wykonanego zdjęcia. W jego interpretacji podczas tego procesu zarówno fotografowanemu podmiotowi, jak i odbiorcy oraz autorowi zdjęcia powinna nieustannie towarzyszyć refleksja nad kondycją ciała.

Psychoanaliza

Propozycje interpretacji fotografii z użyciem metod wywodzących się z psychoanalizy są rozległe i kładą akcent bądź na zdjęcie samo w sobie, bądź na autora lub odbiorcę. Jacques Lacan wprowadził do psychoanalizy pojęcie spojrzenia (*gaze*), które ekstrapolowane na język fotografii może być traktowane jako modelujące odbiór obrazu (*objet petit*)³⁹. Fotografia jest ekwiwalentem lacanowskiego *spojrzenia*, próbując uchwycić złożoną sieć relacji w rejestrowanej sytuacji. W tej tradycji

35 OLECHNICKI 2003.

36 COLLIER/COLLIER 1986.

37 BARTHES 1996.

38 SHUSTERMAN 2025.

39 LACAN 1964.

lokuje się teoria Laury Mulvey, która w słynnym tekście *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* akcentuje figurę odbiorcy w strukturze lacanowskiej⁴⁰. Choć tekst dotyczy obrazów ruchomych, wiele spostrzeżeń Mulvey można odnieść do fotografii. Podstawowe pytanie, które stawia autorka, brzmi: jak strukturowany jest odbiór i sposób widzenia (często nieświadomego) w społeczeństwie patriarchalnym? Wychodząc od obrazu, badaczka skupia się na odbiorczości. Posiłkując się głównie psychoanalizą Jacques'a Lacana, analizuje te elementy obrazu, które manipulują odbiorcą. Przy okazji pojawia się problem skopofili, czyli lęku przed byciem obserwowanym, i voyeryzmu, które są silnie związane z fotografią. Za pozycję polemiczną w stosunku do teorii zakładających wszechwładzę okularocentryzmu można uznać publikację Doroty Łuczak *Foto-oko*, która poszerza horyzont problemowy i rewiduje dotychczasowe przekonania⁴¹.

Również na problemie odbiorczości koncentruje się fotoanaliza, omówiona w publikacji Roberta Akerta *Photoanalysis. How to interpret the hidden psychological meaning of personal and public photographs*⁴². Nie dotyczy ona samego zdjęcia, lecz służy do analizy reakcji i osobowości odbiorcy. Związki z psychoanalityczną strategią analizowania fotografii mają także praktyki określane jako auto-fotobiografia, czy selfie feminizm, w którym artystki wykorzystują swój wizerunek, udostępniany w popularnych aplikacjach, jak np. Instagram, do kreowania swojej kobiecej tożsamości.

Przytoczone tu strategie i sposoby klasyfikacji metod badania fotografii oczywiście nie wyczerpują tej problematyki. Nie biorą one także pod uwagę aspektów technicznych wykonania zdjęcia. Ze względu na autorski wybór metodologii i strategii badawczych w rozważaniach z rozmysłem zmarginalizowano takie obszary fotografii, jak fotografia dokumentalna i reportażowa, dokumentacja pamięci, archiwa fotograficzne czy zagadnienia związane z szeroko rozumianą kulturą wizualną w relacji społecznej lub jako narzędzie kształtowania tożsamości indywidualnej i zbiorowej⁴³. Nie omówiono tu popularnych obecnie ujęć badawczych wpisujących się w orientację LGBT i Queer, feminizm, dekonstruktywizm, postkolonializm czy poststrukturalizm, a także, bardzo popularną w ostatnim czasie, fotografię wernakularną. Ta ostatnia orientacja wydaje się ciekawa ze względu na zupełny odwrót od artystycznej oceny zdjęcia, wyzwolenia jej spod jarzma sztuki. Niezmierzone pole otwiera się także przed fotografią generowaną

40 MULVEY 1992.

41 ŁUCZAK 2018.

42 AKERET 1975.

43 Na ten temat zob.: MIRZOEFF 1999; STRUK 2007; FRĄCKOWIAK 2022; DIDI HUBERMAN 2024.

w sieci (*Computer Generated*), która w swej istocie dotyczy świata symulakrów. Kreatywny udział człowieka zostaje w niej znacząco zminimalizowany na rzecz AI (*Artificial Intelligence*) lub nie ma go wcale⁴⁴. Wypada zatem zapytać retorycznie, czy będzie tu jeszcze miejsce na krytyczną refleksję.

Bibliografia

- AKERET 1975 – Robert U. Akeret, *Photoanalysis. How to interpret the hidden psychological meaning of personal and public photographs*, New York 1975.
- BARRET 2014 – Terry Barrett, *Krytyka fotografii. Jak rozumieć obrazy*, tłum. Jakub Jedliński, Kraków 2014.
- BARTHES 1996 – Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Warszawa 1996.
- BELTING 2007 – Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryll, Kraków 2007.
- BENJAMIN 1975 – Walter Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. Janusz Sikorski, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975.
- BOURDIEU 1998 – Pierre Bourdieu, *Photography: a Middle-brow Art*, tłum. Shaun Whiteside, Cambridge 1990.
- CARTIER-BRESSON 1952 – Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Verve 1952.
- COLLIER/COLLIER 2003 – John Collier, Malcolm Collier, *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, Albuquerque 1986.
- DIDI HUBERMAN 2024 – Georges Didi Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2024.
- DWORNICZAK 2010 – Kamila Dworniczak, *Dyskusje nad pojęciem i istotą dokumentu fotograficznego*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2010, nr 4, s. 83–90.
- FERENC 2007 – Tomasz Ferenc, *Analiza obrazów – przegląd metod i inspiracji teoretycznych*, „Acta Universitas Lodziensis. Folia Sociologica” 2007, t. 32, s. 5–25.
- Fotospołeczeństwo... 2012 – *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. Małgorzata Boguni-Borowska, Piotr Sztompka, Kraków 2012.
- FRĄCKOWIAK 2022 – Maciej Frąckowiak, *Obrazy, co mogą. Studium przeobrażania świata przez fotografię*, Kraków 2022.
- FREUND 1974 – Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris 1974.
- GERVEREAU 2000 – Laurent Gervereau, *Voir, comprende analyser les images*, Paris 2000.
- GIEŁDOŃ-PASZEK 2016 – Aleksandra Giełdoń-Paszek, *Praktyczne zastosowanie metody interpretacji materiałów wizualnych wg Gillian Rose w analizie cyklu fotograficznego Witolda Jacykowskiego „Jazda”*, [w:] *Obraz – między realnością a wirtualnością, refleksją a praktyką artystyczną*, red. Witold Jacyków, Cieszyn 2016, s. 108–117.
- GIEŁDOŃ-PASZEK 2022 – Aleksandra Giełdoń-Paszek, *Kolej żelazna – nieodłączny element turystyki kulturowej i jej wizualne dokumentacje. Historia i współczesne perspektywy*

44 Zob.: KOMOROWSKI 2016, s. 98–109.

- badawcze, „Turystyka Kulturowa” 2022, nr 123, s. 113–130, <http://turystykakulturowa.org/ojs/index.php/tk/article/view/1305> [dostęp: 15.07.2025].
- KOMOROWSKI 2016 – Karol Komorowski, *Fotografia generowana komputerowo*, [w:] *Obraz – między realnością a wirtualnością, refleksją a praktyką artystyczną*, red. Witold Jacyków, Cieszyn 2016, s. 98–109.
- KRAUCER 1927 – Siegfried Kraucer, *Die Photographie*, [w:] *The Mass Ornament: Weimar Essays*, trans. Thomas Levin, Cambridge 1995, s. 47–65.
- KRESS/VAN LEEUVEN 1996 – Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *Reading images. The grammar of visual design*, New York 1996.
- LACAN 1964 – Jacques Lacan, *Le Séminaire: Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris 1964.
- LEBDA 2025 – Małgorzata Lebda, *Echa przestrzeni*, wystawa on line, kurator: Ewa Kokot, Galeria Intymna, Dom Oświatowy Biblioteki Śląskiej, 3 czerwca – 31 lipca 2020, https://www.youtube.com/watch?v=BTCp_gSIDvE [dostęp: 7.05.2025].
- ŁUCZAK 2018 – Dorota Łuczak, *Foto-oko. Wizja fotograficzna wobec okularocentryzmu w sztuce 1 połowy XX wieku*, Kraków 2018.
- MIRZOEFF 1999 – Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London 1999.
- MULVEY 1992 – Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. Jolanta Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Kraków 1992, s. 95–107.
- OLECHNICKI 2003 – Krzysztof Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium*, Warszawa 2003.
- PENKOWSKA 2025 – Grażyna Penkowska, *Interpretacja materiałów wizualnych w badaniach naukowych*, 2025, <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-a219c403-8eeb-41bb-9905-c43d6f59e5cd> [dostęp: 7.05.2025].
- ROGOFF 1998 – Irit Rogoff, *Studying visual culture*, [w:] *The Visual Culture Reader*, red. Nick Mirzoeff, London 1998.
- ROSE 2014 – Gillian Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, tłum. E. Klekot, Warszawa 2010.
- RYSZKA 2021 – Maciej Ryszka, „Przeciągłe spojrzenie czułym okiem fotografia nierównowagi”, praca doktorska, Łódź 2021, [https://bip.filmschool.lodz.pl/userfiles2/Rozprawa%20doktorska\(20\).pdf](https://bip.filmschool.lodz.pl/userfiles2/Rozprawa%20doktorska(20).pdf) [dostęp: 7.05.2021].
- SADKOWSKA 2025 – Klara Sadkowska, *Zapisz obraz jako... Literatura w związku z fotografią*, <https://culture.pl/pl/artykul/zapisz-obraz-jako-literatura-w-zwiazku-z-fotografia> [dostęp: 7.05.2025].
- SEKULA 2010 – Allan Sekula, *Społeczne użycie fotografii*, tłum. Krzysztof Pijarski, Warszawa 2010.
- SHUSTERMAN 2025 – Richard Shusterman, *Somaesthetics, Photography, and Performance Art: A Philosopher in Darkness and in Light*, 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=7IBCCz3kx6U> [dostęp: 7.05.2025].
- SONTAG 2017 – Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, Kraków 2017.
- SOULAGES 2024 – François Soulages, *Esthétique de la photographie: la perte et le reste* (1998), wyd. polskie: *Estetyka fotografii: strata i pozostałość*, tłum. Beata Mytych-Forajter, Kraków 2024.
- STRUK 2007 – Janina Struk, *Holocaust w fotografiach*, Warszawa 2007.

- SZTOMPKA 2012 – Piotr Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Kraków 2012.
- WIRPSZA 1962 – Witold Wirpsza, *Komentarze do fotografii The Family of Man*, Kraków 1962.
- WOLNY-ZMORZYŃSKI 2016 – Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Jak oceniać i wartościować fotografię dziennikarską*, „Zeszyty Prasoznawcze”, t. 59, 2016, nr 2, s. 326–334.
- WRÓBLEWSKA 2022 – Magdalena Wróblewska, *Obrazy pamięci i wiedzy. Fotograficzne reprodukcje dzieł w archiwach i narracjach historii sztuki*, Kraków 2022.
- ŻUKOWSKA 2020 – Kamila Żukowska, *Obraz i jego cień. O związkach fotografii, magii i śmierci w kontekście teorii Hansa Beltinga*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2020, nr 2 (41), s. 127–143.

Received: 08.05.2025. Verified: 01.07.2025. Accepted: 18.07.2025.

Funding information: University of Silesia in Katowice.

Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: AGP 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

Dagna Kidoń

 <https://orcid.org/0000-0002-1157-7898>Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, TV i Teatralna im. L. Schillera w Łodzi
Instytut Nauk o Sztuce

Oryginały, reprodukcje i ich miejsce w badaniach oraz edukacji artystycznej*

Originals, reproductions and their place
in research and art education

Streszczenie. Artykuł analizuje wykorzystanie reprodukcji dzieł sztuki w edukacji i badaniach w kontekście ograniczonego dostępu do oryginałów. W części teoretycznej przedstawiono kluczowe koncepcje: aurę Waltera Benjamina, tezę o transferowalności Gregory’ego Currie oraz zjawisko „dostosowania się do kopii”, które pozwala odbiorcom koncentrować się na walorach artystycznych mimo ograniczeń medium. Przegląd badań empirycznych potwierdza, że kontakt z oryginałem wywołuje silniejsze reakcje emocjonalne, sprzyja lepszemu ocenianiu i zapamiętywaniu, a kontekst muzealny dodatkowo wzmacnia doświadczenie estetyczne. Autorka przeprowadziła badanie eye-trackingowe na studentach, porównując percepcję dwóch współczesnych obrazów oglądanych w muzeum oraz w formie cyfrowych reprodukcji. Wyniki wykazały, że oryginały otrzymywały wyższe oceny estetyczne, szczególnie przy dziełach wyżej ocenionych. Analiza okulograficzna ujawniła różne strategie oglądania. Każda z nich ma swoje zalety, które można wykorzystać w edukacji i badaniach. Wnioski wskazują więc na komplementarność obu form prezentacji. Reprodukcje oferują kontrolowane warunki badawcze i systematyczną analizę, oryginały zapewniają pełniejsze doświadczenie emocjonalne. Istotne staje się świadome wykorzystanie specyficznych atutów każdego medium zamiast wybierania między nimi.

Słowa kluczowe: percepcja sztuki; eye-tracking; reprodukcje; edukacja artystyczna; transferowalność; dostosowanie do kopii

Abstract. The article analyzes the use of art reproductions in education and research in the context of limited access to originals. The theoretical section presents key concepts: Walter Benjamin’s aura, Gregory Currie’s transferability thesis, and the phenomenon of „facsimile accommodation,” which allows viewers to focus on artistic values despite medium limitations. A review of empirical studies confirms that originals evoke stronger emotional reactions, are better evaluated and remembered. Museum context significantly enhances aesthetic experience. The author conducted an eye-tracking study with students, comparing the perception of two contemporary paintings viewed in a museum and as digital reproductions. Results showed that originals received higher aesthetic ratings, particularly for work already highly valued. Oculographic analysis revealed different viewing strategies. Each has its advantages that can be utilized in education and research. The findings thus indicate the complementarity of both forms of presentation. Reproductions offer controlled research

* Rozważania na temat zastosowania reprodukcji pod kątem metodologicznym zawarłam w publikacji w „Kultura i Społeczeństwo”, 2025, 69(3), s. 129–149. <https://doi.org/10.35757/KiS.2025.69.3.8>

conditions and systematic analysis, while originals provide a fuller emotional experience. What becomes essential is the conscious utilization of each medium's specific advantages rather than choosing between them.

Keywords: art perception; eye-tracking; reproduction; art education; transferability thesis; *facsimile accommodation*

Każdy, kto miał okazję stanąć przed obrazem *Widok Delft* Johannesesa Vermeera w Mauritshuis w Hadze, przed wielkoformatowymi kompozycjami Marka Rothko w National Gallery of Art w Waszyngtonie czy portretami Rembrandta w Rijksmuseum, doświadczył tego szczególnego momentu bezpośredniego kontaktu z arcydziełem. To doświadczenie, które Walter Benjamin opisał jako spotkanie z aurą dzieła, pozostaje niepowtarzalne i trudne do zastąpienia¹. Intuicyjnie wiemy, że kontakt z dziełem oryginalnym ma niepowtarzalny charakter i olbrzymią wartość – zarówno poznawczą, jak i emocjonalną. Bezpośrednie obcowanie ze sztuką angażuje wszystkie zmysły, pozwala dostrzec fakturę, pociągnięcia pędzla, realny rozmiar dzieła oraz jego materialność, która nie może być w pełni odtworzona w cyfrowej reprodukcji.

Byłoby wspaniale prowadzić zajęcia ze studentami w najważniejszych muzeach świata – w Londynie, Berlinie, Paryżu, Nowym Jorku czy Waszyngtonie. Niestety pozostaje to jedynie w sferze marzeń. Podobnie badania nad odbiorem sztuki nie mogą być realizowane w dowolnych instytucjach i przestrzeniach wystawienniczych. Ograniczenia finansowe, organizacyjne czy prawne szybko weryfikują ambitne plany, zmuszając do kompromisów. Rzeczywistość edukacyjna i badawcza stawia przed nami praktyczne ograniczenia, które czynią systematyczny dostęp do oryginałów niemożliwym. W obliczu tych ograniczeń pozostaje nam reprodukcja – w książce, na projektorze czy na monitorze komputera. Nawet Walter Benjamin przyznał ostatecznie, że reprodukcja sprawia, iż sztuka staje się osiągalna i „umożliwia dziełu wyjście naprzeciw odbiorcy”².

Może to zresztą nie jest tak poważny problem, jak mogłoby się wydawać. Współczesne młode pokolenie, określane mianem *digital natives*, regularnie korzysta ze smartfonów praktycznie do wszystkiego – od komunikacji przez rozrywkę po edukację. Dla tej grupy, urodzonej w czasach ogólnodostępnego internetu, cyfrowe formy prezentacji treści nie są jedynie substytutem, ale naturalnym środowiskiem poznawczym. W dodatku jakość współczesnych reprodukcji znacznie przewyższa możliwości sprzed dekad. Minęły już czasy, gdy podstaw historii sztuki uczono się z tomów *Sztuka i czas* Barbary Osińskiej, ilustrowanych jedynie czarno-białymi fotografiami, a o kolorystyce dzieła można było się

1 BENJAMIN 1975.

2 *Ibidem*, s. 70.

dowiedzieć wyłącznie z opisu. Dzisiejsze reprodukcje cyfrowe oferują wysoką rozdzielczość, wierność kolorów i możliwość przybliżania detali.

Co jednak tracimy, gdy poznajemy sztukę w ten sposób? Czy pozbawieni bezpośredniego kontaktu z dziełem nie doświadczamy jego wartości, a nasze poznanie pozostaje jedynie zapośredniczone? A może właśnie ta odmienna perspektywa ma swoje dobre strony? Problem konkurencji między bezpośrednim kontaktem z dziełem oryginalnym a jego reprodukcją był wielokrotnie analizowany przez teoretyków sztuki i weryfikowany empirycznie przez badaczy. Istnieją określone aspekty estetyczne oraz mechanizmy psychologiczne i społeczne, które sprawiają, że obcowanie z oryginałem wywołuje silniejsze reakcje. Z drugiej strony pojawiają się koncepcje uzasadniające wykorzystywanie reprodukcji w badaniach i edukacji. Chciałabym je zarysować, by potem przedstawić własne badania, które powstały w wyniku opisanego wyżej konfliktu³.

Rozważania teoretyczne o oryginalności

Dyskusja o wartości oryginału ma swoje głębokie korzenie w estetyce filozoficznej. Walter Benjamin w latach 30. XX wieku wprowadził fundamentalne rozróżnienie między dziełem auratycznym a jego reprodukcją techniczną. Według Benjamina aura – „niepowtarzalne zjawisko pewnej dali”⁴ – stanowi o wyjątkowości dzieła i jest nierozzerwalnie związana z jego unikalną obecnością w przestrzeni i czasie. Reprodukacja, choć może odtworzyć wiele aspektów wizualnych dzieła, nigdy nie będzie w stanie przekazać tej unikatowej jakości. Myśl tę rozwinął dalej John Berger, wskazując na materialny aspekt tej różnicy: „W oryginalnym dziele milczenie i bezruch przenikają konkretny materiał, farbę, która umożliwia śledzenie następujących po sobie gestów malarza”⁵. Ta materialność stanowi o niepowtarzalności doświadczenia obcowania z oryginałem – możliwości obserwacji faktury, warstw farby, śladów narzędzi malarskich.

Przeciwwagą dla tej perspektywy była koncepcja Gregory’ego Currie, który w połowie lat 80. sformułował tezę o transferowalności (tłum. własne, *transferability thesis*)⁶. Według tej teorii, pod pewnymi warunkami kopia dzieła sztuki może mieć taką samą wartość estetyczną jak oryginał. Currie argumentował, że jeśli reprodukcja lub kopia jest wykonana w sposób doskonały i bezstratny, zachowując wszystkie istotne cechy wizualne oryginału, może przenosić jego walory estetyczne.

3 Rozważania na temat zastosowania reprodukcji pod kątem metodologicznym zawarłam w publikacji w „Kultura i Społeczeństwo” 2025, 69(3), s. 129–149. <https://doi.org/10.35757/KiS.2025.69.3.8>

4 *Ibidem*, s. 72.

5 BERGER 1997, s. 31.

6 CURRIE 1985.

Doskonałym przykładem prawdziwości tej tezy jest moje osobiste doświadczenie, które pozwolę sobie opisać. W moim rodzinnym domu wisiał namalowany przez mamę nieduży obraz przedstawiający uśmiechniętą kobietę. Lubiłam na niego patrzeć. Przedstawiona postać miała rozpiętą koszulę i lekko potargane włosy. Gdy byłam już starsza i zaczęłam interesować się historią sztuki, ze zdziwieniem odkryłam, że dzieło to jest kopią *Cyganki* Fransa Halsy z lat 1628–1630. Kilka lat później zobaczyłam oryginał w paryskim Luwrze. Przyjrząwszy się uważnie stwierdziłam, że obraz wygląda w zasadzie tak samo, jak ten wiszący w naszym mieszkaniu. Lekko spuszczone wzrok kobiety i jej delikatny uśmiech nadal uwodziły i wywoływały te same uczucia. Choć jedno płótno było bezcennym oryginałem w muzeum, a drugie jedynie kopią w łódzkim mieszkaniu, precyzja wykonania sprawiała, że nie traciło ono wartości estetycznej. Kompozycja wciąż pozostawała harmonijna, kolory odpowiednio dobrane, a gra światła i linii niezmiennie urzekająca.

Zapierające dech w piersiach oryginały

Badania empiryczne ostatnich dekad dostarczają jednak konkretnych dowodów, że kontakt z oryginalnym dziełem różni się od obcowania z jego kopią lub reprodukcją. Stefanie H. Wolz i Claus-Christian Carbon w 2014 roku wykazali, że sama informacja o tym, czy oglądane dzieło jest oryginałem czy kopią, istotnie wpływa na jego ocenę⁷. Uczestnicy badania oceniali obrazy, z których jedne były oznaczone jako kopie, a inne jako oryginały. Okazało się, że kopie uważano za mniej wartościowe, mniej oryginalne, wzbudzające mniejszą wartość emocjonalną. Co więcej, nawet ich jakość wykonania była gorzej oceniana, mimo że obiektywnie była identyczna.

Reakcje na kopie dokonują się także na poziomie znacznie głębszym niż woli-cjonalny. Badania neurobiologiczne zrealizowane na Uniwersytecie Oksfordzkim wykazały, że mózg inaczej reaguje na dzieła oznaczone jako kopie⁸. Podczas gdy obszar kory wzrokowej nie wykazywał różnic w aktywności, zmiany pojawiły się w regionach odpowiedzialnych za pamięć i funkcje kognitywne. Uczestnicy deklarowali, że aktywnie poszukiwali wad w kopiach, co sugeruje bardziej analityczne, krytyczne podejście do ich oglądania.

Na percepcję sztuki wpływ ma także kontekst muzealny, co przeanalizował zespół badawczy Davida Briebera⁹. Okazało się, że ten sam obraz oglądany

7 WOLZ/CARBON 2014.

8 HUANG *et al.* 2011.

9 BRIEBER/NADAL/LEDER 2014.

w muzeum otrzymywał konsekwentnie wyższe oceny pod względem zainteresowania, przyjemności i zrozumienia w porównaniu z jego cyfrową wersją oglądaną w laboratorium. Co więcej, dzieła obejrzone w muzeum były lepiej zapamiętywane, a widzowie spędzali przy nich więcej czasu. To dowodzi, że otoczenie muzealne wspiera bardziej pogłębione i złożone doświadczenie estetyczne.

Carbon podkreśla dodatkowo, że doświadczenie w naturalnym środowisku muzealnym angażuje widza w sposób wielowymiarowy¹⁰. Już samo przyjsie do muzeum stanowi inwestycję czasu, energii i wysiłku intelektualnego, zwiększając motywację do aktywnego obcowania ze sztuką. Co więcej, kontakt z obiektem przestrzennym (nawet jeśli jest to obraz, to przecież płótno, rama czy blejtram też mają swoją bryłę) w połączeniu z jego fakturą, określonym oświetleniem i możliwością swobodnego wyboru dystansu oglądania, tworzy inne warunki niż środowisko cyfrowe.

Nie bez znaczenia dla naszej recepcji jest też to, czy muzeum zwiedzamy sami czy w towarzystwie. W 2001 roku Jeffrey i Lisa Smith zmierzili czas oglądania sześciu wybranych dzieł w Metropolitan Museum¹¹. Okazuje się, że czas spędzony przed obrazem zależał od liczby osób: grupy spędzały średnio 62,4 sekundy przed obrazem, pary średnio 47,4 sekundy, a pojedynczy widzowie średnio 20,6 sekundy. Zatem im większa grupa, tym więcej czasu spędzamy przy obrazie, rozmawiając i analizując. Badacze zadali sobie bardzo interesujące pytanie: jak to jest możliwe, że widzowie, poświęcając zazwyczaj od kilku do kilkunastu sekund na obraz, są na tyle poruszeni dziełami sztuki, że wpisują do księgi gości komentarze typu: „Niesamowite”, „Zapierające dech w piersiach”, „Wybitne”. Ale kiedy proszono o wskazanie jednego lub dwóch dzieł na wystawie, które szczególnie zapadły w pamięć, wielu odwiedzających nie potrafiło tego zrobić¹². Autorzy wnioskują, że to nie pojedyncze dzieła wywołują emocje, ale wizyta jako całość. Skumulowane doświadczenie poruszania się po muzeum pełnego pięknych dzieł sprawia, że ich ogólna reakcja jest pozytywna.

Dostosowanie się do reprodukcji

Mimo udokumentowanych przewag oryginałów, istnieją również przekonujące argumenty przemawiające za wartością reprodukcji. Pierwszy to wspomniana już teza o transferowalności. Drugi przedstawił Paul Locher i jego współpracownicy, przeprowadzając w 1999 roku kompleksowe badanie porównujące

10 CARBON 2017.

11 SMITH/SMITH 2001.

12 SMITH 1988.

doświadczenie oglądania dzieł sztuki w trzech formatach: jako oryginalne obrazy w Metropolitan Museum of Art, jako projekcje slajdów oraz jako prezentacje na ekranie komputera¹³. Wyniki wykazały, że spośród szesnastu cech (np. proste – skomplikowane, podobne – kontrastujące, zwyczajne – zaskakujące, przyjemne – nieprzyjemne) jedynie cztery wykazały statystycznie istotne różnice między warunkami oglądania. Kluczowe okazało się tu zjawisko, które badacze nazwali dostosowaniem się do kopii¹⁴ (tłum. własne, *facsimile accommodation*). Uczestnicy badania, oglądając wysokiej jakości reprodukcje, potrafili „patrzeć ponad” ograniczeniami medium i skupiać uwagę na walorach artystycznych dzieła. Jak zauważyli autorzy: „Kiedy uczestnicy oglądali na przykład obraz Vermeera na ekranie komputera, przystosowywali się do ekranu komputerowego i skupiali swoją uwagę na osiągnięciu artystycznym malarza. Rozumieli, że patrzą na reprodukcję i koncentrowali się na sztuce”¹⁵. Mechanizm ten ma fundamentalne znaczenie dla uzasadnienia stosowania reprodukcji w celach edukacyjnych i badawczych. Sugeruje, że odbiorcy mają zdolność abstrahowania od ograniczeń medium i koncentrowania się na treściach artystycznych, co czyni reprodukcję wartościowym narzędziem poznawczym.

Badając młode pokolenie

Mając na uwadze zarówno argumenty przemawiające za wyjątkowością oryginałów, jak i potencjał reprodukcji, postanowiłam przeprowadzić pilotażowe badanie weryfikujące różnice w odbiorze dzieł oryginalnych i ich cyfrowych wersji wśród młodych dorosłych. Celem była analiza potencjalnie odmiennych reakcji pod kątem oceny poznawczej, estetycznej i emocjonalnej. Za pomocą eye-trackingu chciałam także sprawdzić, czy zmienia się również sposób patrzenia na poziomie fizjologicznym. Zastosowanie tej technologii jest uzasadnione, ponieważ rejestracja ruchów oczu dostarcza informacji o tym, gdzie widz patrzy w pierwszej kolejności, jak wygląda ścieżka jego spojrzenia, jak długo ogląda dzieło, które obszary są oglądane najczęściej, a które są pomijane. Chciałam sprawdzić, czy format i medium mogą inaczej działać na widza i tworzyć inne bodźce, choć pomiary zrealizowane w 2010 roku przez zespół badaczek z Wielkiej Brytanii takich różnic nie wykazały¹⁶. Według ich obserwacji struktura kompozycyjna oryginalnego dzieła, jego fotografii i reprodukcji na monitorze działała w ten sam

13 LOCHER 1999.

14 *Facsimile* oznacza kopię, choć warto zaznaczyć, że naukowcy badali reprodukcje.

15 LOCHER 1999, s. 128.

16 SAUNDERSON/CRUICKSHANK/MCSORLEY 2010.

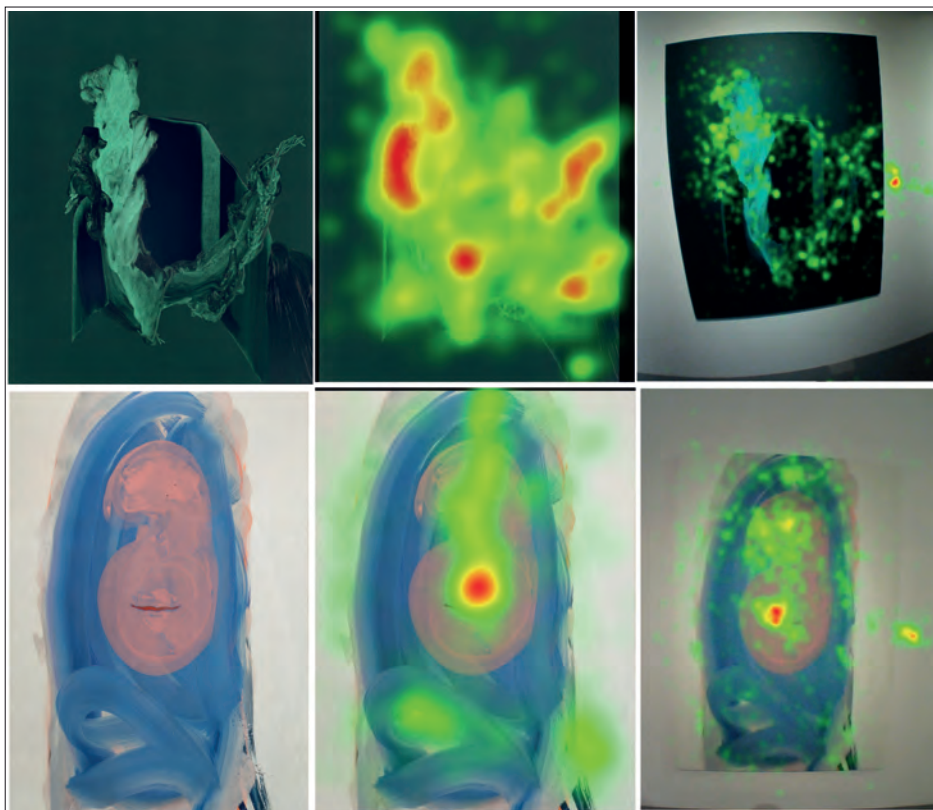
sposób i skupiała uwagę wzroku w tych samych punktach, co potwierdzałoby teorię dostosowania się do kopii.

Badanie przeprowadziłam na grupie 39 studentów Uniwersytetu Łódzkiego w wieku od 20 do 35 lat, reprezentujących pokolenie *digital natives*. Pierwsza grupa (15 osób) oglądała dwa wybrane obrazy w Muzeum Sztuki w Łodzi z wykorzystaniem przenośnego systemu śledzenia wzroku Pupil Labs Invisible. Urządzenie rejestrowało ruch gałek ocznych z częstotliwością 200 Hz, było wyposażone w kamerę o rozdzielczości 1088 × 1080 px z polem widzenia 82° × 82° oraz czujniki ruchu (akcelerometr i żyroskop). Rejestracja danych odbywała się poprzez połączenie z aplikacją mobilną Invisible Companion.

Druga grupa (24 osoby) oglądała te same dzieła w formie reprodukcji cyfrowych na monitorze Dell P2418D 24" (rozdzielczość 2560 × 1440 px) w Pracowni Percepcji i Badań Odbioru łódzkiej Szkoły Filmowej. Ruch oka śledził tym razem stacjonarny *eye tracker* Gazepoint GP3 HD z częstotliwością próbkowania do 150 Hz, wspierany przez oprogramowanie iMotions, a dzięki uprzejmości artystów do badań wykorzystane zostały pliki o bardzo wysokiej jakości (100 i 300 dpi). W celu zbliżenia się do warunków naturalnych czas oglądania dzieł był nielimitowany i każdy uczestnik mógł obejrzeć je wedle własnych potrzeb i preferencji.

Następnie badani wypełniali ankietę z 5-stopniową skalą Likerta, wzorowaną na opisanych wcześniej badaniach, gdzie 1 oznacza „zdecydowanie nie”, a 5 „zdecydowanie tak”. Stwierdzenia miały na celu określenie: oceny estetycznej dzieła (np. „obraz mi się podoba”, „obraz wydaje mi się oryginalny”), poziomu pobudzenia emocjonalnego („obraz wydaje mi się poruszający”, „skłania do kontemplacji”), oceny formalnej dzieła („uważam, że obraz ma ciekawie dobrane barwy”, „ma ciekawą fakturę”) oraz oceny rzemiosła artysty i wykonania dzieła („uważam, że obraz jest namalowany precyzyjnie”, „autor obrazu jest utalentowany”). Wszystkie pytania zostały sformułowane z myślą o analizie porównawczej odpowiedzi w różnych kontekstach oglądania – w muzeum i w laboratorium.

Przedmiotem analizy były dwa różniące się stylistycznie obrazy: abstrakcyjna kompozycja Daniela Lergona *Bez tytułu* z cyklu *Green on White* (2019, 160 × 130 cm) oraz semiabstrakcyjna *Głowa kobiety* Macieja Olekszego (2019, 200 × 150 cm) (il. 1). Dla obu artystów właściwości i materialność medium są ważnym aspektem ich twórczości. Według kuratorskiego opisu „w praktyce artystycznej każdego z nich kluczową rolę odgrywa proces twórczy, z którego materialnym śladem styka się odbiorca”¹⁷. Daniel Lergon w swojej twórczości odwołuje się do wizualnych fenomenów i precyzyjnie dobiera narzędzia, farby i ich konsystencję, by osiągnąć



1. Pierwszy rząd: obraz Daniela Lergona, mapa cieplna kopii cyfrowej i mapa cieplna wersji oryginalnej. Drugi rząd: obraz Macieja Olekszego, mapa cieplna kopii cyfrowej i mapa cieplna wersji oryginalnej

wielkoformatowe płaszczyzny o zróżnicowanej fakturze. Analizowane dzieło to kompozycja abstrakcyjna zbudowana w całości na monochromatycznej gamie zieleni. Na pokrytym ftalową farbą płótnie widać pociągnięcia pędzla, szpachelki, a nawet palców, tworzące niefiguratywne ślady o różnych odcieniach. W efekcie kompozycja operuje subtelnymi przejściami barwnymi. Uzyskana faktura jest w niektórych miejscach dynamiczna i ekspresyjna, w innych delikatnie reliefowa, a w pozostałych partiach, malowana wałkiem, została gładka i jednolita. Struktura obrazu opiera się na napięciu między formą stworzoną w centrum kompozycji a jednolitym tłem. Te dwie jakości: spontaniczność gestu malarskiego i monolit tła, tworzą dynamiczną równowagę kompozycyjną. Całość, mimo abstrakcyjnej formy, charakteryzuje się przemyślaną organizacją przestrzeni malarskiej i świadomym wykorzystaniem środków formalnych.

Z kolei obraz Macieja Olekszego przyjmuje formę semiabstrakcyjną. Artysta szerokim pociągnięciem pędzla tworzy w centrum kompozycji kształty sugerujące

uproszczony zarys twarzy otoczonej płynną linią w intensywnym niebieskim kolorze. Ta dynamiczna forma tworzy rodzaj kontrastującego obramowania – chusty otulającej różową plamę w środkowej partii obrazu, nadając całości półabstrakcyjny wyraz. Na wysokości ust autor narysował czerwoną kreskę sugerującą kobiece wargi. Również w tym wypadku zauważyć można wyraźne, energiczne pociągnięcia pędzla, szczególnie w niebieskich partiach obrazu. Farba została położona w sposób swobodny, ukazujący spontaniczność gestu malarskiego. Poprzez minimalistyczne środki wyrazu artysta osiągnął spójną i przemyślaną kompozycję.

Podstawą wyboru dzieł do badań była ich zróżnicowana faktura, która, jak można założyć, inaczej prezentuje się w przestrzennym obrazie, a inaczej na cyfrowej reprodukcji. Obaj twórcy zostawiają na płótnie ślad swoich działań w postaci gestu, który widz może dokładnie prześledzić, odtwarzając proces twórczy. Odmienne też może działać światło załamujące się na fakturach. Nie bez znaczenia jest również duży format dzieł, których nie sposób odtworzyć na standardowym monitorze.

Wzmocnienie pozytywnej oceny

Badanie wykazało różnice zarówno w ocenach formułowanych przez uczestników, jak i w sposobie oglądania dzieł w zależności od medium prezentacji. Oryginalne dzieła konsekwentnie otrzymywały wyższe punktacje w każdej z badanych kategorii: ocenie estetycznej, emocjonalnej, formalnej, a nawet ocenie talentu artysty. Szczególnie istotne statystycznie okazały się różnice w ocenie umiejętności artysty – oba obrazy w wersji muzealnej zostały pod tym względem ocenione wyżej.

Co ciekawe, większe różnice w ocenach między reprodukcją a oryginałem ujawniły się w przypadku obrazu, który zasadniczo otrzymywał wyższą punktację estetyczną (była to abstrakcja Lergona). Może to sugerować, że kontakt z oryginałem działa jako wzmocnienie już istniejących pozytywnych reakcji względem dzieła. Im wyżej oceniane jest dane dzieło pod względem artystycznym, tym większą korzyść przynosi oglądanie go w formie oryginalnej. W przypadku dzieła, które wydaje się mniej atrakcyjne, medium nie ma aż tak dużego znaczenia.

Różnice w strategiach percepcyjnych

Również sposób oglądania dzieł był inny dla obu grup. Pierwsza znacząca różnica dotyczyła czasu poświęconego na oglądanie. Uczestnicy spędzali znacznie więcej czasu z oryginalnym dziełem (średnio około 1,5 minuty) niż z jego cyfrową reprodukcją (średnio 25 sekund), co jest zgodne z dotychczas realizowanymi

badaniami. Interesujące okazały się również szczegółowe dane okulograficzne. Mapy cieplne, wizualizujące rozkład punktów spojrzenia na powierzchni obrazu, wykazały fundamentalne różnice między grupami w strategiach patrzenia. W przypadku reprodukcji cyfrowych wzrok koncentrował się na określonych obszarach zainteresowania, tworząc wyraźne punkty skupienia na mapie cieplnej (il. 1). Dla obrazu Lergona był to centralny obszar o zmienionej strukturze farby, u Olekszego były to usta, podczas gdy w wersji muzealnej spojrzenia rozkładały się znacznie bardziej równomiernie po całej powierzchni dzieła. Wyraźnym punktem rozświetlonym na czerwono było miejsce tabliczki z tytułem znajdującej się po prawej stronie obrazu.

Odmienne strategie eksploracji wizualnej wynikają przede wszystkim z rozmiaru prezentowanego bodźca. Oryginalne dzieła, mierzące od 1,5 do 2 metrów, wymagały znacznie większej liczby sakad (przeniesień wzroku między punktami fiksacji) – średnio około 800, podczas gdy reprodukcje na 24-calowym monitorze generowały jedynie około 200 sakad. Autentyczne dzieła sztuki wywoływały również przeciętnie większą liczbę fiksacji, czyli momentów koncentracji wzroku w określonych miejscach, jednak te skupienia trwały krócej w porównaniu do reprodukcji. Liczne, lecz krótkotrwałe punkty skupienia uwagi na oryginalnym płótnie mogą świadczyć o dynamicznym przeszukiwaniu dzieła, w trakcie którego obserwatorzy obejmują wzrokiem większą liczbę elementów i szybciej przemieszczają spojrzenie po jego powierzchni. Z kolei rzadsza częstotliwość, ale wydłużone okresy skupienia uwagi na cyfrowej reprodukcji wskazują na skoncentrowane obserwowanie wybranych fragmentów, co potwierdziły również wizualizacje map cieplnych, szczególnie że długość skupienia wzroku odzwierciedla stopień analizy informacji percepcyjnych. Zatem wydłużony okres oznacza większe zaangażowanie procesów poznawczych.

Analiza ścieżek wzroku ujawniła dodatkowo, że oglądanie reprodukcji na monitorze charakteryzowało się pewną uporządkowaną sekwencyjnością, natomiast oglądanie oryginału w muzeum było swobodniejsze i przypadkowe pod względem kolejności eksploracji różnych obszarów dzieła. Uporządkowana ścieżka wzroku podczas oglądania na monitorze (co znajduje też potwierdzenie w mapach cieplnych) może wynikać z ograniczonej przestrzeni ekranu, która niejako „prowadzi” widza, stanowiąc zarazem jego ramę. Dodatkowym czynnikiem jest mniejsza swoboda w wyborze dystansu oglądania. W konsekwencji wzrok badanych przemieszczał się w sposób przypominający czytanie tekstu, od lewej do prawej i z góry na dół, jak inne treści cyfrowe, które z reguły czytane są w podobny sposób. Wpływ pisma na praktykę percepcyjną obrazów wizualnych był już zresztą wcześniej badany¹⁸. Natomiast bardziej przypadkowa kolejność przy oglądaniu oryginału

może wynikać z większej swobody w wyborze kąta i odległości oglądania, a także fizycznej obecności dzieła, która pozwala na bardziej naturalne, instynktowne eksplorowanie oraz możliwość dostrzeżenia detali i tekstur, przyciągających uwagę w nieoczekiwanych momentach. Kontekst muzealny może zatem prowokować bardziej swobodny styl oglądania.

Intymne spotkanie ze sztuką

Wyniki przeprowadzonego badania, choć na stosunkowo niewielkiej próbie, dostarczają wartościowych wskazówek dla praktyki edukacyjnej i badawczej. Odpowiedzi z ankiet potwierdzają, że bezpośredni kontakt z dziełem sztuki stanowi wyjątkowe doświadczenie. Jednocześnie dane eye-trackingowe wskazują na specyficzne zalety wykorzystania reprodukcji cyfrowych. Umożliwiają one bardziej skoncentrowane i systematyczne studiowanie dzieła. Prywatna przestrzeń laboratorium czy sali wykładowej pozwala na skupione analizowanie obrazu bez typowych dla muzeum zakłóceń, takich jak obecność innych zwiedzających, hałas, zmęczenie (tzw. *museum fatigue*¹⁹) czy ograniczenia czasowe. Ten aspekt może być szczególnie wartościowy w kontekście współczesnego problemu przebudźcowania, z którym boryka się młode pokolenie. Jak zauważył Adorno, cytujący Paula Valéry'ego, choć traci się bezpośredni kontakt z oryginałem, zyskuje się możliwość bardziej intymnego, prywatnego spotkania ze sztuką, co nie zawsze jest osiągalne w zatłoczonym muzeum.

Reprodukcje cyfrowe oferują również dodatkowe możliwości dydaktyczne, których nie da się zrealizować w muzeum. Przybliżanie szczegółów, porównywanie dzieł obok siebie, nakładanie dodatkowych warstw informacyjnych czy manipulowanie kontrastem i nasyceniem kolorów mogą wzbogacić proces poznawczy. Te techniczne możliwości, choć nie zastąpią doświadczenia bezpośredniego kontaktu z materią dzieła, oferują komplementarne narzędzia edukacyjne.

W kontekście badań naukowych nad percepcją sztuki reprodukcje zapewniają kontrolę warunków eksperymentalnych niemożliwą do osiągnięcia w przestrzeni muzealnej. Standaryzacja rozmiaru, oświetlenia, dystansu oglądania oraz eliminacja czynników zakłócających pozwalają na rzetelne pomiary i porównania. Kluczowe jest jednak uwzględnienie ograniczeń takiego podejścia w interpretacji wyników. Kolejnym ważnym atutem jest możliwość analizy dzieł z całego świata, bez względu na to, gdzie są eksponowane, dzięki czemu można analizować dzieła odpowiednie dla konkretnego problemu badawczego.

Specyfika i komplementarność medium

Przeprowadzona analiza nie prowadzi do jednoznacznego wniosku o wyższości jednego medium nad drugim, ale raczej do postulatu świadomego i komplementarnego ich wykorzystania. Oryginał niewątpliwie wywołuje silniejsze reakcje emocjonalne, jest lepiej oceniany i zapewnia pełniejsze doświadczenie artystyczne. Zwłaszcza w przypadku dzieł uznawanych za wartościowe estetycznie. Z kolei analityczne strategie patrzenia udowadniają, że reprodukcja może być wystarczająca do celów edukacyjnych. Warunkiem jest jednak wykorzystanie reprodukcji wysokiej jakości, które zapewniają odpowiednie możliwości eksploracji wizualnej.

Kluczowe jest zachowanie świadomości różnic między tymi dwiema formami prezentacji sztuki. W praktyce edukacyjnej oznacza to konieczność jasnego komunikowania studentom ograniczeń reprodukcji przy jednoczesnym podkreślaniu ich zalet. Idealnym rozwiązaniem byłoby łączenie obu podejść – systematycznej pracy z reprodukcjami uzupełnionej wizytami w muzeach, które pozwalają doświadczyć różnicy i docenić specyfikę każdego z mediów.

W badaniach naukowych równie istotne jest zachowanie świadomości różnic między percepcją oryginałów i reprodukcji. Wyniki badań prowadzonych z wykorzystaniem reprodukcji nie mogą być bezkrytycznie uogólniane na odbiór sztuki w ogóle, lecz powinny być interpretowane z uwzględnieniem specyfiki medium, w którym dzieło zostało zaprezentowane. Choć może to się wydawać oczywiste, praktyka pokazuje, że nie zawsze znajduje to odzwierciedlenie w publikacjach naukowych.

Balans w cyfrowej epoce

Dyskusja nad zasadnością wykorzystania reprodukcji w edukacji i badaniach artystycznych nie powinna być rozstrzygana w kategoriach alternatywy „albo – albo”, lecz raczej komplementarności „i – i”. Zarówno oryginały, jak i reprodukcje mają swoje specyficzne walory i ograniczenia, które czynią je przydatnymi w różnych kontekstach. Reprodukcje cyfrowe, mimo swoich ograniczeń, stanowią nie tylko konieczny substytut w sytuacjach, gdy dostęp do oryginałów jest niemożliwy, ale także oferują unikalne narzędzia edukacyjne i badawcze. Mechanizm „dostosowania się do kopii” pozwala odbiorcom efektywnie studiować walory artystyczne dzieł, a kontrolowane warunki cyfrowej prezentacji stwarzają okazje do systematycznych badań nieosiągalnych do przeprowadzenia w muzeum. Jednocześnie bezpośredni kontakt z oryginałem, nawet dla pokolenia

przywyczanego do ekranów, pozostaje doświadczeniem niezastępowalnym, oferującym pełniejsze zaangażowanie emocjonalne i sensoryczne. Dla edukacji artystycznej oznacza to potrzebę przemyślanego łączenia obu podejść, a dla badań naukowych – konieczność precyzyjnego definiowania warunków eksperymentalnych i ostrożnej interpretacji wyników. W epoce cyfryzacji kultury i zwiększającej się dostępności reprodukcji istotne staje się nie tyle wybieranie między oryginałem a reprodukcją, ile celowe wykorzystanie specyficznych atutów każdego z tych mediów. Tylko taka postawa pozwoli na pełne wykorzystanie potencjału zarówno tradycyjnych, jak i nowoczesnych form prezentacji sztuki w edukacji i nauce.

Bibliografia

- BENJAMIN 1975 – Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, red. Hubert Orłowski, tłum. Janusz Sikorski, Poznań 1975.
- BERGER 1997 – John Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. Mariusz Bryl, Poznań 1997.
- BIAŁY/FERENC/KIDOŃ 2023 – Kamila Biały, Tomasz Ferenc, Dagna Kidoń, *Moralność a doznanie. Uwagi o estetycznym i pozaestetycznym doświadczeniu sztuki*, Łódź 2023.
- BRIEBER/NADAL/LEDER 2014 – David Brieber, Marcos Nadal, Helmut Leder, *In the white cube: Museum context enhances the valuation and memory of art*, „Acta Psychologica” 2014, nr 154, s. 36–42.
- BRINKMANN *et al.* 2022 – Hanna Brinkmann, Jan Mikuni, Zoya Dare, Hideaki Kawabata, Helmut Leder, Raphael Rosenberg, *Cultural Diversity in Oculometric Parameters when Viewing Art and Non-Art*, „Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts” 2022, <https://doi.org/10.1037/aca0000563>.
- CARBON 2017 – Claus-Christian Carbon, *Art Perception in the Museum: How We Spend Time and Space in Art Exhibitions*, „i-Perception” 2017, <https://doi.org/10.1177/2041669517694184>.
- CURRIE 1985 – Gregory Currie, *The authentic and the aesthetic*, „American Philosophical Quarterly” 1985, nr 22 (2), s. 153–160.
- GILMAN 1916 – Benjamin Ives Gilman, *Museum Fatigue*, „The Scientific Monthly” 1916, nr 2 (1), s. 62–74, <http://www.jstor.org/stable/6127>.
- HUANG *et al.* 2011 – Mengfeng Huang, Holly Bridge, Martin J. Kemp, Andrew J. Parker, *Human cortical activity evoked by the assignment of authenticity when viewing works of art*, „Front. Hum. Neurosci.” 2011, nr 5, <https://doi.org/10.3389/fnhum.2011.00134>.
- LOCHER 1999 – Paul Locher, Lisa Smith, Jeffrey Smith, *Original paintings versus slide and computer reproductions: A comparison of viewer responses*, „Empirical Studies of the Arts” 1999, nr 17 (2), s. 121–129.
- ROMANOWSKA 2024 – Milena Romanowska, *Daniel Lergon, Maciej Olekszy. Flow*, 2024, <https://msl.org.pl/daniel-lergon-maciej-olekszy-flow> [dostęp: 5.06.2025].

- SAUNDERSON/CRUICKSHANK/MCSORLEY 2010 – Helen Saunderson, Alice Cruickshank, Eugene McSorley, *The Eyes Have It. Eye Movements and the Debatable Differences between Original Object and Reproductions*, [w:] *Museum Materialities. Object, Engagements, Interpretations*, red. S.H. Dudley, London–New York 2010, s. 89–98.
- SMITH 1988 – Jeffrey Smith, *A study of visitors to the Art of Renaissance Siena exhibition*, New York 1988.
- SMITH/SMITH 2001 – Jeffrey Smith, Lisa Smith, *Spending time on art*, „Empirical Studies Of The Arts” 2001, nr 2, s. 229–236, <https://doi.org/10.2190/5MQM-59JH-X21R-JN5J>.
- WOLZ 2014 – Stefanie Wolz, Claus-Christian Carbon, *What’s Wrong with an Art Fake? Cognitive and Emotional Variables Influenced by Authenticity Status of Artworks*, „Leonardo” 2014, nr 47, s. 467–473.

Received: 09.06.2025. **Verified:** 01.07.2025. **Accepted:** 17.07.2025.

Funding information: The Polish National Film, Television and Theatre School in Łódź, Institute of Art Sciences

Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: DK 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

Adam Drozdowski

 <https://orcid.org/0000-0002-1611-2125>Uniwersytet Łódzki
Instytut Historii Sztuki

Pomiędzy błyskiem a cieniem leży prawda. Portrety Irvinga Penna z przełomu lat 40. i 50. XX wieku

Between the light and the shadow lies the truth.
Portraits of Irving Penn from the late 1940s and early 1950s

Streszczenie. Artykuł analizuje formacyjny okres twórczości Irvinga Penna, koncentrując się na jego fotografii portretowej z końca lat 40. i początku lat 50. XX wieku. Choć Penn znany jest przede wszystkim z ikonicznych zdjęć mody publikowanych w magazynie „Vogue”, tekst podkreśla znaczenie mniej znanej, lecz niezwykle istotnej serii „Small Trades”, przedstawiającej pracowników z Paryża, Londynu i Nowego Jorku w warunkach studyjnych. Poprzez izolację modeli od ich naturalnego otoczenia i zastosowanie minimalistycznej scenografii, Penn uwydatniał indywidualność i godność każdej osoby, kwestionując społeczne hierarchie i konwencje portretu. Artykuł omawia również egzystencjalne portrety przedstawicieli świata kultury, wykonane w ciasnych narożnikach, które pozbawiały ich blichtru i ukazywały psychologiczną głębię. Analiza technik oświetleniowych, strategii kompozycyjnych oraz zastosowania platynotypii pokazuje, jak twórczość Penna łączy fotografię dokumentalną z artystyczną, oferując humanistyczną i egalitarną wizję społeczeństwa powojennego. Jego portrety stanowią zarówno dokument socjologiczny epoki, jak i ponadczasową refleksję nad kondycją człowieka.

Słowa kluczowe: Irving Penn; fotografia portretowa; Small Trades; platynotypia; fotografia studyjna; sztuka powojenna; Vogue; kultura wizualna; portret egzystencjalny

Abstract. This article explores the formative period in the career of Irving Penn, focusing on his portrait photography from the late 1940s and early 1950s. While Penn is widely recognized for his iconic fashion images for *Vogue*, the study highlights his lesser-known yet profoundly influential series *Small Trades*, which portrays workers from Paris, London, and New York in studio settings. By isolating his subjects from their natural environments and employing minimalist scenography, Penn emphasized the individuality and dignity of each model, challenging social hierarchies and conventions of portraiture. The article also examines Penn's existential portraits of cultural figures, created in confined studio corners, which stripped away glamour to reveal psychological depth. Through analysis of lighting techniques, compositional strategies, and the use of platinum printing, the study demonstrates how Penn's work bridges documentary and artistic photography, offering a humanistic and

egalitarian vision of postwar society. His portraits are presented as both sociological documents and timeless reflections on the human condition.

Keywords: Irving Penn; portrait photography; Small Trades; platinum printing; studio photography; postwar art; Vogue; visual culture; existential portraiture

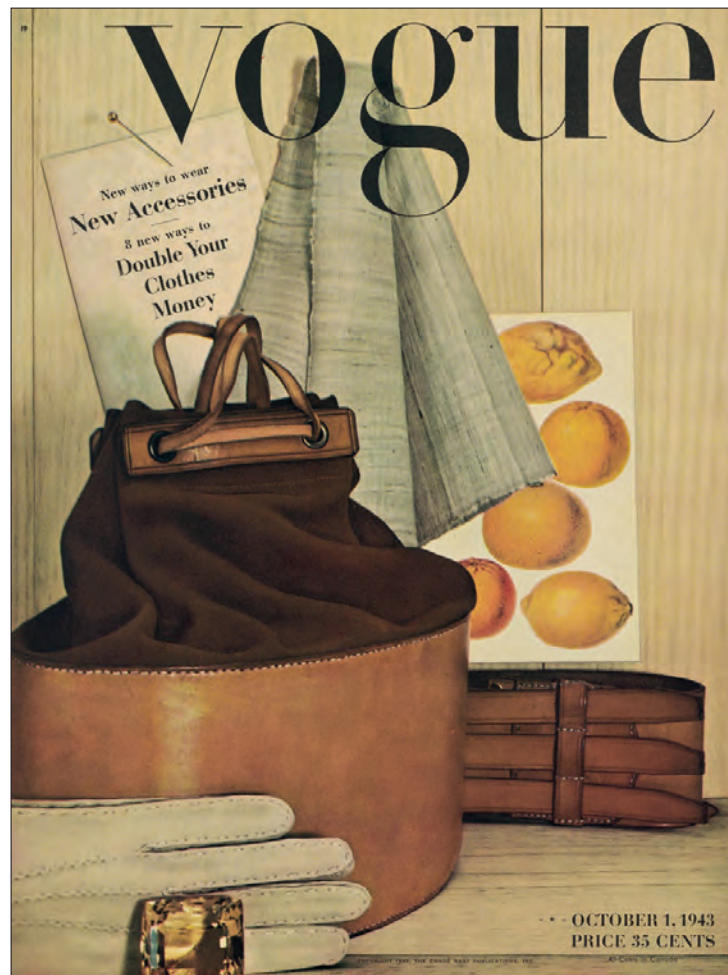
Irving Penn to artysta, którego twórczość kojarzona jest przede wszystkim z ikonicznymi fotografiami mody, przedstawiającymi eleganckie modelki w kreacjach *haute couture*, zdobiącymi okładki i strony ekskluzywnych magazynów „Vogue’a”. Fakt ten nie dziwi, ponieważ Penn przez dekady współpracował z tym czasopiśmie, z którym związał się w 1943 roku, zatrudniony jako asystent Alexandra Libermana, dyrektora artystycznego amerykańskiej edycji. Dołączył wówczas do grona etatowych współpracowników publikacji, wśród których znajdowali się uznani fotografowie, tacy jak Cecil Beaton, Erwin Blumenfeld czy Horst P. Horst. Początkowo tworzył szkice martwych natur, które miały służyć wspomnianym fotografom jako inspiracje do projektowania okładek magazynu. To rozwiązanie jednak się nie sprawdziło, o czym sam Penn poinformował Libermana. Wówczas dyrektor artystyczny zaproponował, by młody asystent sam wykonywał fotografie¹ (il. 1). Charakterystyczny, malarski styl jego zdjęć był zapewne efektem wykształcenia – urodzony w 1917 roku artysta uczęszczał do Philadelphia Museum School of Industrial Art, gdzie w latach 1934–1938 studiował pod okiem uznanego fotografa awangardowego, Aleksieja Brodovitcha. Choć praca dla magazynów modowych stanowiła jego główne źródło utrzymania, na jego *oeuvre* składają się różne serie fotografii, realizowane na podstawie tematów, które fascynowały go w kolejnych dekadach. Odnajdziemy wśród nich martwe natury, akty, zdjęcia nawiązujące do reportażowych, ale przede wszystkim niezliczone portrety osób reprezentujących różne środowiska, drogi życia, narodowości i kultury.

Jedną z najważniejszych serii fotografii powstałych we wczesnym okresie twórczości Penna jest *Small Trades*, nad którą artysta rozpoczął pracę latem 1950 roku. Projekt był realizowany w 1. połowie lat 50. w trzech dużych stolicach powojennego świata – Paryżu, Londynie i Nowym Jorku. Jego założeniem było tworzenie pełnopostaciowych portretów robotników wykonujących różne zawody. Poszczególni modele, fotografowani w studiu Penna, pozowali z narzędziami charakterystycznymi dla swojego fachu. Pierwsze prace z serii powstawały w Paryżu, gdzie w czerwcu 1950 roku magazyn „Vogue” wynajął dla Penna starą szkołę fotografii mieszczącą się na najwyższym piętrze budynku z dziedzińcem przy Rue Vaugirard². Wykształcił się wówczas charakterystyczny dla fotografa

1 SZARKOWSKI 1984, s. 21.

2 HECKERT/LACOSTE 2009, s. 10.

styl, oparty na preferowaniu kontrolowanych warunków studia. Mimo pracy w zamkniętych pomieszczeniach Penn był zwolennikiem naturalnego światła, które w paryskim atelier wpadało przez rząd okien i świetlików na tło utworzone z porzuconej teatralnej kurtyny z malowanego płótna. W podobny, nieco przewrotny sposób fotografie z omawianej serii można odnieść do długiej tradycji fotografii ulicznej. Za jednego z jej pionierów uznawany jest Eugène Atget, którego twórczość Penn wyjątkowo cenił. To właśnie prawdopodobnie jego dorobek – który w latach 20. za sprawą surrealistów stał się popularny po obu stronach oceanu – zainspirował Penna do stworzenia serii *Small Trades*³.



1. Irving Penn, *Martwa natura na okładce magazynu „Vogue”*, 1 października 1943, fot. domena publiczna

Wsparcie ze strony magazynu „Vogue” odgrywało ważną rolę w karierze Penna. W realizacji projektu w Paryżu wspierała go asystentka redaktora naczelnego francuskiej edycji czasopisma, Edmonde Charles-Roux, z którą dwa lata wcześniej współpracował we Włoszech⁴. Zatrudniła ona dwóch „selekcjonerów”, odpowiedzialnych za wyszukiwanie odpowiednich osób na ulicach Paryża. Jednym z nich był mało znany wówczas fotograf, Robert Doisneau. Modele otrzymywali za pozowanie skromne wynagrodzenie.



2. Irving Penn, *Pâtissiers*, 1950, wg. I. Penn, *Passage: A work Record*, New York 1991, s. 88

Wśród fotografii wykonanych w Paryżu możemy odnaleźć wizerunki cukierników (il. 2) i rzeźników w białych uniformach, sprzedawcę ogórków, strażaka, a także osoby, które w godzinach wolnych od pracy aspirowały do bycia artystami

4 LACOSTE/CHARLES-ROUX 2009, s. 22.

– poetów, malarzy czy rzeźbiarzy. Tym, co łączy wszystkich portretowanych, jest fakt, że Penn zdecydował się na oddzielenie modeli od ich naturalnego otoczenia i miejsca pracy, dzięki czemu uwaga całkowicie skupiała się na nich. Poprzez ograniczenie scenografii i ścisłą kontrolę parametrów fotografii Penn zrećźnie wydobylał wyjątkowe osobowości swoich modeli. Izolując każdego z nich w sztucznie wykreowanym otoczeniu, starał się podkreślić fundamentalną równość wszystkich portretowanych.

Zamiatacze ulic, sprzedawcy kwiatów, artystki wodewilowe – wszyscy oni byli ustawiani na gładkim tle, które nie tylko umożliwiało uzyskanie portretu o niezwyklej sile wyrazu, ale również stwarzało artyście możliwość stosowania licznych zabiegów światłocieniowych, które uważał za najważniejsze w fotografii. Jak zauważa Charles Molesworth, według naukowców ludzkie oko jest w stanie rozróżnić ok. 16 tysięcy różnych odcieni, a w twórczości Penna – mimo ograniczenia do czerni i bieli – odcienie te reprezentowane są w możliwie najszerszym zakresie⁵.

Omawiany okres w twórczości artysty jest wyjątkowo ważny, można go wręcz uznać za formacyjny. W swojej długiej karierze, obejmującej zdjęcia modowe, produktowe oraz martwe natury, Penn dążył zarówno do bezpośredniego przedstawienia modeli i obiektów, jak i do ukazania technicznych możliwości fotografii, skupiając się przede wszystkim na tym, jak za pomocą subtelnej gry światła i cienia budować przestrzeń.

W tym miejscu warto wspomnieć, że większość oryginalnych odbitek fotografii z serii *Small Trades* została wykonana w technice żelatynowo-srebrowej. Począwszy od lat 60. artysta poszukiwał jednak metod druku umożliwiających jeszcze lepsze oddanie subtelności setek odcieni szarości pojawiających się na jego fotografiach⁶. W tym celu eksperymentował ze stosunkowo zapomnianą wówczas techniką platynotypii, w której w późniejszym okresie swojej twórczości powielił wiele wcześniejszych zdjęć, w tym m.in. wizerunek nowojorskiego zamiatacza ulic, powstał w ramach omawianej serii.

Cechą charakterystyczną serii *Small Trades* jest fakt, że choć fotografie miały na celu przedstawienie pracowników z różnych części świata w sposób egalitarny, wciąż dosyć łatwo można rozpoznać, w której z wymienionych stolic wykonano zdjęcia. Szczególnie widoczne jest to w przypadku fotografii z Londynu i Nowego Jorku. W stolicy Wielkiej Brytanii, gdzie projekt realizowano od września 1950 roku, pojawiają się m.in. osoby pracujące dla dworu królewskiego, natomiast na ulicach Nowego Jorku charakterystyczne są wizerunki koszykarza, sprzedawcy

5 MOLESWORTH 2018, s. 3.

6 FORESTA 2015, s. 28.

tw. *sodas* czy tancerki z wodewilowej grupy Rockettes. Innym aspektem pozwalającym odróżnić lokalizacje poszczególnych zdjęć jest wykorzystanie naturalnego światła – w Paryżu i Londynie pada ono z prawej strony, a w Nowym Jorku z lewej.

Wspominając pracę w różnych miastach, Penn zauważał, że ze względu na różnice kulturowe modele prezentowali różne podejścia do pozowania przed obiektywem.

Na ogół Paryżanie wątpili, czy rzeczywiście robiliśmy dokładnie to, co deklarowaliśmy. Czuli, że dzieje się coś podejrzanego, ale przychodzili do studia mniej więcej zgodnie z instrukcjami – oczywiście za opłatą. Ale londyńczycy bardzo różnili się od Francuzów. Wydawało im się czymś najbardziej logicznym na świecie, aby być uwiecznianymi w ubraniach roboczych. Przybywali do studia, zawsze na czas, i prezentowali się przed kamerą z powagą i dumą, co było dość ujmujące. Z tej trójki Amerykanie byli najmniej przewidywalni. Pomimo naszych instrukcji, kilku z nich przybyło na sesje bez ubrań roboczych, ogolonych, a nawet ubranych w ciemne, niedzielne garnitury, przekonanych, że to ich pierwszy krok na drodze do kariery w Hollywood⁷.

Co ciekawe, projekt ten miał także charakter dokumentacyjny, ponieważ artysta zdawał sobie sprawę, że wiele z przedstawianych przez niego zawodów stanowi relikw przeszłości i niewątpliwie zniknie w nowej, powojennej rzeczywistości. Z tego powodu przy okazji kolejnych portretów Penn sporządzał notatki, czym konkretnie zajmowała się osoba wykonująca dany zawód. Należy jednak zwrócić uwagę, że głównym powodem powstania serii *Small Trades* była charakterystyczna dla artysty fascynacja przypadkiem – chęć uwiecznienia przygodnych spotkań w przestrzeni miejskiej i przedmiotów stanowiących świadectwo toczącego się w niej życia. Do tej drugiej grupy należy seria, w której Penn fotografował znalezione na ulicach niedopałki papierosów, nadając im charakter martwych natur. W obu seriach zauważalne jest zamiłowanie fotografa do budowania napięć i kontrastowych zestawień. W przypadku papierosów przedmioty te zyskiwały charakter precjozów, co poza artystycznym odniesieniem do martwych natur podkreślał fakt, że artysta wywoływał odbitki ekskluzywną techniką platynotypii. W przypadku zdjęć zmęczonych fizyczną pracą, często brudnych robotników głównym kontrastem była sceneria profesjonalnego studia, w której byli fotografowani niczym modelki lub przedstawiciele śmietanki towarzyskiej. Szeroki zakres tematyczny prac artysty rozbudzał jego wyobraźnię i dawał satysfakcję. W jednym

7 PENN 1980, b.p. Tłumaczenie własne autora.

z wywiadów Penn wspominał, że doświadczenie fotografowania najpierw pięknej modelki, potem wybitnego artysty, a następnie skromnego rzemieślnika było dla niego „rajem” lub „zrównoważonym posiłkiem”, w którym moda była „ożywiana” przez anonimowych rzeźników i szklarzy⁸. Jak zauważał, modele przychodząc na konkretne godziny, często pozowali właśnie pomiędzy modelkami w ekskluzywnych kreacjach *haute couture*, a na korytarzu mogli mijać się z najważniejszymi wówczas przedstawicielami świata kultury i sztuki oraz śmietanki towarzyskiej⁹.

Prawdopodobnie również ze względu na wsparcie, jakiego artyście w ramach tworzenia serii udzielały kolejne edycje magazynu „Vogue”, *Small Trades* została opublikowana we wszystkich trzech wydaniach krajowych. W wydaniu francuskim wybrane fotografie ilustrowały artykuł *Visages et Métiers de Paris*¹⁰ opublikowany w numerze czerwcowym w 1951 roku. Artykuł powstał z okazji dwutysięcznej rocznicy powstania Paryża. W podpisach do zdjęć pojawiały się informacje o przedstawionych osobach wraz z nazwami ulic lub dzielnic, które zamieszkiwali. Na ich podstawie można zauważyć, jak szeroki zakres przybrały poszukiwania artysty i w jak różnorodny sposób starał się ukazać obywatele miasta. W brytyjskiej wersji magazynu zdjęcia opublikowano w artykule o tym samym tytule co praca Penna w lutym 1951 roku. W tekście podkreślono dodatkowo, że przedstawieni mieszkańcy wykonują zawody, które niebawem mogą odejść w zapomnienie. Dzieła fotografa – oprócz wspomnianego przekazywania idei równości i szacunku do ciężkiej pracy – nadawały anonimowym i niezauważanym często do tej pory modelom osobowość i indywidualność. Pod zdjęciami pojawiały się krótkie charakterystyki przedstawionych postaci, np. pod zdjęciem przewoźnika pracującego dla browaru umieszczono informację, że „pracuje dla szanowanej firmy, zdolny, elegancki w swoich eleganckich getrach, trzyma bat, a na głowie ma elegancki kapeluszy”¹¹. Dla porównania artykuł *America Inc.: A Fourth of July Celebration* opublikowany w lipcowym wydaniu amerykańskiego „Vogue’a” w 1951 roku zawierał tylko krótkie podpisy identyfikujące przedstawicieli rosnącej, zróżnicowanej siły roboczej, która stanowiła podstawę powojennego amerykańskiego społeczeństwa. Tekst oddawał hołd tym pracownikom jako nieznanym bohaterom, odwołując się do ich wolności, dumy, dyscypliny i władzy, której symbolem był mundur, noszony przez każdego z nich¹². Dziesięć lat później, w 1960 roku, Penn wybrał 91 fotografii z serii i opublikował je w ostatnim rozdziale

8 HECKERT/LACOSTE 2009, s. 10.

9 PENN 1991, s. 88.

10 VISAGES 1951.

11 PENN 1951.

12 JOHNSON 1951, s. 38.

swojej pierwszej monografii *Moments Preserved: Eight Essays in Photographs and Words*¹³. Był to pierwszy raz, kiedy zdjęcia te pojawiły się poza łamami magazynu. Artysta połączył w ten sposób fotografie ze wszystkich trzech miast, układając wiele z nich w siatki przypominające te, które można było znaleźć w różnych wydaniach magazynu „Vogue”.

Seria *Small Trades* przypieczętowała charakterystyczny dla Penna styl portretowania. Został on jednak zapoczątkowany nieco wcześniej, w 1946 roku, kiedy Alexander Liberman poprosił artystę o wykonanie serii portretów najważniejszych wówczas przedstawicieli świata kultury i sztuki oraz śmietanki towarzyskiej. Miały one na przestrzeni kolejnych lat służyć jako ilustracje do artykułów i wzmianek poświęconych tym osobom w magazynie. Warto zwrócić uwagę, że był to szczególnie ciekawy moment dla rozwoju amerykańskiej kultury, ponieważ w wyniku II wojny światowej wielu europejskich artystów decydowało się na emigrację za ocean. Do stworzenia unikatowego rodzaju portretu Penna zainspirowały doświadczenia z prób fotografowania modeli w ich mieszkaniach lub wybranych przez nich przestrzeniach. Były to najczęściej pełne przepychu wnętrza apartamentów, sceny teatralne itp., które zawierały zbyt wiele zmiennych, co nie odpowiadało artyście. Z tego powodu zdecydował się na pracę w studiu, którego obsługę i przestrzeń zorganizował dla fotografa magazyn „Vogue”. Co ciekawe, podobnie jak w przypadku robotników, Penn starał się lepiej poznać swoich uznanych modeli, czytając o ich osiągnięciach i doświadczeniach. Wspominając powstawanie tych fotografii, Alexander Liberman zauważał, że

wczesne lata 40. były okresem brutalnych przemian, z wojną i Holocaustem jako oszałamiającymi tragediami. W trakcie wojny na scenie kulturalnej Nowego Jorku wykształciło się poczucie nowego początku, tabula rasa względem przeszłości, a nawet okropnej teraźniejszości. Poproszony o fotografowanie wielkich innowatorów, Penn zaczął zdawać sobie sprawę z odważnych intelektualnych postaw Duchampa, Cage’a czy Ernsta i innych¹⁴.

W odróżnieniu do serii *Small Trades* w przypadku portretów, które krytycy określają jako „egzystencjonalne”¹⁵, Penn wykorzystywał specjalnie rozplanowany układ sztucznego oświetlenia. Jednak tym, co stanowi największy wyróżnik

13 PENN 1960.

14 LIBERMAN 1991, s. 6.

15 MORRIS HAMBOURG 2004, s. 71.

tej grupy fotografii, jest wyjątkowa scenografia, w której artysta prezentował portretowanych. Na potrzeby serii z dwóch gładkich płyt powstał ciasny narożnik. Był to kolejny krok, aby odejść od patosu i przepychu charakteryzujących przedwojenne portrety fotograficzne ukazujące się w magazynach takich jak „Vogue”. Zabieg ten wynikał zapewne z przedwojennego doświadczenia Penna, który opracowywał reklamy dla domu handlowego Saks, w ramach których przyzwyczał się do fotografowania manekinów w małych, specjalnie konstruowanych boksach¹⁶.

Specyficzna scenografia miała m.in. pokazywać osoby, które w opinii publicznej uchodziły za niedostępne dla zwykłego obywatela, jako zwykłych ludzi z ich emocjami i niedoskonałościami. Nie było to jednak zadanie łatwe, ponieważ wśród portretowanych znajdowały się gwiazdy kina i inne osoby przyzwyczajone do obecności przed obiektywem, często posiadające własny image, wiedzące, z którego profilu wolą być fotografowane i jak chcą się ostatecznie prezentować. Ustawienie tych silnych osobowości w ciasnym, osaczającym otoczeniu częściowo wyrównywało „szanse” w grze napięć między młodym fotografem a cieszącymi się powszechną sławą i szacunkiem postaciami. Sytuację tę fascynujący się od dziecka baseballlem artysta porównywał do rozgrywki, w której miotający musi zmierzyć się z pałkarzem. Badacze zwracają również uwagę na fakt, że ustawienie w kącie od zawsze kojarzyło się z powszechną karą wymierzaną krnąbrnym dzieciom¹⁷. Właśnie do rozkapryszonych dzieci można porównać postawę niektórych osób pozujących Pennowi dla magazynu „Vogue”. Jedną z nich była Marlena Dietrich, światowej sławy gwiazda kina, której fotografia wykonana przez artystę miała ukazać się w magazynie w 1948 roku¹⁸. Jak wspominał Penn, pierwszą rzeczą, którą powiedziała po wejściu do studia, było: „musisz ustawić światło tutaj!”, na co fotograf miał odpowiedzieć: „słuchaj, w tej sytuacji ty będziesz Dietrich, a ja będę fotografem”¹⁹ (il. 3). Aktorka nie była zresztą zadowolona z efektu końcowego. Fotograf wspominał, że kiedy spotykali się w przypadkowych okazjach, ignorowała go i udawała, że go nie zna. Podobnie niezadowolona ze swojego portretu była Georgia O’Keeffe, która poprosiła Penna, aby zniszczył zdjęcie²⁰.

16 *Ibidem*.

17 WESTERBACK 1997, s. 11.

18 Na potrzeby magazynu Penn portretował aktorkę w różnych ustawieniach. Raz we wspomnianym ciasnym kącie, gdzie pozuje stojąc, ubrana w skromny ciemny kostium, raz siedzącą, kiedy spogląda w obiektyw z nad ramienia.

19 MAZA 2018.

20 MORRIS HAMBURG 2004, s. 73.



3. I. Penn, *Marlene Dietrich*, 1948; źródło: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5420800>
[dostęp: 10.07.2025]

Co ciekawe, Penn uważał, że ustawienie modeli w ciasnym kącie – choć z jednej strony osaczało pozujących i niosło ze sobą wspomniane konotacje kulturowe – w rzeczywistości oddziaływało na nich w odwrotny sposób: „To uwięzienie, zaskakująco, okazywało się wygodne dla ludzi, uspokajało ich. Ściany stanowiły powierzchnie, o którą można było się oprzeć lub odepchnąć od niej. Dla mnie stwarzało to ciekawe możliwości względem fotografii; ograniczenie ruchu modeli

wydawało się zdejmować ze mnie częściowo ciężar konieczności podążania za nimi²¹. Specyficzne ustawienie pozwalało Pennowi nieco odrzeć wielkie sławy ze splendoru, do którego były przyzwyczajone na co dzień. Aby jeszcze bardziej podkreślić ten zabieg i zaprezentować siebie jako przedstawiciela innego, prostszego świata, prosił szofera wynajętego przez „Vogue’a”, by wysadzał go przecnicę dalej od studia. Dzięki temu gwiazdy nie odnosiły wrażenia, że czeka je kolejne rutynowe doświadczenie podobne do tych, które miały wcześniej. Penn uważał, że „portrecista powinien wydawać się portretowanemu pewnego rodzaju służącym (mimo że czasami ostrym i wymagającym), takim, którego zadaniem jest wspierać i zachęcać modela do pełnego odsłonięcia się²²”.

Drugim typem scenografii, który artysta wykorzystywał przy tworzeniu portretów dla „Vogue’a”, było ustawienie oparte na wykorzystaniu prostego, jednokolorowego dywanu. Zabieg ten pozwalał Pennowi wydobywać subtelne przejścia światła, nadające przedstawieniom trójwymiarowość. Fałdujący się dywan sprawiał, że pozujący na nim modele wydawali się zawieszeni w abstrakcyjnej przestrzeni, symbolicznym „nigdzie”, co również wzmocniało siłę ich obecności. Oprócz wspomianej Marleny Dietrich, w takiej scenografii zostali sfotografowani m.in. Alfred Hitchcock i Le Corbusier. Co ciekawe, w omawianych fotografiach, podobnie jak w przypadku zdjęć z serii *Small Trades*, pojawiają się odniesienia do wykonywanych przez modeli zawodów. W grupie tej znajdziemy portret boksera Joe’go Louisa, ubranego w sportowe spodenki, który siedzi w kącie zaprojektowanym przez Penna niczym w narożniku ringu, a także grupę modelek w wystudiowanych pozach, prezentujących kreacje *haute couture*. Kompozytor Igor Stravinsky pozuje z dłonią przy uchu, jakby nasłuchiwał, zaś gwiazda powojennego wysokiego krawiectwa Charles James (il. 4) leży pod wciśniętym w ciasny narożnik manekinem, na którym upięto tkaninę. Podobnie jak w przypadku fotografii robotników, pojawia się tutaj wspomiane zamiłowanie Penna do budowania kontrastów. Szczególnie mocne wrażenie robi fotografia Petera Freuchena z żoną Dagmar. Przytłaczająca sylwetka duńskiego podróżnika i antropologa – dodatkowo spotęgowana przez ogromne futro, w którym został sportretowany, oraz poważny, surowy wyraz twarzy – kontrastuje z filigranową postacią jego młodej żony, która ubrana w elegancki kostium i modny kapelusz z lekkim uśmiechem spogląda zalotnie w obiektyw (il. 5).

21 PENN 1991, s. 50.

22 SZARKOWSKI 1984, s. 24.



4. I. Penn, *Charles James*, 1948, wg. M. Morris
Hambourg, *Existential portraits*, [w:] *Irving
Penn: Centennial*, ed. M. Morris Hambourg,
New York 2004, s. 76



5. I. Penn, *Peter i Dagmar Freuchen*, 1947,
fot. domena publiczna

W swojej twórczości Irving Penn odrzucał barokowy przepych i teatralność, typowe dla wcześniejszych fotografów portretowych. Zamiast tego stosował minimalistyczne tło, często o fakturze płótna malarskiego, oraz naturalne oświetlenie, które podkreślało faktury skóry i tkanin, a także emocje widoczne na twarzach modeli. Postacie umieszczał najczęściej centralnie, co z jednej strony nadawało zdjęciom charakter monumentalny, a z drugiej skupiało całą uwagę odbiorcy na przedstawianych obiektach i osobach. Jednocześnie często stosował techniki ograniczenia przestrzeni, które najlepiej widoczne są w serii portretów wykonywanych na zlecenie „Vogue’a” w latach powojennych. Penn uważał, że fotografia portretowa powinna odkrywać nie tylko wygląd, ale także wewnętrzną istotę człowieka. W przeciwieństwie do wielu fotografów swojej epoki unikał inscenizacji i teatralnych efektów – wręcz przeciwnie, starał się wydobyc autentyczność modela poprzez ograniczenie bodźców zewnętrznych. Dzięki temu jego portrety emanują psychologiczną intensywnością – fotografowani wyglądają na zamyślonych, skupionych, czasem nieobecnych. Taki efekt uzyskiwał nie tylko dzięki kompozycji, ale też dzięki długiemu czasowi pracy – potrafił fotografować daną osobę przez wiele godzin, aż uchwycił moment prawdziwego rozluźnienia lub introspekcji.

Oprócz aspektów kompozycyjnych i stylistycznych, Penn przywiązywał dużą wagę do technicznej strony fotografii. Korzystał z aparatów wielkoformatowych i był mistrzem technik analogowych, m.in. platinotypii – techniki pozwalającej

na uzyskanie głębokich tonów i trwałych odbitek o niezwyklej jakości. W trakcie swojej długiej kariery Penn tworzył portrety nie tylko artystów, ale też przedstawicieli różnych warstw społecznych, m.in. rzemieślników, robotników, ludzi różnych kultur (np. seria *Worlds in a Small Room*). Dzięki temu jego prace stanowią socjologiczny dokument epoki, a jednocześnie próbę uniwersalizacji ludzkiego doświadczenia. Jego podejście charakteryzowała inkluzywność i miało wyrażać sprzeciw wobec hierarchizacji społeczeństwa w nowych, powojennych realiach. Fotografia portretowa Irvinga Penna to połączenie formalnej dyscypliny, humanistycznej wrażliwości i technicznej maestrii. Jego obrazy nie tylko przedstawiają ludzi, ale także opowiadają o kondycji człowieka – jego sile, kruchości, dostojenstwie i samotności. Dzięki temu jego prace pozostają aktualne i inspirujące nawet wiele lat po ich powstaniu.

Bibliografia

- FORESTA 2015 – Merry Foresta, *Irving Penn: Beyond Beauty*, Washington 2015.
- HECKERT/LACOSTE 2009 – Virginia Heckert, Anne Lacoste, *An Introduction to Irving Penn's Small Trades*, [w:] *Irving Penn: Small Trades*, Los Angeles 2009, s. 9–19.
- JOHNSON 1951 – Gerald W. Johnson, *America Inc.: A Fourth of July Celebration*, „Vogue”, lipiec 1951.
- LACOSTE/CHARLES ROUX 2009 – Anne Lacoste, Edmonde Charles Roux, *An Interview with Edmonde Charles Roux*, [w:] *Irving Penn: Small Trades*, Los Angeles 2009, s. 21–27.
- LIBERMAN 1991 – Alexander Liberman, *An American Modern*, [w:] Irving Penn, *Passage: A Work Record*, New York 1991, s. 5–9.
- MAZA 2018 – Edward Maza, *Irving Penn: Preserving the Myth of the American Woman*, „New Errands: The Undergraduate Journal of American Studies”, vol. 5, nr 2, b.p.
- MOLESWORTH – Charles Molesworth, *Two aspects of photography: Irving Penn and Louise Lawler*, „Salmagundi”, vol. 197–198, s. 28–36.
- MORRIS HAMBURG 2004 – Maria Morris Hambourg, *Existential portraits*, [w:] *Irving Penn: Centennial*, red. Maria Morris Hambourg, New York 2004, s. 71–94.
- PENN 1951 – Irving Penn, *Small Trades*, „Vogue”, luty 1951.
- PENN 1960 – Irving Penn, *Moments Preserved*, New York 1960.
- PENN 1980 – Irving Penn, *Worlds in Small Rooms*, London 1980.
- PENN 1991 – Irving Penn, *Passage: A Work Record*, New York 1991.
- SZARKOWSKI 1984 – John Szarkowski, *Irving Penn*, New York 1984.
- VISAGES 1951 – *Visages et Métiers de Paris*, „Vogue”, czerwiec 1951.
- WESTERBACK 1997 – Colin Westerback, *A Man of Many Parts*, [w:] *Irving Penn: A Career in Photography*, Chicago 1997, s. 8–21.

Received: 12.07.2025. Verified: 29.08.2025. Accepted: 06.09.2025.

Funding information: University of Lodz. Institute of Art History.

Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: AD 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

Anna Polańska

 <https://orcid.org/0000-0002-8114-3008>

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Projekt fotograficzny Stefana Figlarowicza 1:1 z 1979 roku przykładem korelacji z *Atlasem Mnemosyne* Aby Warburga*

Stefan Figlarowicz's 1:1 photographic project from 1979
is an example of correlation with Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*

Streszczenie. Tytułowe projekty dzieli około 50 lat. Oba bazują na ikonografii, tworząc swoiste narracje. Zestawione w nich obiekty działają na siebie, przenosząc nas do innej rzeczywistości, i choć są rozpoznawalne, to za sprawą idei oraz sposobu ich prezentowania otrzymujemy świat nie do końca jednoznaczny. Następuje przejście od tego, co oczywiste i znane, w stronę nierealnego. Dzieło Aby Warburga było niejednokrotnie zestawiane z pracami artystów, którzy w swojej twórczości posługiwali się medium fotografii, wśród nich odnajdujemy m.in. takie nazwiska jak: Gerhard Richter, Nigel Henderson, Hannah Hoch, Sophie Calle, Christian Boltanski, Anna Mechiari, Zofia Rydet. Przypadek Stefana Figlarowicza jest o tyle intrygujący, że fotograf nie mógł znać *Atlasu Mnemosyne*, a jednak powstała wyjątkowa korelacja pomiędzy tymi dziełami. Projekt 1:1 wykorzystuje fotografie umieszczone na czarnych planszach, przedstawiające dwa osiedla mieszkaniowe – „Młyniec” Gdańsk Zaspą i „Jary” Warszawa Ursynów. Stefan Figlarowicz, tak jak Aby Warburg, posłużył się wizualną narracją. Twórca poprzez swoje dzieło szukał odpowiedzi na wiele nurtujących pytań. Poprzez zastosowanie montażu obrazów stworzył artystyczny inwentarz miejsc i obiektów, które stały się narzędziem prowokującym do społecznej debaty nad problemem funkcjonowania człowieka w przestrzeni nowo powstałych osiedli. Ale projekt 1:1 to przede wszystkim wyraz artystycznej interwencji Figlarowicza zakończonej kilkoma wystawami w Polsce. Jest ciekawym przykładem sztuki postkonceptualnej w Polsce, a także rozwijającej się w owym czasie fotografii socjologicznej. Analiza porównawcza obu projektów, pozornie odległych, przynosi interesujące wnioski. Projekty są silnie ze sobą skorelowane, zarówno pod kątem formalnym (montaż, użycie fotografii, tablice z ciemnym tłem, brak komentarza, skupienie uwagi na detalach), jak i znaczeniowym (inwentarz, narzędzie badawcze, narracja). Skłania to do refleksji, że *Atlas Mnemosyne* po raz kolejny stał się punktem odniesienia w historii sztuki. W przypadku fotografii myślenie obrazem odgrywa kluczową rolę. Zestawianie/montowanie poszczególnych zdjęć prowadzi do napięć wewnątrz obiektu i jednocześnie zmusza odbiorcę do dialogu z samym dziełem, jak i jego twórcą.

Słowa kluczowe: fotografia; XX wiek; Aby Warburg; Stefan Figlarowicz; sztuki wizualne

* Artykuł stanowi zmienioną wersję fragmentu rozprawy doktorskiej pt. *Gdańskie środowisko fotograficzne w latach 1945–1989 i jego działania artystyczne*, obronionej w 2022 roku na Uniwersytecie Gdańskim.

Abstract: The titular projects are separated by approximately 50 years. Both are based on iconography, creating unique narratives. The objects juxtaposed within them interact, transporting us to another reality. Although recognizable, the ideas and manner of presentation create a world that is not entirely clear. There is a shift from the obvious and familiar towards the unreal. Aby Warburg's work has often been compared with the works of artists who utilized the medium of photography, including Gerhard Richter, Nigel Henderson, Hannah Hoch, Sophie Calle, Christian Boltanski, Anna Meschiari, and Zofia Rydet. The case of Stefan Figlarowicz is intriguing because the photographer could not have been familiar with the *Mnemosyne Atlas*, yet a unique correlation emerged between these works. The 1:1 project utilizes photographs placed on black boards depicting two housing estates – „Młyniec” in Gdańsk Zaspas and „Jary” in Warsaw Ursynów. Like Aby Warburg, Stefan Figlarowicz employed a visual narrative. Through his work, the artist sought answers to many pressing questions. By using image montage, he created an artistic inventory of places and objects, which became a tool provoking social debate on the problem of human functioning within the space of newly developed housing estates. However, the 1:1 project is primarily an expression of Figlarowicz's artistic intervention, culminating in several exhibitions in Poland. It is an interesting example of post-conceptual art in Poland, as well as the sociological photography developing at the time. A comparative analysis of both seemingly distant projects yields interesting conclusions. The projects are strongly interconnected, both formally (montage, use of photography, dark background panels, lack of commentary, attention to detail) and semantically (inventory, research tool, narrative). This prompts reflection that the *Mnemosyne Atlas* has once again become a point of reference in art history. In the case of photography, thinking through images plays a key role. The juxtaposition/montage of individual images creates tensions within the object and simultaneously forces the viewer into a dialogue with the work itself and its creator.

Keywords: photography; 20th century; Aby Warburg; Stefan Figlarowicz; visual arts

Projekt 1:1 Stefana Figlarowicza¹ powstał dokładnie pół wieku po nagłym przerwaniu prac nad *Atlasem Mnemosyne* Aby Warburga², którego śmierć w 1929 roku zakończyła to wyjątkowe dzieło. Skala obu projektów jest zupełnie inna, ale łączy je wykorzystywanie obrazów do odczytywania świata. Obrazów

1 Stefan Figlarowicz (1937–2015) – polski fotograf. Należał do Związku Polskich Artystów Fotografików, a w latach 1976–1979 był prezesem Zarządu Głównego ZPAF. Prowadził Gdańską Galerię Fotografii przekształconą w 1995 r. w Oddział Muzeum Narodowego. Od lat 60. XX w. wykonywał zdjęcia reporterskie, najpierw jako student Politechniki Gdańskiej do „Kroniki Studenckiej”, potem współpracował m.in. z czasopismami „Polska”, „Czas”, „Literary”. W połowie lat 70. był inicjatorem i współzałożycielem pierwszego w Polsce Studium Fotografii Artystycznej w Gdańsku, a także twórcą nowej formuły ogólnopolskiego konkursu „Złocisty Jantar”. Zrealizował wiele wystaw fotograficznych i projektów opartych na fotografii.

2 Abraham Moritz Warburg, znany jako Aby Warburg (1866–1929) – niemiecki historyk sztuki i kulturoznawca. Pochodził z rodziny bankierów. Po przejęciu majątku jako najstarszy syn zawarł układ ze swoimi braćmi, zrzekając się pracy bankowca w zamian za udziały w firmie. Bracia finansowali mu zakupy książek, podróże badawcze i kweryndy. Zgromadzone w ten sposób ogromne zbiory piśmiennictwa dotyczącego historii sztuki, głównie antycznej i renesansowej, stały się fundamentem instytucji nazwanej Biblioteką Historii Kultury Warburga przy Uniwersytecie Hamburgskim, a po śmierci badacza i przeniesieniu biblioteki w latach 30. XX w. do Londynu utworzono Instytut Warburga. Na działalność naukową Warburga i jego postrzeganie

tworzących narrację, wzajemnie na siebie oddziałujących i przenoszących w inną rzeczywistość. Używam określenia „inna” dlatego, że choć przedstawienia są w większym lub mniejszym stopniu rozpoznawalne i znane, potrafimy je kojarzyć, widzimy je na co dzień, to za sprawą twórcy i sposobu zestawienia poszczególnych obiektów otrzymujemy świat nie do końca jednoznaczny. Następuje przejście z tego, co nam znane, oczywiste, w stronę odrealnionego/nierealnego/fantastycznego.

Atlas Mnemosyne – inwentarz, egzegeza dokumentów, przykład wzorów twórczości obrazowej³, takich określeń używał sam badacz w stosunku do tworzonego przez wiele lat projektu⁴. Do dziś *Atlas* jest obiektem dociekań i inspiracji, przykuwając uwagę badaczy z kręgu nauk humanistycznych, a także artystów, którzy – świadomie bądź nie – tworzyli dzieła analogicznie powiązane z nieukończonym projektem Aby Warburga⁵. Owo przedsięwzięcie Paweł Brożyński nazywa archiwiistycznym, wystawienniczym, terapeutycznym i społeczno-politycznym otwartym projektem badawczym⁶. Określenia Brożyńskiego w stosunku do dzieła Warburga są intrygująco adekwatne przy opisywaniu projektu 1 : 1 Stefana Figlarowicza. Oba założenia cechują spójność i konsekwencja.

Atlas Mnemosyne składał się z 63 pionowych tablic, zestawionych w pewnym porządku i oznaczonych numeracją. Na pokrytych czarnym sukniem tablicach umieszczono w różnych odstępach i formatach materiały wizualne – fotografie, reprodukcje, pocztówki, znaczki pocztowe, mapy, plakaty, wycinki prasowe – przedstawiające obiekty lub ich fragmenty ze świata sztuki, kultury, medycyny, astronomii, astrologii, a także obrazy z życia współczesnego badaczowi. Podczas wieloletniej pracy na dziełem każdą tablicę sfotografowano. Na zdjęciach widoczne jest tło, np. grzbiety książek ustawionych na regałach w hamburskiej czytelnicy Biblioteki Historii Kultury Warburga. Zachowały się też ujęcia zestawów tablic. Zarejestrowano i udokumentowano to, co zawierała dana plansza. Powstawał obrazowy inwentarz. Punktem wyjścia dla Aby Warburga były badania nad kulturą i sztuką, m.in. renesansu, oraz wynikające z nich odwołania do antyku i ich przełożenia na sztukę nowszą⁷. Końcowe plansze *Atlasu Mnemosyne* (Tablice o numerach 77, 78, 79) wyraźnie jednak wskazują na zainteresowanie naukowca wydarzeniami

świata wpływ miały jego liczne podróże do Włoch, a także do Stanów Zjednoczonych, gdzie m.in. zgłębiał kulturę plemion Pueblo i Navaho.

3 WARBURG 2011a, s. 110.

4 Na temat *Atlasu Mnemosyne* Aby Warburga zob. m.in. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury, etnografia, sztuka”, R. 65, 2011, nr 2–3; WARBURG 2012; WARBURG 2016; *Aby Warburg. Panorama recepcji* 2020.

5 Na uwagę zasługuje m.in. twórczość artystów: Gerharda Richtera, Nigela Hendersona, Hannah Hoch, Sophie Calle, Christiana Boltanskiego, Anny Meschiari czy Zofii Rydet.

6 BROŻYŃSKI 2016, s. XVI.

7 WARBURG 2011b, s. 116–119.

jemu współczesnymi – faszyzmem, antysemityzmem i kryzysem wartości. Panele te nie zawierają komentarza. Katia Mazzucco, analizując fotograficzny kontekst projektu Warburga, nazywa dzieło wizualnym atlasem – narzędziem do badania obrazów za pomocą obrazów⁸. Umieszcza projekt badacza „w ramach debaty na temat odmian historyczno-artystycznej narracji/ekspozycji i zastosowania fotografii w historii sztuki”⁹. Nieukończony *Atlas Mnemosyne* skłonił humanistów do prób umiejscowienia go w historii sztuki jako samoistnego dzieła, zwracając jednocześnie uwagę na nowatorską wówczas metodę badawczą, opartą na analizie wzajemnego oddziaływania przedstawień danych obiektów wizualnych. *Atlas* stał się zbiorem obrazów, obrazów pamięci – *Mnemosyne*.

Przyjrzyjmy się teraz szerzej projektowi 1:1, aby zrozumieć jego korelację z dziełem Warburga. Od maja do lipca 1979 roku Stefan Figlarowicz realizował projekt fotograficzny ukazujący dwa osiedla mieszkaniowe – „Jary” na warszawskim Ursynowie i „Młyniec” na gdańskiej Zaspie, zakończony w tym samym roku wystawą pt. *Jeden do jednego [1:1]*¹⁰. Ekspozycja przez kolejne miesiące pokazywana była w kilku salonach wystawienniczych, m.in. w Gdańsku, Warszawie, Wrocławiu i Bydgoszczy¹¹. Dodatkową, interesującą z punktu widzenia społecznego formą prezentacji było umieszczenie dzieł w witrynie supersamu Victus na gdańskiej Zaspie. Figlarowicz po kilku latach od wydarzenia tak opisywał witrynę sklepu: „Ma piękne okna wystawowe – powiesiłem w nich kiedyś swoją wystawę fotograficzną, miała większe powodzenie niż w pięknej galerii w centrum miasta. Oglądali ją również ci, dla których słowa galeria lub muzeum nic nie znaczą”¹². Projekt powstawał w czasie, gdy fotograf mieszkał w obu wspomnianych osiedlach – na stałe w gdańskim, a w warszawskim okazjonalnie, korzystając z pracowni fotograficznej, przydzielonej podczas pełnienia funkcji prezesa ZPAF. Dzięki tym miejscom Figlarowicz miał wyjątkową swobodę obserwacji życia mieszkańców „betonowych” osiedli.

Ekspozycja 1:1 składała się z 37 tablic¹³, każda o wymiarach 100 × 70 cm, prezentowanych w pionie lub poziomie. Na czarnym tle umieszczono łącznie 305 zdjęć,

8 MAZZUCCO 2021.

9 *Ibidem*, s. 120–123.

10 *Jeden do jednego* 1979.

11 Pomiędzy październikiem a listopadem 1979 r. fotografie eksponowano w Klubie Stowarzyszenia Architektów Polskich Oddział w Gdańsku SARP Strzelnicy św. Jerzego, a w dniach 11–31 stycznia 1980 – w warszawskiej Galerii Kordegarda, a następnie w pawilonie wystawowym Stowarzyszenia Architektów Polskich. Potem zdjęcia trafiły do Muzeum Architektury we Wrocławiu, a stamtąd do Oddziału Bydgoskiego SARP.

12 FIGLAROWICZ 1983, s. 11.

13 Konrad Dydziański podaje, że wystawa składała się z 36 tablic, zob. DYDZIŃSKI 2015. Autor pominął jedną z tablic zatytułowaną *Widok cięgły III z tramwaju do domu*. Jest to najprawdopodobniej wynik zaginięcia oryginalnych plansz, o czym wspomina Stefan Figlarowicz, zob. *Stefan*

pogrupowanych i ułożonych według określonego schematu, tworzącego narrację. Fotografie nie nakładały się na siebie jak w fotokolażu, a jedynie czasami stykały się krawędziami. Każdy panel fotograficzny opatrzony był tytułem¹⁴, który bywał hasłowy: *Miasto, Zaspą, Ursynów, Samochodem, Informacje, Wejście, Hall*, lub metaforyczny, nawiązujący do zawartego materiału ilustracyjnego. Na przykład *Kompozycje ścienne* przedstawiały fragmenty fasad bloków z elementami mało estetycznymi, takimi jak ukruszony tynk czy rozlana farba. *Kompozycje liternicze* ukazywały napisy na murach i skrzynkach elektrycznych oraz ogłoszenia i tabliczki z nazwami ulic. *Znaki plastyczne I–V* prezentowały fragmenty schodów i chodników, dziecięce rysunki kredą na asfalcie, studzienki i śmietniki zestawione z rzeźbami przestrzennymi. *Widok ciągły I–V* stanowił zapis poklatkowy przebytego przez autora odcinka drogi, a *Kompozycje przestrzenne I–III* przedstawiały fragmenty placów zabaw. Dzięki zaproponowanym tytułom projekt zyskał cechy artystycznej kreacji, wykraczając poza „czysty” dokument. Figlarowicz często wykorzystywał słowo w swoich działaniach. Przypomnijmy jego najważniejsze wystawy: *Człowiek i jego miasto* (1971), gdzie Figlarowicz i Nina Smolarz, kuratorzy wydarzenia, zestawili nadesłane na konkurs fotografie z wycinkami prasowymi; *Manipulacje* (1981) – kompilacja haseł komunistycznych o wydźwięku propagandowym; oraz *Tu mieszkam* (1981–1984), gdzie artysta zestawiał zdjęcia osiedla Zaspą z wypowiedziami ankietowanych mieszkańców.

W projekcie 1:1 jedna z plansz nosiła tytuł *W skali człowieka*. Pierwszym i najoczywistszym skojarzeniem było porównanie „jeden do jednego” obu osiedli. Symptomatyczne jest to, że pomimo różnic zauważalnych szczególnie dla fachowców, dla przeciętnego odbiorcy rozwój i funkcjonowanie obu miejsc były bardzo podobne. Innym skojarzeniem jest odwołanie do zaproponowanej przez Le Corbusiera jednostki miary, którą stanowi człowiek-jednostka, „modulor” wyznaczający idealne proporcje architektoniczne¹⁵. Pozwala to lepiej zrozumieć,

Figlarowicz o *Zaspie i Ursynowie* 2012 [dostęp: 28.04.2019]. Dydziński, jak sam podaje, korzystał ze skanów tablic otrzymanych od Stefana Figlarowicza, por. DYDZIŃSKI 2015, s. 17. Natomiast plansza *Widok ciągły III z tramwaju do domu* została zreprodukowana w jednym z numerów czasopisma „Architektura”, por. „1:1” – wystawa Stefana Figlarowicza 1980, s. 25.

14 Projekt Stefana Figlarowicza składał się z dwóch tablic wprowadzających, tytułowej 1:1 *fotografia Stefana Figlarowicza* oraz wstępu architekta Wiesława Andersa. Następnie w kolejności prezentowano: *MIASTO, ZASPA, URSYNÓW, W skali człowieka, Otoczenie osiedla, Otoczenie domu, Otoczenie sklepu, Spacerem, Rowerem, Samochodem*, dwie tablice *Informacje I–II, Kompozycje ścienne, Kompozycje liternicze*, pięć tablic *Znaki Plastyczne I–V, Widok ciągły I z kolejki do domu, Widok ciągły II z autobusu do domu, Widok ciągły III z tramwaju do domu, Widok ciągły IV ze sklepu do domu, Widok ciągły V po schodach*, trzy tablice *Kompozycje przestrzenne I–III, Przyzba, Hall*, dwie tablice *Wejście I–II*, trzy tablice *Powierzchnie wspólne I–III*. Całość zamykała tablica informująca, że projekt powstał od maja do lipca 1979 r., a inicjatorem wystawy był Gdański Oddział PSP.

15 JENCKS 1982; CORBUSIER 2012.

o jaką skalę chodziło Figlarowiczowi. Fotograf wręcz zadaje pytania, jaką miarą mierzy się umiejscowienie człowieka w ogromnych przestrzeniach osiedla i co zaburza te proporcje? Osoba na poziomie wzroku dostrzega kioski, wiaty śmietnikowe, trzepaki, parterowe balkony czy przybudówki na tle fasad bloków. Jednak gdy podniesie wzrok lub spojrzy z oddali, budynki zaczynają ją przytłaczać i dominować. Artysta tak komentował to zjawisko: „Skala człowieka to przedmioty będące w zasięgu ręki, nie przekraczające wysokości trzech metrów: kiosk »Ruchu«, trzepak, śmietniki, transformator, budka z warzywami i klitka z watą cukrową. Reszta jest większa. Niewspółmiernie większa od człowieka”¹⁶.

Tablica ze wstępem architekta Wiesława Andersa w pewien sposób ukierunkowuje odbiór dzieła. Według Andersa miała to być opowieść o kulturze projektowania, budowania i użytkowania współczesnych dzielnic mieszkaniowych w dużych miastach. Projekt posłużył do zorganizowania w Warszawie seminarium z udziałem Figlarowicza, dziennikarzy i architektów (m.in. Hanna Adamczewska-Wejhert, Krzysztof Chwalibóg, Stanisław Furman, Andrzej Goryński, Jacek Nowicki, Halina Skibniewska, Zygmunt Skibniewski)¹⁷. Pokłosiem wydarzenia była publikacja w miesięczniku „Architektura”¹⁸ samych fotografii (bez widoku całych tablic) i fragmentów wypowiedzi uczestników spotkania. Późniejszy rezonans projektu odnajdujemy głównie w publikacjach poświęconych polskiej architekturze¹⁹. Zdecydowanie zabrakło natomiast komentarza dotyczącego artystycznego wymiaru ekspozycji. Skupiono się głównie na społeczno-socjologicznych problemach osiedli oraz zagadnieniach związanych z architekturą i urbanistyką polskich miast. Teresa Zwierzchowska widziała w ekspozycji głos publicysty, a niekoniecznie fotoreportera czy fotografa, który poprzez świadomy wybór tematyki zastanawiał się, w jaki sposób mieszkańcy użytkują zaprojektowane przez architektów osiedla²⁰. Przy opisie wystawy próbowano sięgać do terminologii sztuki, nazywając ją np. portretem dwóch osiedli mieszkaniowych²¹. Joanna Grajter komentowała, że „zestawienia obserwacji są ostre i prowokujące”²². Z kolei Iwona Jacyna, autorka książki *A jednak miasto?*, pisała wprost: „Nie potrafię opisać wystawy. Ale można ją sobie wyobrazić – trzeba tylko uważnie spojrzeć wokół na przestrzeń zamkniętą zaporami coraz większych i coraz dłuższych domów,

16 FIGLAROWICZ 1983, s. 10.

17 Nazwiska uczestników seminarium podaję w kolejności alfabetycznej za JACYNA 1984, s. 46–51.

18 „1:1” – wystawa Stefana Figlarowicza 1980, s. 5–27.

19 SZCZEŚNIAK 1983, s. 4–7; JACYNA 1984, s. 45–51; BOGDANOWICZ 1988, s. 148–149.

20 ZWIERZCHOWSKA 1979, s. 3.

21 BOGDANOWICZ 1988, s. 148.

22 GRAJTER 1979, s. 4.

czasami schludnie uporządkowaną, częściej zaniedbaną i niechlujną”²³. I rzeczywiście taki głównie jawi się obraz „sportretowanych” przez Stefana Figlarowicza miejsc. Dopiero wiele lat później Hubert Czachowski podjął próbę artystycznej oceny projektu, traktując go przede wszystkim jako przykład „antropologicznej fotografii miasta” i konsekwentnej próby zmierzenia się z jego materią poprzez połączenie formy artystycznej i dokumentalnej²⁴.

Socjologiczny wydźwięk zdjęć Figlarowicza jest bezsporny, podkreślany niejednokrotnie tytułami. Plansza *Przyzba* ukazywała wejścia do klatek schodowych – naturalne miejsca krótkich spotkań mieszkańców, choć nieprzystosowane do takich chwil i nieprzewidziane w projektach budowlanych, a jednak, jak zauważył Figlarowicz, miejsca, w których „krzyżują się, a potem rozchodzą drogi wszystkich mieszkańców klatki”²⁵.

Tablice Figlarowicza prowadziły widza od planów całych osiedli po detale. Eksponowały monumentalne bloki, ukazywały szerokie plany chodników i terenów wokół, a także poszukiwały miejsc bardziej intymnych, takich jak zaułki czy klatki schodowe. Na zdjęciach nie pojawiają się wnętrza mieszkalne, stanowiące autonomiczną część życia mieszkańców Ursynowa i Zaspy. Artysta skupił się na elementach wspólnych, dotyczących zarówno dorosłych, jak i dzieci. Pojedyncze ujęcia motywów nie robią tak silnego wrażenia jak ich zbiór. Wykadrowane z otoczenia i zestawione w grupy potęgują siłę odbioru, a nagromadzenie motywów przykuwa uwagę widza, konfrontując to, co rzeczywiste, z tym, co wyobrażalne.

Przyjrzyjmy się postkonceptualnym cyklom *Widok ciągły* przywodzącym na myśl zapisy poklatkowe. W Polsce takie działania prowadził np. Józef Robakowski (praca *Idę*, 1973). Figlarowicz w *Widoku ciągłym* zarejestrował drogę z przystanku kolejki SKM Gdańsk-Zaspa do domu oraz z przystanku autobusowego do domu na warszawskim Ursynowie. Pokonywane trasy oznaczył na fotografiach strzałkami, które – jak wyjaśniał – miały pomagać mieszkańcom i przyjezdnym w orientacji w „labiryncie” dróg i ścieżek pomiędzy blokami²⁶. Inny charakter ma zapis zmieniającej się perspektywy, którą można było zaobserwować wchodząc na dziesiąte piętro bloku. W dwóch zestawach po dziesięć fotografii artysta posłużył się pionową narracją widoku. W pierwszym obserwujemy zmieniającą się linię horyzontu widoczną z kolejnych okien klatki schodowej, w drugim – to, co twórca zarejestrował schodząc i patrząc w dół pod nogi.

23 JACYNA 1984, s. 46.

24 CZACHOWSKI 2012, s. 173.

25 FIGLAROWICZ 1983, s. 11.

26 *Ibidem*.

Zdjęcia z projektu 1:1 powstały przy użyciu zmiennej optyki, głównie obiektów szerokokątnych, zaobserwować można też duże ziarno, silne kontrasty światłocieniowe i skróty perspektywiczne. Doprowadziło to do deformacji widziwego świata, a tym samym zbudowało napięcia pomiędzy obrazami. Figlarowicz wykreował atmosferę panującą w osiedlach, ukazując raczej smutny obraz życia na terenach oddalonych od centrum. Mimo obecności mieszkańców na fotografiach, cały zestaw tworzy mocno wyobcowany klimat obu osiedli.

Dokument fotograficzny często postrzegany jest jako medium przekazujące prawdę. Kamila Leśniak zauważa specyfikę fotografii dokumentalnej, „której cechą jest silny związek z rzeczywistością, dopiero później zaś – jako działanie prowadzące do powstania obrazu posiadającego konkretne walory stylistyczne czy kompozycyjne”²⁷. Podczas warszawskiego seminarium zdjęcia Figlarowicza odczytywano jako świadectwo nienajlepszej kondycji polskiej urbanistyki. Jeden z dziennikarzy twierdził wręcz, że „fotografie pokazują zarówno błędy projektantów jak wykonawców budowlanych i użytkowników. Jednak najsilniej jawią się pytania zasadnicze – czy rzeczywiście w taki sposób trzeba projektować i budować miasta?”²⁸ Zdjęcia artysty odczytywano jako „czysty” dokument, a taki – jak wiemy – w rzeczywistości nie istnieje. Według Andrzeja Goryńskiego fotografie ukazywały ludzi w określonym momencie, w konkretnym osiedlu i stanowiły obraz ówczesnej „przestrzeni do życia”²⁹. Ogląd zestawów skłaniał jednak do mało optymistycznych refleksji. Zamieszczone w miesięczniku „Architektura” i książce *A jednak miasto?* fragmenty wypowiedzi z warszawskiego seminarium stanowiły pewnego rodzaju usprawiedliwienie dla tego typu budownictwa. Z cytowanych wypowiedzi można wysnuć wniosek, że środowisko architektów było zażenowane i wręcz starało się bronić, szukając powodów oraz wyjaśnień, dlaczego zaprezentowany obraz osiedli ma wydźwięk negatywny. Sięgano m.in. po argumenty historyczne związane z utratą możliwości rozwoju społeczeństwa spowodowaną II wojną światową³⁰. Zdjęcia pokazały ubogą infrastrukturę osiedli, a usprawiedliwieniem dla tego stanu miał być długi czas, jaki mijał od koncepcji do realizacji – czas, którego nie można było zatrzymać. Dla twórców osiedli istotnym priorytetem było też jak najszybsze wprowadzenie się mieszkańców³¹.

Zdjęcia Figlarowicza z jednej strony stanowią formę dokumentu – tak jak widzi to Kamila Leśniak – z drugiej jednak, poprzez zabiegi artystyczne wynikające z charakterystyki samego medium i koncepcji ekspozycji, tracą bezpośrednio

27 LEŚNIAK K. 2010, s. 90.

28 „1:1” – wystawa Stefana Figlarowicza 1980, s. 7.

29 JACYNA 1984, s. 46.

30 „1:1” – wystawa Stefana Figlarowicza 1980, s. 26.

31 *Ibidem*, s. 7.

związek z rzeczywistością. Kreacja artystyczna widoczna jest przede wszystkim w zestawach, z których każdy otrzymał tytuł: czasem będący komentarzem naprowadzającym odbiorcę na zamysł autora, a czasem mający charakter metafory. Skumulowanie na jednej planszy tych samych motywów i detali z obu osiedli stało się zabiegiem artystycznym, silniej oddziałującym na wyobraźnię odbiorcy. Z jednej strony poszczególne fotogramy są dokumentalnym zapisem codziennej rzeczywistości, z którą spotykał się Figlarowicz, z drugiej – fotograf wykreował artystyczny obraz pejzażu tak oczywistego i znanego, a jednak odkrywanego na nowo.

Praca 1:1 przywołuje skojarzenia z innymi zestawami fotograficznymi, w których tematem przewodnim jest miasto. *Widok z mojego okna – kronika z lat 1969–1976* Mariusza Hermanowicza, *Moje miasto Kraków – Rynek* Grupy Twórczej SEM (Stanisław Kulewiak, Jerzy Ochoński, Andrzej Rzepecki, Krzysztof Wolski), czy *Izolacja* Zdzisława Pacholskiego. Co łączy pracę Stefana Figlarowicza z wymienionymi dziełami? Na pewno tematyka, która jest opowieścią człowieka o człowieku, jego najbliższym otoczeniu, miejscem, w którym żyje i codziennie rejestruje widoki. Wszystko odbywa się na zasadzie skojarzeń, poprzez odpowiedni dobór motywów, który ma wywołać konkretne emocje. Formalnie prace mają kilka punktów wspólnych – wykorzystują fotografię dokumentalną, od planów ogólnych po detale, by tworzyć zestawy tematyczne. Pomimo podobieństw i skojarzeń, projekt Figlarowicza znacznie szerzej ujmował problematykę związaną z człowiekiem i miastem. Istotna jest tu nie tylko przewaga liczby zaprezentowanych zdjęć, lecz także próba konfrontacji dwóch konkretnych miejsc na mapie Polski, która sprawiła, że cykl potraktowano jako narzędzie badawcze, a nie tylko jako ukazanie kontekstu dzieła sztuki. Jerzy Busza, posługując się przykładem pracy Mariusza Hermanowicza, nazwał takie praktyki metodą dowolnego kojarzenia osobnych obrazów, która potęguje wewnętrzne rozdarcie i nieprzystawalność kolejnych obrazów do siebie, „emituje poprzez wrywkowe relacje proces przemienienia magicznego »teraz« w autentyczną historię bieżącej codzienności. W efekcie granice autentyczności i mistyfikacji dzieła sztuki, a więc prawdy czasu i osobliwego artystycznego fałszu – zacierają się”³². Busza dotknął problemu postrzegania fotografii socjologicznej, która, posługując się dokumentem i reportażem, odwołuje się jednocześnie do sfery artystycznej. Zbigniew Dłubak zwrócił z kolei uwagę na „dwubiegunowość zjawiska fotografii socjologicznej”³³. Funkcja, jaką spełnia fotografia socjologiczna, polega na rejestrowaniu, dokumentowaniu, czy wręcz interweniowaniu i przekazywaniu informacji i emocji, przez co staje się

32 BUSZA 1979, s. 75–76.

33 DŁUBAK 1984, s. 34.

ona materiałem badawczym w różnych dziedzinach nauki³⁴. Z drugiej strony według Dłubaka, „fotografia weszła bardzo szeroko jako materiał do sztuki i jest materiałem służącym do wytwarzania nowych wartości w sztuce”³⁵. Stąd mowa o dwóch biegunach i wynikających z tego problemach związanych z wystawami fotografii socjologicznej, która jest jednocześnie użytkowa i artystyczna. Stefan Figlarowicz podkreślał, że jego wystawa była artystyczną, osobistą refleksją, mającą na celu dialog między architektem a mieszkańcami osiedli³⁶. Po raz kolejny fotograf dał wyraz swojej społecznej wrażliwości, mówiąc: „Jestem »patriotą« obu osiedli [...]. Myślę jednak, że patriotyzm nie polega na przesadnym upiększaniu rzeczywistości, lecz na jej ciągłym udoskonalaniu”³⁷. Busza, analizując polską fotografię socjologiczną, podkreślał wyjątkową postawę twórców, którzy świadomie kontestowali ówczesne „tu i teraz”, mając przy tym poczucie odpowiedzialności za przekazywany obraz³⁸. Projekt *1:1* – zwieńczony wystawą w kilku miastach, dyskusją wśród społeczeństwa, nie tylko branżowego, publikacją w czasopiśmie „Architektura” – stał się artystyczno-społecznym wydarzeniem na skalę krajową³⁹. Dość pesymistyczny wydźwięk zdjęć, stanowiących zbiór tematów dotyczących radzenia sobie człowieka w otoczeniu, które – jak się okazało – było mało przyjazne, zbliża prace Figlarowicza do „czarnego realizmu”, o którym Adam Sobota pisał, że zawiera antypropagandę, czyli „element parodii oficjalnych sloganów i fasadowych osiągnięć”, wynikający z „rozczarowania co do możliwości systemu socjalistycznego”⁴⁰. Otrzymałmy zapis socjologiczny odzwierciedlający zagadnienia poruszane w tamtym czasie w polskiej fotografii⁴¹. Podsumowaniem tego był *I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej* w Bielsku-Białej (1980). Ten typ fotografii pokazuje w szerokim kontekście procesy i zjawiska zachodzące w społeczeństwie, na co zwracał uwagę m.in. Dłubak, podkreślając, że fotografia socjologiczna, „wywiera wpływ na strukturę grup społecznych, albo wywiera wpływ na stan świadomości zbiorowej, albo interweniuje w zjawiska intersubiektywne”⁴². Z kolei Krzysztof Jurecki pisał, że fotografia socjologiczna nie jest

34 *Ibidem*.

35 *Ibidem*, s. 40.

36 „1:1” – wystawa Stefana Figlarowicza 1980, s. 5.

37 *Ibidem*.

38 BUSZA 1985, s. 243.

39 Projekt *1:1* Stefana Figlarowicza jest nadal przywoływany w pracach dotyczących architektury miast, jako dokument wizualny, ale nie dzieło sztuki, por. CZACHOWSKI 2012; TOMASZEWSKA 2017, s. 233.

40 SOBOTA 2006, s. 79.

41 Jerzy Busza stał na stanowisku, że „fotografia socjologiczna” była typowo polskim zjawiskiem, które zostało historycznie zamknięte. Jego początki sięgają połowy lat 70. XX w., a koniec nastąpił wraz z sierpniem 1980 r., zob. BUSZA 1985, s. 243.

42 DŁUBAK 1984, s. 33.

czystym dokumentem ani reportażem, choć wywodzi się z problematyki społecznej rejestrowanej na zamówienie prasy⁴³. Wielu fotografików pracujących dla czasopism wykonywało ogromne ilości zdjęć, z których jedynie znikomy procent trafiał do publikacji. Jeden z nich, Mariusz Hermanowicz, pisał: „Polska, kraj, w którym tak wiele i tak szybko się zmienia, jest wspaniałym tematem dla ludzi zajmujących się fotografią socjologiczną”⁴⁴. Na przeglądzie w Bielsku-Białej starano się ukazać historię fotografii polskiej społecznie zaangażowanej. Być może zbyt duże skupienie uwagi w projekcie 1:1 na problemach związanych z architekturą i urbanistyką osiedli mieszkaniowych dużych miast przysłoniło walor artystyczny paneli fotograficznych Stefana Figlarowicza, co uniemożliwiło zaistnienie jego prac na tym przeglądzie.

Wracając do tytułowej korelacji, w 1979 roku Stefan Figlarowicz nie mógł znać dzieła Aby Warburga⁴⁵, choć pewne cechy wspólne obu projektów wydają się symptomatyczne. Zestawienie *Atlasu Mnemosyne* i projektu 1:1 zwraca uwagę na gamę rozwiązań formalnych użytych w obu założeniach, a także na ich przeznaczenie i funkcję.

Figlarowicz, tworząc swoją pracę artystyczną, chciał, aby stała się ona „narzędziem badawczym”, które wywoła debatę wśród architektów, urbanistów, publicystów i mieszkańców na temat stanu polskiego budownictwa osiedlowego. Projekt fotografa wykorzystywał pojedyncze obrazy ujęte w zespoły tematyczne, mające wywoływać wewnętrzne napięcia i przekazywać odbiorcy to, co dostrzegał artysta. Zarówno dzieło Warburga, jak i Figlarowicza opierają się na typologizacji – w obu nie ma przypadkowości, a istotna jest kolejność paneli, dzięki której tworzona jest narracja. Zastosowano montaż obrazów, w którym układ poszczególnych obiektów jest zamierzony. W obu przypadkach elementy kompozycji z jednej strony tworzą samodzielne obrazy, z drugiej – zestawione razem – stają się spójną całością świadomie rozmieszczonych obiektów. Na tę świadomość kompozycji zwraca uwagę Andrzej Leśniak w kontekście *Atlasu Mnemosyne*, ale równie dobrze może ona dotyczyć projektu 1:1. Według badacza stworzenie zaproponowanych przez Warburga „relacji międzyobrazowych” opartych na montażu dało większą swobodę opisywania niż sekwencje pojedynczych obrazów podporządkowanych „równoległej narracji”⁴⁶.

Praktycznie elementy na panelach w obu projektach nie stykają się, a jeśli już, to nie nachodzą na siebie, jak często zdarza się w fotomontażach czy kolażach.

43 JURECKI 2009, s. 216.

44 HERMANOWICZ 1980, s. nlb.

45 Jednym z pierwszych opracowań zawierających część tablic *Atlasu Mnemosyne* była publikacja z 1988 r., zob. BAUERLE 1988, podaję za BROŻYŃSKI 2016, s. VIII.

46 LEŚNIAK A. 2011, s. 157.

Wykorzystując technikę montażu, obaj twórcy zaproponowali odbiorcy skupienie uwagi na pojedynczych obiektach, pomiędzy którymi zachodzą już pewne zależności. Istotny jest jednak całościowy odbiór zespołu elementów – montażu – budujący na nowo obraz. Oglądający z daleka widzą zbiór obrazów współtworzących jedno dzieło. Wymusza to podejście bliżej do tablicy i zachęca do analizowania pojedynczych obiektów, które w końcowym efekcie przybierają formę heterogeniczną. Natłok informacji wyzwała u odbiorcy potrzebę analizowania i interpretowania zestawu obrazów. Zdaniem Karola Józwiaka, „odwoływanie się do montażu, jest [...] pewną drogą heurystyczną, pewną metodą odkrywania nowych prawd, [...] sensów, za pomocą eksperymentalnej, zmiennej formy, wykorzystując jednocześnie wielość opracowanych materiałów. Montaż jest sposobem poradzenia sobie z heterogenicznym, różnorodnym materiałem, z którego konstruowana jest pewna narracja”⁴⁷.

Wykorzystanie czarnego tła w panelach obu projektów pozwala lepiej wydobyć poszczególne elementy. Ciemne tło stanowi istotny element montażu, a według Józwiaka jest on obszarem pośrednim, „łącznikiem montażowym”, który umożliwia „manipulowanie” badanym materiałem, „ożywia” go, daje mu szansę na „przemawianie” i „oddziaływanie” na współczesność⁴⁸. Na panelach fotograficznych Warburga i Figlarowicza zaznacza się heterogeniczność obszarów wzajemnie na siebie oddziaływujących. Nie tylko zestawione obiekty mają znaczenie, ale również obszar pomiędzy nimi jest istotnym elementem percepcji. Georges Didi-Huberman widział celowość wykorzystania przez Warburga ciemnych przestrzeni pomiędzy obiektami *Atlasu Mnemosyne*, nazywając je „dynamicznym środowiskiem”, które otacza obrazy wyłaniające się z przeszłości⁴⁹. Taka „poetyka przestrzeni pomiędzy”⁵⁰ – jak ją nazywa Karol Józwiak – w połączeniu z obrazami przybliży również dzieło Figlarowicza do formy narracji, w postaci „eseju wizualnego”⁵¹, na temat kondycji polskich blokowisk.

Inną cechą łączącą oba projekty jest zwrócenie uwagi ich twórców na detal, a dokładnie – jak pisze Andrzej Leśniak – na „współistnienie pewnych detali”⁵². Warburg wydobywał z dzieł ich fragmenty i zestawiał na planszy z innymi detalami lub dziełami. Wojciech Bałus podkreśla, że badacz zwracał uwagę na drobne elementy dzieła, czasem marginalne, peryferyjne i niepasujące do całości przez

47 JÓZWIAK 2016, s. 24–25.

48 *Ibidem*, s. 26

49 DIDI-HUBERMAN 2006, s. 456, za *ibidem*, s. 25.

50 JÓZWIAK 2016, s. 25.

51 Termin użyty przez Benjamina Buchloha w kontekście wystawy *Atlas. Jak unieść świat na własnych barkach?* – *ATLAS. ¿Cómo llevar el Mundo a cuestras?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, kurator Georges Didi-Huberman (2010), zob. BUCHLOH 2011, s. 195.

52 LEŚNIAK A. 2008.

co więcej dowiadywał się o epoce i jej sztuce⁵³. Według Bałusa jest to cecha myślenia ponowoczesnego, odkrywającego mikrohistorie, zwracającego uwagę na inność, dekonstrukcję wydawałoby się spójnych obrazów i narracji⁵⁴. I w tym wypadku rozmontowany przez Stefana Figlarowicza obraz osiedli mieszkaniowych na detale, wyabstrahowane z otaczającej ówczesnego mieszkańca rzeczywistości staje się myśleniem ponowoczesnym.

Wolfgang Kemp pisze o „idei nie komentowanego montażu materiału”⁵⁵. Tym, co łączy oba dzieła, jest brak komentarza lub jedynie znikomy komentarz do projektów Figlarowicza i Warburga. Z tą różnicą, że 1:1 jest projektem skończonym, natomiast *Atlas Mnemosyne* stanowi wytwór nieukończony i pozostaje nam jedynie domniemywać, powołując się na Ernsta Hansa Gombricha, iż rzeczywistość Aby Warburg nie miał w planach pozostawienia komentarza. Gombrich twierdził, że obiekty wizualne miały być wystarczającym objaśnieniem, „źródłem ówczesnych skojarzeń”⁵⁶. Na bazie tej opinii oraz obecnej wiedzy i pozostawionego materiału możliwe jest porównanie projektu Figlarowicza z dziełem Warburga. Brak komentarza odautorskiego i zastosowanie jedynie hasłowych tytułów w pracy Figlarowicza pozostawiały większe pole do interpretacji. Metaforyczne tytuły wprowadzały model narracji, były uzupełnieniem przy odbiorze dzieła i skłaniały do głębszej refleksji. Andrzej Leśniak w niestosowaniu komentarza przy *Atlasie Mnemosyne* widzi świadomy „gest rezygnacji z języka”, który jest „gestem politycznym” polegającym na prowadzeniu polityki względem instytucji, władzy w polu dyscypliny i samych obrazów, które „opuszczają wąsko definiowany obszar sztuki”⁵⁷. Ten gest w przypadku Figlarowicza może być rozumiany podobnie. Fotografik poprzez swoją postawę artystyczną definiował sprzeciw wobec skostniałych, zachowawczych poczynań, przyklepujących zastaną rzeczywistość. Jego praca 1:1, parafrazując Leśniaka, opuszcza wąsko definiowany obszar sztuki, wykorzystuje nieoczywiste miejsce prezentowania – nie była to galeria i muzeum, a witryna sklepu spożywczego. Dzieło sztuki stało się narzędziem badawczym, a tytuły nadały mu inne znaczenia. Wykorzystując obrazy fotograficzne, zbudowano opowieść.

Analiza porównawcza podobieństw formalnych obu projektów (montaż, użycie fotografii, tablice z ciemnym tłem, brak komentarza, skupienie uwagi na detalach) i ich funkcji (inwentarz, narzędzie badawcze, narracja) prowadzi do refleksji, że

53 BAŁUS 2010, s. 31.

54 *Ibidem*.

55 O takiej idei wspomina Wolfgang Kemp, porównując *Pasaże* Waltera Benjamina i *Atlas Mnemosyne* Aby Warburga, zob. KEMP 1983, s. 154.

56 GOMBRICH 1970, s. 283, cyt. za KEMP 1983, s. 153.

57 LEŚNIAK A. 2011, s. 160.

dzieło Aby Warburga po raz kolejny stało się punktem odniesienia w historii sztuki. W przypadku fotografii myślenie obrazem odgrywa kluczową rolę. Zestawianie/montowanie poszczególnych zdjęć prowadzi do napięć wewnątrz obiektu i jednocześnie zmusza odbiorcę do dialogu z dziełem i jego twórcą. Stefan Figlarowicz, zwracając się w stronę problemów wielkomiejskich osiedli, zastosował wizualną narrację. Poruszał się w obrębie sobie znanych tematów. Posłużył się montażem obrazów, by stworzyć nową jakość czegoś, co jest znane w kulturze, a jednak podane w taki sposób jest zaskakujące. Stworzył artystyczny inwentarz miejsc i obiektów, który miał sprowokować do społecznej debaty nad problemem funkcjonowania człowieka w świecie. Wykorzystał współczesne sobie obrazy, które z perspektywy czasu nabrały nowych znaczeń. Kolejny raz *Atlas Mnemosyne* stał się punktem odniesienia dla artystycznych dokonań twórcy posługującego się medium fotografii.

Bibliografia

- „1:1” – wystawa Stefana Figlarowicza 1980 – „1:1” – wystawa Stefana Figlarowicza. Z wypowiedzi dziennikarzy, wypowiedzi architektów i księgi wpisów wystawy, „Architektura” 1980, nr 4, s. 5–26.
- Aby Warburg. *Panorama recepcji 2020 – Aby Warburg. Panorama recepcji*, wybrał, wstępem opatrzył i przekłady przejrzał Ryszard Kasperowicz; przekł. Jolanta Dygul, Jacek Jaźwierski, Tomasz Ososiński, Ryszard Kasperowicz, Mateusz Salwa, Gdańsk 2020.
- BAŁUS 2010 – Wojciech Bałus, *Dlaczego Warburg?*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 2, s. 25–53.
- BAUERLE 1988 – Dorothee Bauerle, *Gespensrgeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Mnemosyne*, Münster 1988.
- BOGDANOWICZ 1988 – Piotr Bogdanowicz, *Człowiek i przestrzeń. Kultura, przestrzeń, sztuka*, Warszawa 1988.
- BROŻYŃSKI 2016 – Paweł Brożyński, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] Aby Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, Warszawa–Kraków 2016.
- BUCHLOH 2011 – Benjamin Buchloh, „Atlas”. *Gerharda Richtera: archiwum anatomiczne*, przekł. Katarzyna Bojarska, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury, etnografia, sztuka”, R. 65, 2011, nr 2–3, s. 184–194.
- BUSZA 1979 – Jerzy Busza, *Fotografia jako „widok z mojego okna”*, „Miesięcznik Literacki” 1979, nr 3, s. 69–77.
- BUSZA 1985 – Jerzy Busza, *Fotografia socjologiczna*, „Foto” 1985, nr 9, s. 243–244.
- CORBUSIER 2012 – Le Corbusier, *W stronę architektury*, Warszawa 2012.
- CZACHOWSKI 2012 – Hubert Czachowski, *Antropologia miasta – fotografia miasta*, [w:] *Antropolog w mieście i o mieście*, red. Grażyna Ewa Karpińska, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, t. LI, Łódź 2012, s. 165–184.

- DIDI-HUBERMAN 2006 – Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino 2006, „Hybris” 2016, nr 32, s. 19–35, [http://magazynhybris.com/images/teksty/32/03%20Jozwiak%20\[19-35\].pdf](http://magazynhybris.com/images/teksty/32/03%20Jozwiak%20[19-35].pdf) [dostęp: 28.04.2025].
- DŁUBAK 1984 – Zbigniew Dłubak, *Fotografia socjologiczna*, „Obscura” 1984, nr 8, s. 33–40.
- DYDZIŃSKI 2015 – Konrad Dydziński, „Jeden do jednego”. *Wystawa fotograficzna Stefana Figlarowicza z roku 1979*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dra Jacka Friedricha, Instytut Historii Sztuki Wydziału Historycznego Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2015, [maszynopis].
- FIGLAROWICZ 1983 – Stefan Figlarowicz, *Było lotnisko*, „Radar” 1983, nr 29, s. 10–11.
- GOMBRICH 1970 – Ernst Hans Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual biography*, London 1970.
- GRAJTER 1979 – Joanna Grajter, *W skali człowieka*, „Dziennik Bałtycki” 1979, nr 254, s. 4.
- HERMANOWICZ 1980 – Mariusz Hermanowicz, *Dokument czasu*, [w:] *I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej w Bielsku-Białej*, [katalog wystawy], Bielsko-Biała, listopad 1980.
- JACYNA 1984 – Iwona Jacyna, *A jednak miasto?*, Warszawa 1984.
- Jeden do jednego* 1979 – *Jeden do jednego*, [katalog wystawy], październik–listopad 1979, Gdański Oddział Pracowni Sztuk Plastycznych, oprac. Stefan Figlarowicz, Gdańsk 1979.
- JENCKS 1982 – Charles Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, Warszawa 1982.
- JÓŻWIAK 2016 – Karol Józwiak, *Montaż nowoczesności. Wystawa „Atlas nowoczesności” wobec wybranych wątków filozofii historii sztuki*, „Hybris” 2016, nr 32, s. 19–35, [http://magazynhybris.com/images/teksty/32/03%20Jozwiak%20\[19-35\].pdf](http://magazynhybris.com/images/teksty/32/03%20Jozwiak%20[19-35].pdf) [dostęp: 28.04.2025].
- JURECKI 2009 – Krzysztof Jurecki, *Oblicza fotografii*, Września 2009.
- KEMP 1983 – Wolfgang Kemp, *Walter Benjamin i Aby Warburg*, „Artium Quaestiones” 1983, nr II, s. 145–172.
- LEŚNIAK A. 2008 – Andrzej Leśniak, *Warburg i Ranciere. Atlas Mnemosyne i nowoczesna historia sztuki*, „Archiwum Obiegu”, utworzone 14.05.2008, <https://archiwum-obiegu-jazdowski.pl/teksty/7842> [dostęp: 28.04.2025].
- LEŚNIAK A. 2011 – Andrzej Leśniak, *Wstęp do politycznej analizy Atlasu Mnemosyne Aby'ego Warburga*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury, etnografia, sztuka”, R. 65, 2011, nr 2–3, s. 156–161.
- LEŚNIAK K. 2010 – Kamila Leśniak, *Dyskusje nad pojęciem i istotą dokumentu fotograficznego*, „Quart”, 2010, nr 4, s. 83–90.
- MAZZUCCO 2011 – Katia Mazzucco, *Mnemosyne: Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas. Chronologiczna prezentacja dokumentów związanych z Atlasem Warburga*, przekł. Mateusz Salwa, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury, etnografia, sztuka”, R. 65, 2011, nr 2–3, s. 120–142.
- MAZZUCCO 2021 – Katia Mazzucco, *Projekt Mnemosyne Aby'ego Warburga*; redakcja naukowa Ryszard Kasperowicz; przekład Mateusz Salwa, Gdańsk 2021.
- SOBOTA 2006 – Adam Sobota, *Fotograficzny obraz społeczeństwa PRL-u*, [w:] *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej w dniu 2 IV 2005 z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Warszawa 2006, s. 75–82.

- Stefan Figlarowicz o Zaspie i Ursynowie... 2012 – Stefan Figlarowicz o Zaspie i Ursynowie. Spotkanie z cyklu *Lokalni Przewodnicy*, <https://www.gdansk.pl/wydarzenia/Stefan-Figlarowicz-o-Zaspie-i-Ursynowie-Spotkanie-z-cyklu-Lokalni-Przewodnicy,w,13248> [dostęp: 30.04.2025].
- SZCZEŚNIAK 1983 – Edmund Szczesiak, *Trzynasty dzień tworzenia*, „Pomerania” 1983, nr 5, s. 4–7.
- TOMASZEWSKA 2017 – Iga Tomaszewska, *Dzielnica mieszkaniowa Zaspia w Gdańsku. Marzenie a rzeczywistość*, „Porta Aurea” 2017, nr 16, s. 211–238.
- WARBURG 2011a – Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne. Wprowadzenie*, przekł. Krzysztof Pijarski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury, etnografia, sztuka”, R. 65, 2011, nr 2–3, s. 110–115.
- WARBURG 2016 – Aby Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, Warszawa–Kraków 2016.
- WARBURG 2012 – Aby Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, hrsg. von Martin Warnke, Berlin 2012.
- WARBURG 2011b – Aby Warburg, *Śniadanie na trawie Maneta. Wzorotwórcza funkcja pogańskich bóstw elementarnych dla nowoczesnego odczucia natury*, przekł. Krzysztof Pijarski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury, etnografia, sztuka”, R. 65, 2011, nr 2–3, s. 116–119.
- ZWIERZCHOWSKA 1979 – Teresa Zwierzchowska, *Osiedle i ludzie*, „Wieczór Wybrzeża” 1979, nr 245, s. 3.

Received: 01.06.2025. Verified: 01.07.2025. Accepted: 24.07.2025.

Funding information: Academy of Fine Arts in Gdańsk

Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: AP 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

Karolina Zielazek-Szeska

Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu
Rolno-Spożywczego w Szreniawie

Obraz nieoficjalny. Wielkopolska wieś lat 60.–80. XX wieku w fotografiach Romualda Zielazka

*Unofficial Picture. The Greater Poland Village
of the 1960s–1980s in the Photographs of Romuald Zielazek*

Streszczenie. Romuald Zielazek (1936–2001) był poznańskim fotografikiem, filmowcem, operatorem związanym z Ośrodkiem Radiowo-Telewizyjnym w Poznaniu, absolwentem Szkoły Filmowej w Łodzi; od 1972 roku członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików. Był znaczącą postacią w środowisku poznańskich fotografików, laureatem wielu konkursów fotograficznych i filmowych, m.in. Grand Prix Satyrykon w 1987 roku czy nagrody głównej Złocistego Jantara w Konkursie Fotografii Polskiej w Gdańsku w 1977 roku. Zajmował się fotografią dokumentalną, publicystyczną, portretową, teatralną i reklamową, jednak najciekawsze wydają się jego reportaże socjologiczne i dokumentalne, pokazujące nieoficjalny, krytyczny obraz PRL-u. Dokumentował w nich życie wielkopolskiej prowincji lat 60.–80. XX wieku.

Słowa kluczowe: Zielazek; czarny reportaż; fotografia socjologiczna; Wielkopolska

Abstract. Romuald Zielazek (1936–2001) was a Poznań photographer, filmmaker, and cinematographer associated with the Poznań Radio and Television Center. He graduated from the Łódź Film School and was a member of the Association of Polish Art Photographers from 1972. He was a prominent figure in the Poznań photography community, winning numerous photography and film competitions, including the Satyrykon Grand Prix in 1987 and the Golden Amber Award at the Polish Photography Competition in Gdańsk in 1977. He worked in documentary, journalistic, portrait, theater, and advertising photography, but his most interesting work seems to be his sociological and documentary reportages, presenting an unofficial, critical view of the Polish People's Republic. In these, he documented the life of the Greater Poland province from the 1960s to the 1980s.

Keywords: Zielazek; black reportage; sociological; Greater Poland Voivodeship

Analizując *przedmiot – rzeczywistość* rozkładam ją na znaki najprostsze, eliminuję, przypatruję im się, przygotowuję materię wyobrażenia. Mur, ręka, twarz, ściana, ręka... Potem zestawiam te znaki [...] – przedmiot fotograficzny. Próbuje, może uda się w nim zmieścić rzeczywistość¹.

Romuald Zielazek

Romuald Zielazek (1936–2001) był poznańskim fotografikiem, członkiem ZPAF (od 1972 roku), filmowcem, operatorem związanym z Ośrodkiem Radiowo-Telewizyjnym w Poznaniu², absolwentem Wydziału Operatorskiego Szkoły Filmowej w Łodzi. W 1959 roku wraz z innymi filmowcami z Amatorskiego Klubu Filmowego Poznań, m.in. M. Skrzypczakiem, S. Uchmanem, A. Strzeleckim, założył grupę artystyczną Zespół Realizatorów Filmowych Etiuda³. Tworzyli realizacje charakterystyczne dla tzw. „czarnego reportażu”, ogniskujące się wokół tematyki związanej „ze współczesnym człowiekiem, jego środowiskiem, przeżyciami i konfliktami”⁴. Amatorsko kręcone filmy doczekały się licznych nagród na festiwalach krajowych i zagranicznych, m.in. film *Stacja* o poznańskich kolejarzach w reżyserii Zielazka został nagrodzony Srebrnym Medalem na XV Międzynarodowym Festiwalu Filmów Amatorskich w Cannes w 1962 roku. Te doświadczenia filmowe oraz głębokie zainteresowanie człowiekiem jako jednostką Zielazek przeniósł na fotografię, którą zajął się około 1961 roku, działając najpierw jako amator, a od 1972 roku jako członek Związku Polskich Artystów Fotografików. W poznańskim środowisku fotografików Romuald Zielazek był postacią znaczącą, laureatem wielu konkursów fotograficznych, m.in. Grand Prix Satyrykon w 1987 roku oraz nagrody głównej Złocistego Jantara w Konkursie Fotografii Polskiej w 1977 roku. Swoje prace prezentował na licznych wystawach w kraju i za granicą (Hanower, Norrtälje w Szwecji). Współpracował jako oświetleniowiec i fotograf z poznańskimi teatrami, dokumentował wiele spektakli Izabelli Cywińskiej i Janusza Wiśniewskiego w Teatrze Nowym, był reżyserem i realizatorem światła spektakli Teatru Telewizji. Współpracował też z wytwórnią płytową Polskie Nagrania jako autor okładek płyt. Po roku 1989 w nowych sprzyjających rozwoju własnej przedsiębiorczości okolicznościach otworzył wraz z synem Piotrem własną działalność – Agencję Fotografii Reklamowej Perspective, którą rozwijał z powodzeniem aż do swojej śmierci w 2001 roku.

1 Konsultacje 72.

2 Romuald Zielazek pracował w TVP w latach 1961–1990, zob. *Kto jest kim* 1997, s. 722.

3 *Poznański dworzec* 1961.

4 *Amator z kamerą* 1963.

„Wiedza, przekonania, wartości i postawy ludzi – na których mocno oddziałuje ich kultura – znajdują odzwierciedlenie w wykonywanych przez nich zdjęciach. Każda fotografia reprezentuje szczególny sposób postrzegania i pokazywania świata”⁵. W świetle tej wypowiedzi istotne wydaje się dopowiedzenie informacji o pochodzeniu i światopoglądzie Romualda Zielazka. Wywodził się z rodziny o korzeniach patriotycznych, związanej zarówno z polską wsią, jak i samym Poznaniem. Jego dziadek, młynarz z Palędzia, był powstańcem wielkopolskim oraz delegatem na Polski Sejm Dzielnicowy w grudniu 1918 roku⁶. Jego wujkowie, Kazimierz i Wacław, walczyli w Armii Andersa, m.in. pod Monte Cassino⁷, a kolejny brat ojca, Marian, późniejszy misjonarz i ojciec trędowatych, był więźniem w Dachau⁸. Z kolei dziadek Romualda od strony matki, Antoni Dzieciuchowicz, był właścicielem poznańskiej fabryki powozów przy ul. Rybaki, w której powstał wóz dla Michała Drzymały⁹. Romuald Zielazek nie mógł więc być obojętny na losy kraju. Jako młody chłopak brał udział z bratem Zbigniewem w wydarzeniach Czerwca ’56, podczas których brat został zatrzymany¹⁰. Udział Romualda w poznańskim powstaniu skończył się siniakami na plecach od policyjnej pałki. Poznański Czerwiec ’56 był ważnym wydarzeniem w jego życiu, o czym sam wspominał, kultywując jego pamięć¹¹. Nie dziwi zatem, że w latach 80. Romuald Zielazek stał się jednym z założycieli komórki NSZZ Solidarność w Ośrodku Radia i Telewizji w Poznaniu. W związku z tą działalnością 28 grudnia 1981 roku Służby Bezpieczeństwa podjęły wobec niego działania operacyjne opatrzone kryptonimem „Mały”. W ramach reperkusji za działalność w Solidarności został wysłany na przymusowy, bezpłatny roczny urlop¹². Zablokowano mu też wszelkie możliwości awansu i rozwoju w pracy w TV. Mimo że prowadzone wobec niego działania operacyjne nie dostarczyły dowodów na jego opozycyjną działalność w podziemnej Solidarności ani innych antyrządowych wystąpieniach, w jego aktach podkreślono, iż odnosi się krytycznie do sytuacji społeczno-politycznej panującej w ówczesnej Polsce¹³. To podejście znajduje odzwierciedlenie w jego dorobku zarówno fotograficznym, jak i filmowym.

5 BARRETT 2014, s. 54.

6 *Powstańcy Wielkopolscy* 2010, s. 228.

7 *Wacław Żelazek*.

8 *Ogród nadziei* 2011.

9 BŁOŃSKA 2019, s. 281.

10 BITTNER.

11 AIPN Poznań, Akta kwestionariusza Ewidencyjnego (KE) kryptonim „Mały”, IPN Po o8/1514 (11468/II).

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*; PISKORSKI 2002, nr 93, s. 10.

Twórczość

Zielazek zajmował się wieloma obszarami fotografii: artystyczną, dokumentalną, publicystyczną, portretową, teatralną oraz reklamową, jednak najbardziej interesujące są jego reportaże socjologiczne i dokumentalne pokazujące nieoficjalny, krytyczny obraz PRL-u. O ile pracując jako operator w telewizji, utrwał zgodny z obowiązującym przekazem, propagandowy, podkolorowany obraz epoki, o tyle w swoich zdjęciach i filmach odkrywał inne, zaprzeczające wszechobecnej propagandzie sukcesu oblicze społeczeństwa. Szukał tematów na wielkopolskiej prowincji, na podwórkach poznańskich kamienic, pośród wchłanianych przez rozrastające się miasto wiejskich gospodarstw, w PGR-ach, na blokowiskach i w małych prywatnych zakładach rzemieślniczych. Na jego fotogramach widzimy świat pokazany bez upiększeń, w duchu realizmu, krytycyzmu, czasem satyry. Jako fotograf odznaczał się uważnością, tak potrzebną, by wniknąć z bliska w sytuacje i emocje ludzi, których przedstawiał na czarno-białych zdjęciach. Te cechy jego fotografii sprawiają, że można go zaliczyć do przedstawicieli tzw. polskiego czarnego reportażu. Określenie to stosuje się wobec dokumentalistów z lat 70. i 80. XX wieku, których łączyły krytyczny stosunek do panującej sytuacji społeczno-politycznej w ówczesnej Polsce i jednocześnie głębokie zainteresowanie rzeczywistością. Prace Romualda Zielazka stawiane są w jednym szeregu z dokonaniem takich fotografików, jak m.in.: Andrzej Batur, Sławomir Biegański, Anna Musiałówna, Maciej Osiecki, Krzysztof Paweła, Piotr Sawicki, Tomasz Tomaszewski – ukazujących alternatywny obraz Polski, których zdjęcia uznawane są dziś za ważne źródło informacji o minionej epoce i dokumenty o dużej wartości historycznej¹⁴.

Obraz nieoficjalny

Zdjęcia, które tu prezentuję, można potraktować jako pojedyncze, rozrzucone kadry – migawki z minionej epoki – nieoddające jednak całościowego tytułowego obrazu wielkopolskiej wsi. Dorobek Romualda Zielazka jako fotografa obejmuje bardzo szeroki zakres tematów, a choć w tym zbiorze obraz wielkopolskiej wsi dokumentowany przez niego przez całe dziesięciolecie zajmuje szczególnie ważne miejsce, nie sposób go zreferować w tak krótkiej prezentacji. Po pierwsze, ze względu na obszerność materiału, po drugie, dlatego że wciąż trwają prace nad jego pełnym opracowaniem. Odnosząc się w tytule do tej części twórczości,

¹⁴ MIŚKOWIEC, *Wystawa polskiego reportażu: Obraz nieoficjalny – fotoreportaż z lat 1970/80*, katalog wystawy, *Dokument czasu – lata 1970/80*, Galeria ZPAF, 2005, cyt. za: M. SINIOR, <https://www.fotopolis.pl/inspiracje/galerie/16355-dokument-czasu-lata-197080> [dostęp: 6.06.2024].

którą sam fotografik uważał za znaczącą i którą prezentował na przeglądach, wystawach i festiwalach fotograficznych, chciałam nadać mojemu wystąpieniu rys autorski, podkreślający sposób postrzegania własnej twórczości przez jej autora. Artykuł nie rości sobie pretensji do przedstawienia całościowego, wielowątkowego obrazu wielkopolskiej wsi. Koncentruje się natomiast na jej mieszkańcach oraz na codzienności nieobecnej w prasie i telewizji. Te aspekty ich życia zostały tu powiązane z określonymi zjawiskami lub wydarzeniami. Przy czym opisywany zbiór zdjęć Romualda Zielazka obrazuje jedynie wybrane, interesujące dla poznańskiego fotografa wątki, np. znikanie podmiejskich wsi, takich jak Żegrze, i ich przekształcanie w miasto, codzienność wielkopolskiej prowincji (przede wszystkim okolic Słupcy, Jeziora Powidzkiego i Miłosławia) czy też ważne dla tych społeczności uroczystości, jak obchody 1 Maja czy odpust w Bieniszewie. Prezentowane zdjęcia pochodzą z lat 60.–80. XX wieku i znajdują się w zbiorach Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, Archiwum Rodziny Zielazek oraz poznańskiego Cyryła (Cyfrowe Repozytorium Lokalne Poznań). Nie były publikowane w oficjalnej prasie – można więc przypuszczać, że znaczna ich część (poza tymi prezentowanymi w ramach konkursów i działalności ZAFP) nie podlegała cenzurze. Ukazują różne aspekty wiejskiej rzeczywistości z czasów PRL-u, także te, które władza za wszelką cenę starała się ukryć (np. pijaństwo).

Nie wszystkie fotografie mają tytuły nadane przez autora. Z zapisów wiadomo, że choć Zielazek marzył o wydaniu albumu opatrzonego własnymi komentarzami, nigdy nie udało mu się tego zamierzenia zrealizować¹⁵. W prowadzonym przez niego archiwum znajdują się zdjęcia – zwłaszcza te wysyłane na konkursy i tam nagradzane – które zostały opatrzone autorskimi tytułami. Większość materiału ich jednak nie ma, a szkoda, ponieważ Zielazek, nadając swoim pracom nazwy, często je pointował, dopisując im dodatkowe znaczenia, jak np. w cyklu *Niezwycięzony*.

Wieś lat 60.– 80. *Wpisani w krajobraz*¹⁶

Na fotografiach Romualda Zielazek odnajdujemy obraz polskiej wsi odmienny od tego, który znamy z oficjalnej propagandy czasów PRL-u, ukazującej rolnika jako człowieka pełnego sił, dynamicznego, wyposażonego w nowoczesny sprzęt i gotowego na nowe wyzwania. U Zielazka mieszkańcy wsi to zazwyczaj ludzie starsi, zmęczeni życiem, mieszkający i pracujący w trudnych warunkach, korzystający z przestarzałych, często zniszczonych narzędzi. Próżno tu szukać

¹⁵ *Kto jest kim* 1997, s. 722.

¹⁶ Tytuł nagłówka odwołuje się bezpośrednio do tytułu indywidualnej wystawy fotograficznej R. Zielazka z 1971 r. *Wpisani w krajobraz*, Salon Wystawowy Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego, Poznań, ul. Paderewskiego 7.

samochodów czy nowoczesnych maszyn, traktorów, kombajnów. Wnętrza domów również pozostawiają wiele do życzenia – ich wyposażenie jest niezwykle skromne, niekompletne, nierzadko biedne. Choć polska wieś, także w Wielkopolsce, przeszła po wojnie wiele przemian (kolektywizację, odpływ ludności do miast i przemysłu, urbanizację, elektryfikację, mechanizację), a jej mieszkańcy coraz częściej aspirowali do miejskiego stylu życia¹⁷, to na fotografiach Zielazka realia codzienności wciąż pozostają w sprzeczności z obrazem lansowanym przez radio, prasę czy telewizję. Czasami widać tu oznaki nowoczesności, jak zardzewiała pralka Frania czy motor, a wśród młodych ludzi pojawia się chęć naśladowania miejskich wzorców (*Kibice*¹⁸), jednak ogólny obraz życia mieszkańców wsi jest daleki od sielanki propagandowych wizji.



1. R. Zielazek, *Dwóch mężczyzn na polu*, l. 60. XX w., Wielkopolska, Archiwum Rodziny Zielazek

Fotografie Zielazka przywodzą na myśl obrazy Bruegla. Widzimy ludzi pracujących od wieków tymi samymi narzędziami, stapiających się z otaczającym krajobrazem. Podobnie jak flamandzki malarz, fotograf był uważnym obserwatorem codzienności, wiernie oddającym jej specyfikę i uciekającym od idealizacji. Często, podobnie jak w opisanych w *Sensie sztuki* przez H. Reada obrazach Bruegla, portretowani przez Zielazka ludzie „są świadomie wybranymi postaciami z gminu”¹⁹, z charakterystycznymi twarzami naznaczonymi niełatwymi życiowymi doświadczeniami. Fotograf pokazuje wielkopolską wieś bez upiększeń, bez tzw. filtra, często z obliczem biedy, samotności i wykluczenia

17 SZPAK 2011, s. 297–298.

18 Zob. *Kibice*, <https://zbiory.mufo.krakow.pl/card/mhf-17682-ii/> [dostęp: 6.06.2025].

19 READ 1965, s. 102.



2. R. Zielazek, *Kobieta na progu domu*, Wielkopolska, ok. 1980, Archiwum Rodziny Zielazek, oryginały kolekcji Muzeum Historii Fotografii w Krakowie (dalej: MuFO)

(szczególnie jaskrawo widocznymi w reportażach o starszych mieszkańcach). Obserwujemy też tanie rozrywki, picie „z gwinta” podczas festynów, a czasem sytuacje absurdalne, które Zielazek przekształca w wieloznaczny komentarz do ówczesnej sytuacji politycznej (il. 8). Jednocześnie w jego zdjęciach obecne są piękno krajobrazu i radość z małych rzeczy – towarzystwa sąsiadów czy chwili odpoczynku. Nie są to jednak wizje sielskiej wsi, tylko próba oddania jej pełnego, wielowymiarowego obrazu. Szczególne miejsce w jego fotografiach zajmują dzieci – bose, roześmiane, uważne, fotografowane wielokrotnie, zawsze z czułością, podczas zabaw, na szkolnym boisku, przy pracy (*Wiejskie podwórko*)²⁰ czy w przerwie w nauce (*Dzieci z wiejskiego podwórka*). Fotografując polską wieś, Zielazek zbliżał się do swoich modeli, poznawał ich historie, dokumentował codzienne życie. Takie podejście zaowocowało dwoma przejmującymi reportażami – *Niezwyknięty* i *Pani Porańska. Samotność*²¹.

Pani Porańska

Cykl fotografii zatytułowany *Pani Porańska. Samotność* ukazuje codzienność starszej, samotnej kobiety, której jednym towarzyszem jest kot. To kobieta, która żyje w trudnych warunkach mieszkaniowych, jej mąż zmarł, a dzieci, wykształcone,

20 Zob. *Scena na podwórku*, <https://zbiory.mufo.krakow.pl/card/mhf-17684-ii/> [dostęp: 6.06.2025].

21 Tytuł podany według zapisków R. Zielazka w: Archiwum Rodziny Zielazek.



3. R. Zielazek, *Pani Porańska. Samotność*, ok. 1975, okolice Miłosławia, Wielkopolska, Archiwum Rodziny Zielazek

wyprowadziły się do miasta. Uderza skromność warunków, w jakich żyje, oraz jej samotność. Zresztą cykl nosi właśnie taki tytuł.

Historia Pani Porańskiej opowiedziana jest nie tylko poprzez jej postać – ważną częścią portretu, tytułowej *Samotności* jest także dom kobiety, jego bardzo skromne wyposażenie, znajdujące się w nim rzeczy, święte obrazki, ludowe ozdoby na ścianach oraz fotografie rodzinne rozrzucone na stole z tykającym zegarem, dokumentujące różne okresy jej życia. Wszystkie te szczegóły – przedmioty codziennego użytku, kot, ozdoby, fotografie – towarzysze życia codziennego bohaterki budują narrację o jej codzienności, ukazaną zgodnie z wytycznymi warsztatu dokumentalisty, którego zawód polega na „szukaniu drobnych elementów, składających się na [...] prawdę o człowieku. Uważne obserwowanie i gromadzenie szczegółów, z których składa się życie, jest w stanie taką prawdę uchwycić”²². Poprzez pokazanie konkretnych elementów egzystencji bohaterki swojego reportażu Zielazek sprawia, że opowieść o Pani Porańskiej jest wiarygodna i zarazem uniwersalna. Dotyczy bowiem problemów, z jakimi zmaga się w tym okresie wielu starszych mieszkańców wsi: biedy, wykluczenia oraz bolesnego, skrajnego osamotnienia.

22 Cyt. za: *Co można zobaczyć w szarości*, [w:] *Chełmska 21...* 2020, s. 174. Przytaczam tu słowa o zawodzie dokumentalisty Kazimierza Karabasza, jednego z twórców szkoły filmowej czarnego reportażu, z których kręgu wyrasta twórczość Zielazka.

Niezwycięzony

Niezwycięzony to cykl dziewięciu zdjęć nagrodzony w Gdańsku na VII Biennale Fotografii Krajów Nadbałtyckich Złocistym Jantarem w kategorii „Fotografia mówi”. Ukazuje przejmujący portret weterana II wojny światowej, Jana Bieniszewskiego. Przez krytyków cykl został odebrany jako „esej literacki na temat ludzkiego losu z jego klęskami i zwycięstwami”²³. Nazwa *Niezwycięzony* ma podwójne znaczenie – odnosi się zarówno do wojennej przeszłości Bieniszewskiego, jak i do jego obecnego losu. Na kolejnych zdjęciach mężczyzna z dumą prezentuje swoje dyplomy, odznaczenia i medale, m.in. Odznakę Grunwaldzką, nadawaną bohaterom wojennym²⁴. Z ukazanego na fotografii dokumentu z wojaka dowiadujemy się o przebiegu jego służby wojskowej: urodzony w Zagórzcu w powiecie tarnopolskim, jako strzelec piechoty przeszedł z Armią Berlinga cały szlak bojowy aż do Berlina, odznaczając się w boju „odwagą i śmiałością”²⁵. Po wojnie otrzymał w ramach zasług kawałek piaszczystego pola w okolicy Jeziora Powidzkiego, w miejscowości Skrzyńki. Na kolejnych fotografiach widzimy jego obecne życie: nadzwyczaj skromne warunki, w których mieszka, zmęczoną twarz, prowizoryczną, ad hoc zbudowaną chatę oraz prymitywne narzędzia, którymi uprawia swoje pole. Zwieńczeniem cyklu jest ostatnie zdjęcie – rozwścieczony pies na łańcuchu atakuje fotografa, co stanowi symboliczną pointę losu tytułowego *Niezwycięzonego*.

W cyklu tym Zielazek przewrotnie odnosi się do szerzonego przez władze komunistyczne ideału „czasu walki i czasu pracy”, w którym bohater przelewający krew za swój kraj podczas wojny, w czasie pokoju nadal walczy – pracując na dobrobyt odrodzonej ojczyzny²⁶. Uchwycony przez Romualda Zielazka obraz życia tytułowego *Niezwycięzonego*, który mieszkając na uboczu wsi, mimo otaczającej go biedy, nie poddaje się – prymitywnymi narzędziami rolniczymi uprawia własną ziemię z godnością, walcząc o codzienny byt – jaskrawo kontrastuje z fetowanym w oficjalnym dyskursie wizerunkiem bohatera wojennego. W tym wizerunku żołnierze, po pokonaniu wroga, w czasach pokoju są przedstawiani

23 ZWIERZCHOWSKA 1979, s. 3.

24 Sięganie po tradycje grunwaldzkiego zwycięstwa było dla władz komunistycznych formą legitymizacji sprawowanej władzy, ukazującej jednocześnie siebie jako „spadkobierców polskiej tradycji” oraz zwycięstwa nad najeźdźcą niemieckim. Order Krzyża Grunwaldzkiego ustanowiono tuż po zaprzysiężeniu 1 Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki dowodzonej przez gen. Zygmunta Berlinga, wyróżnienie to stało się w czasach PRL-u głównym odznaczeniem wojskowym, co najmniej o takim znaczeniu jak Order Virtuti Militari, LESZKOWICZ 2016, s. 11–12.

25 Informacja pochodzi z dokumentu widocznego na jednym ze zdjęć cyklu, zob. *Konkurs Fotografii Polskiej 1979*, s. 5.

26 ŚMIEJA 2017, s. 139–150.

jako uśmiechnięci, silni, zaradni, pracujący z wielką energią i dynamizmem, za pomocą nowoczesnych urządzeń i maszyn na rzecz nowej, odrodzonej ojczyzny, realizując mit fundacyjny całego systemu sowieckiego, a więc także Polski Ludowej, o zwycięstwie nad faszyzmem. Romuald Zielażek w swoim cyklu poświęconym Janowi Bieniszewskiemu dekonstruuje ten mit, a jednocześnie, wsłuchując się uważnie w głos przedstawionego na zdjęciach mężczyzny, tworzy jego autentyczny, pozbawiony upiększeń, poruszający i wielowątkowy portret.



4-6. R. Zielażek, *Niezwyciężony*, ok. 1978, Skrzynki k. Powidza, Wielkopolska, Archiwum Rodziny Zielażek, oryginały w kolekcji MuFO

PGR w Niepruszewie

W obrazie życia wielkopolskiej wsi nie może oczywiście zabraknąć zdjęć dokumentujących codzienność w PGR-ach. „Powołane do życia w 1949 roku pegeery miały być słońcem polskiej wsi”²⁷, wzorcowymi gospodarstwami-fabrykami produkującymi żywność dla miast. To w nich władza Polski Ludowej widziała namiastkę komunistycznych, kolektywnych wzorów płynących wprost ze Związku Sowieckiego. Niezależnie więc od zysków i strat, jakie poszczególne PGR-y przynosiły, inwestowano w nie potężne fundusze. W latach 70., kiedy próbowano odgórnie przekształcić PGR-y we wzorcowe kombinaty rolne, było to około dwóch trzecich funduszy przeznaczanych na rolnictwo.

Pracownikami PGR-ów byli przede wszystkim słabo wykształceni robotnicy rolni, którym gospodarstwa rolne oferowały nowe perspektywy. Poza pracą i mieszkaniem zapewniały to, czego na wsi brakowało: regularną wypłatę i zaplecze socjalne (m.in. urlopy pracownicze czy kolonie dla dzieci). Mimo że większość pracowników otrzymywała niskie wynagrodzenie i nie miała wielkich szans na awans, wielu wybierało tę pracę ze względu na stabilność i poczucie bezpieczeństwa. Paradoksalnie jednak, wbrew oficjalnej narracji promowanej przez władze ludowe, praca w pegeerach uchodziła w opinii społeczeństwa za dowód życiowej bezradności i porażki.

Romułd Zielazek zrealizował w PGR-ach wiele reportaży zarówno fotograficznych, jak i filmowych. Zazwyczaj powstawały one na odgórne zamówienie, jednak fotograf potrafił obejść oficjalny przekaz i pokazać je z innej, bardziej osobistej, często satyrycznej perspektywy. Reportaż z PGR-u w Niepruszewie powstał w 1975 roku, w czasie jego prosperity. Dokumentując rzeczywistość gospodarstwa rolnego, Zielazek w charakterystyczny dla siebie sposób skupia naszą uwagę na mieszkańcach, ich wzajemnych relacjach,



7. R. Zielazek, *PGR Niepruszewo. Dwóch mężczyzn*, Wielkopolska, Archiwum Rodziny Zielazek, oryginały w kolekcji MuFO

pracy i codziennych obowiązkach. Jego kamera wychwytuje wszystkie niuanse życia w pegeerach: zwierzęta, odpoczywających na ławkach staruszków, bawiące się na uboczu dzieci czy relacje między pracownikami (il. 7).

Żegrze – znikanie wsi, narodziny miasta



8. R. Zielazek, *Stare Żegrze*, Poznań, lata 80. XX w., Archiwum Rodziny Zielazek

Innym poruszającym reportażem jest realizowany przez wiele miesięcy w latach 80. XX wieku dokument fotograficzny przedstawiający znikanie podpoznańskiej wiejskiej osady Żegrze. Podmiejska wieś, częściowo zamieszkała przez społeczność bambrów, została włączona do Poznania w 1942 roku. Po wojnie pozostała w granicach administracyjnych miasta, zachowując jednak swój rolniczy charakter. Dominowała tu zabudowa jednorodzinna o cechach wiejskich. Na jednej fotografii Zielazka możemy zobaczyć jeden z dawnych domów, znajdujący się przy dawnej ulicy Ostrowskiej 152 – dom państwa Wieczorków²⁸.

28 Informacja pochodzi ze strony *Żegrze – Historia i współczesność*, profil w mediach społecznościowych na Facebooku – <https://www.facebook.com/zegrzehistoria> [dostęp: 6.06.2025].

Romuald Zielazek, poznaniak, od lat 70. mieszkał na nowo wybudowanych Ratajach (osiedle Bohaterów II Wojny Światowej), a na osiedlu Piastowskim miał swoją pracownię fotograficzną. Kiedy fotografował *Dom za płotem*, wiedział, że dokumentuje odchodzący już do przeszłości świat. Miał świadomość, że wkrótce dzielnica pełna sadów i pól uprawnych zniknie, a większość domów jednorodzinnych zostanie wyburzona, podobnie jak dawne Rataje, pełne ogrodów warzywnych. Wraz z tymi zmianami przemianie ulegnie charakter zamieszkującej tu ludności, zanikną więzy sąsiedzkie oraz lokalna tradycja.

Tereny Żegrza miała wchłonąć rozbudowująca się Nowa Dzielnica Mieszkaniowa Rataje, projektowana na ok. 110 tys. mieszkańców (obejmująca Rataje, Żegrze, Franowo i Starołękę). Zdjęcia Zielazka dokumentują proces zanikania podmiejskiej wsi, „pożerania” jej przez miasto. Wznoszone w technologii wielkiej płyty bloki wpłynęły nie tylko na krajobraz przyrodniczy, kulturowy i społeczny Żegrza. Zmieniła się także sieć hydrologiczna i warunki glebowe – część wyjątkowo żyznej ziemi wybrano i przewieziono do pobliskiego Szczepankowa. Większość jednorodzinnej zabudowy wyburzono, a styl życia mieszkańców uległ całkowitej zmianie, gdyż zgodnie z założeniami autorów projektu nowa dzielnica miała poprzez swoją architekturę i formę przestrzenną „oddziaływać na mieszkańców, narzucając im w pewnym stopniu sposób życia”²⁹. Zdjęcia Zielazka, robione przez wiele miesięcy w tych samych miejscach, dokumentują cały proces zanikania wsi i jej asymilacji przez miasto.

Innymi wybranymi przeze mnie obrazami są zdjęcia Romualda Zielazka dokumentujące czas festynów i świąt. Wybrałam dwie ważne dla społeczności wiejskiej uroczystości – 1 Maja oraz odpust w klasztorze Kamedułów w Bieniszewie.

1 Maja

1 Maja stał się oficjalnym świętem państwowym w 1950 roku. Obchody Święta Pracy były dla władz komunistycznych imprezą najważniejszą – widowiskową manifestacją zadowolenia społeczeństwa z ustroju robotniczo-chłopskiego. Udział w nich był przez długi czas obowiązkowy, a w zorganizowanych masowych pochodach każdy miał z góry wyznaczone miejsce. Na czele szła orkiestra, za nią osoby niosące sztandary, następnie dzieci z chorągiewkami i sztucznymi kwiatami, załogi zakładów pracy oraz zorganizowane grupy inteligencji pracującej i młodzieży z ZMP. Punktem centralnym była trybuna honorowa, na której zasiadali prominenci, dający sygnał do rozpoczęcia pochodu słowami: „Niech

29 MARCINIAK 2001, s. 269.

się święci 1 Maja³⁰. Po pochodach następowała część mniej oficjalna – władza organizowała festyny i wycieczki w plener, z występami artystycznymi, zawodami sportowymi oraz zabawami. 1 Maja obchodzony w konwencji „zabawy masowej” był też okazją do picia alkoholu, zarówno dla partyjnych prominentów, jak i dla „zwykłych ludzi”³¹.



9. R. Zielazek, *Bez tytułu*, Ostrowite, Wielkopolska, 1984, Archiwum Rodziny Zielazek

Święto Pracy w Ostrowitem, wsi położonej w powiecie słupeckim (Wielkopolska), pokazane jest właśnie od tej mniej oficjalnej strony. Festyn odbywający się na wielkopolskiej prowincji, z jego blaskami i cieniami, obserwujemy z perspektywy przeciętnego mieszkańca. Nie umykają tu uwadze kamery ani spontaniczne, acz siermiężne gminne zabawy, ani rozrzucone za ławkami puste butelki po alkoholu. Natomiast zdjęcie *Bez tytułu* (również z Ostrowitego) znakomicie wpisuje się w koncepcję decydującego momentu H.C. Bressona – mocnym, ironicznym obrazem podsumowuje rzeczywistą atmosferę, jaka towarzyszyła obchodom 1 Maja w latach 80. XX wieku.

30 LESZKOWICZ 2016, s. 39–44.

31 KOSIŃSKI 2008, s. 77.

Odpust w Bieniszewie

Romuald Zielazek, jako wnikliwy obserwator wielkopolskiej prowincji, w 1980 roku zrealizował cykl zdjęć pokazujących ważny ośrodek religijny – klasztor Kamedułów w Bieniszewie, osadzie zlokalizowanej około 8 km od Konina, na skraju tzw. Puszczy Bieniszewskiej. Klasztor funkcjonuje w tym miejscu od XVII wieku z dwiema przerwami – podczas zaborów, kiedy zakonnicy zostali zmuszeni przez władze carskie do opuszczenia pustelni, oraz w okresie II wojny światowej, kiedy wszystkich zakonników wywieziono do obozu w Dachau, a na terenie klasztoru utworzono ośrodek szkoleniowy dla Hitlerjugend. Po wojnie zakon powrócił do Bieniszewa, a miejsce to ponownie stało się ważnym ośrodkiem kultu dla okolicznej, w większości wiejskiej ludności³². Mimo niechęci władz

komunistycznych do Kościoła katolickiego, objawiającej się m.in. próbami ograniczenia ruchu pielgrzymkowego, odpust w Bieniszewie był dla mieszkańców wschodniej Wielkopolski wyjątkowym wydarzeniem, rocznie gromadzącym rzesze wiernych. Ze względu na surową regułę zakonu i kontemplacyjny charakter zgromadzenia dostęp na teren klasztoru jest mocno ograniczony. Odpust przypadający w święto Narodzenia Najświętszej Marii Panny (8 września) jest wydarzeniem wyjątkowym nie tylko ze względu na specyfikę samego święta religijnego, ale przede wszystkim dlatego, że jest to jedyny dzień w roku, kiedy klauzurowy teren klasztoru jest dostępny również dla kobiet. To przede wszystkim na nich koncentruje się uwaga fotografa. Widzimy je podczas modlitwy, w kolejce do spowiedzi, składające intencje mszalne i ofiary dziękczynne, podczas posiłku czy odpoczynku – jedne skupione, inne przejęte, zdają się wypełniać zgiełkiem klasztorną ciszę. Odpust w Bieniszewie poza wymiarem religijnym miał także wymiar ludyczny. Ważnym jego elementem były kramy ustawione przed sanktuarium, które odwiedzano obowiązkowo po uroczystościach kościelnych.



10. R. Zielazek, *Odpust w Bieniszewie*, 1980, Wielkopolska, Archiwum Rodziny Zielazek, oryginały w kolekcji MuFO

32 SKIBA, s. 73–84; www.kameduli.info/bieniszew.pl [dostęp: 6.06.2025].

Nadawały one koloryt szarej peerelowskiej rzeczywistości, przyciągając nie tylko dzieci, choć to one szczególnie wyczekiwały chwili, kiedy mogły zobaczyć i kupić odpustowe zabawki, m.in. jo-jo, diabełki z wysuwającym języczkiem czy wiatraczki na patyku. Ten moment zachwytu dzieci nad pełnymi towarów kramami został uchwycony przez fotografa.

* * *

Prezentowane prace są rezultatem wieloletniej pracy Romualda Zielazka, licznych podróży, spacerów, rozmów i poszukiwań. W moim odczuciu zyskały one walor cennego źródła wiedzy o polskiej wsi lat 60.–80. XX wieku – utrwalają sceny życia codziennego (sceny uliczne i na wiejskich podwórkach), przygotowywanie i przebieg uroczystości państwowych, takich jak dożynki, a także pracę, życie rodzinne, rozrywkę. Obejmują zarówno kadry uchwycone „na gorąco”, jak i te reportaże, które wymagały głębokiego namysłu, nawiązania relacji i wysłuchania historii. Obraz wielkopolskiej wsi ukazuje się jako odległy od propagandowych przedstawień czy scentralizowanej historii – pogłębiony i zróżnicowany, ujęty z perspektywy zwykłych ludzi, którzy zyskują tu podmiotowość i „stają się aktywnymi aktorami historii, których emocje i działania kształtują rzeczywistość na jej najbardziej podstawowym poziomie – codzienności”³³.

Wieś przedstawiona w zdjęciach Zielazka rozpada się na dziesiątki kadrów, swoistych mikroświatów, obejmujących losy i historie zwyczajnych ludzi. Centralnymi tematami są życie codzienne ze wszystkimi jego rutynami, bolączkami, rytuałami i intymnymi emocjami. Fotografie te stanowią źródło osobistego oglądu rzeczywistości – obraz wielkopolskiej prowincji przefiltrowany przez spojrzenie fotografa. Tworzą swoiste archiwum, składające się z jednostkowych relacji uchwyconych podczas rodzinnych spacerów, samotnych wycieczek, a także codziennej pracy.

Patrząc na te zdjęcia, należy pamiętać, że choć Romuald Zielazek był świetnym dokumentalistą, prezentowane tu wybrane kadry nie są tylko obiektywnym zapisem kronikarza ukazującego bez upiększeń przekrojowy obraz danego miejsca i czasu. Jego fotografie są zabarwione osobistym, głębokim zainteresowaniem człowiekiem oraz umiejętnością pokazania, często w ironiczny sposób, absurdów i bolączek otaczającej go rzeczywistości. Mimo cechującego je realizmu, nie są pozbawione walorów artystycznych. Przede wszystkim odznaczają się jednak umiejętnością wejścia w świat fotografowanych postaci i oddania ich cech charakterystycznych, stanów emocjonalnych, problemów i radości codziennego

33 KAŁWA/KLICH-KLUCZEWSKA 2011, s. 57.

życia. Zielazek pokazywał ludzi bez upiększeń, jednak szczególnie w portretach osób starszych i dzieci robił to w sposób niepozbowiony czułości. Pokazywał swoich modeli w taki sposób, że otaczająca ich rzeczywistość wydawała się być dla nich sceną, tłem – na pierwszy plan natomiast zazwyczaj wysuwał się sam człowiek, uchwycony w wirze codzienności, w teatrze swojego dnia powszedniego. Na większości prezentowanych tu zdjęć to właśnie postać ludzka pozostaje najważniejsza. To ona przykuwa naszą uwagę, nawet jeśli jest bohaterem zbiorowym danego ujęcia. Fotografie Romualda Zielazka są więc przede wszystkim opowieścią o ludziach, przedstawioną w kadrach epoki, w której przyszło im żyć.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Poznaniu, *Akta kwestionariusza Ewidencyjnego (KE) kryptonim „Mały”*, IPN Po 08/1514(11468/II).

Opracowania

Amator z kamerą 1963 – Amator z kamerą, „Sztandar Młodych”, nr 230, 27 września 1963.

BARRETT 2014 – Terry Barrett, *Krytyka fotografii; jak rozumieć obrazy*, Kraków 2014.

BŁOŃSKA 2019 – Diana Błońska, *Historia wozu Michała Drzymały*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2019, nr 67 (2), s. 275–285.

Chelmska 21... 2020 – Chelmska 21. 50 lat Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie, red. Bożena Janicka, Andrzej Kołdyński, Warszawa 2020.

Fotografowie 2006 – Fotografowie 1946–2006. Słownik biograficzny fotografów polskich (członków ZPAF), red. Paweł Pierściński, Warszawa 2006, s. 471.

KAŁWA/KLICH-KLUCZEWSKA 2011 – Dobrochna Kałwa, Barbara Klich-Kluczevska, *Codziennosc peryferyjna, Pamięć o PRL mieszkańców Ustronia – studium przypadku*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, t. 65, 2011, nr 1, s. 57–65.

Konkurs Fotografii Polskiej 1979 – Konkurs Fotografii Polskiej „Złocisty Jantar”, katalog wystawy pokonkursowej, ZPAF, Gdańsk 1979.

KOSIŃSKI 2008 – Krzysztof Kosiński, *Historia pijaństwa w czasach PRL*, Warszawa 2008.

Kto jest kim 1997 – Kto jest kim w Poznaniu, red. Michał Piotrowski, Poznań 1997.

LESZKOWICZ 2016 – Tomasz Leszkowicz, *Oblicza propagandy PRL*, Warszawa 2016.

MARCINIAK 2001 – Piotr Marciniak, *Urbanistyka i architektura Rataj*, „Kronika Miasta Poznania” 2001, nr 3, s. 264–292.

Ogród nadziei 2011 – Ogród nadziei. Pamięci Ojca Mariana Żelazka SVD. Ojca trędowatych i potrzebujących, red. Maria Magdalena Matusiak, Warszawa 2011.

PANEK 2024 – Bartosz Panek, *Zboże rośnie jak las. Pamięć o pegeerach*, Wołowiec 2024.

- PISKORSKI 2002 – Tadeusz Piskorski, *Romuald Zielazek. Wspomnienie w pierwszą rocznicę śmierci*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 93, s. 10.
- Powstańcy Wielkopolscy 2010 – *Powstańcy Wielkopolscy. Biogramy uczestników Powstania Wielkopolskiego 1918–1919*, t. VII, red. Bogusław Polak, Poznań 2010.
- Poznański dworzec 1961 – *Poznański dworzec w oczach filmowca. Sześć tygodni pracy, 9 minut na ekranie – rozmowa z Romualdem Zielazkiem*, „Expres Poznański”, 21 listopada 1961.
- READ 1965 – Herbert Read, *Sens sztuki*, Warszawa 1965.
- SKIBA 2001 – Roman Skiba, *Życie pustelnicze kamedułów w Bieniszewie*, „Kronika Wielkopolski” 2001, nr 4, s. 73–84.
- SZPAK 2011 – Ewelina Szpak, *Mentalność ludności wiejskiej w PRL. Studium zmian*, „Zeszyty Wiejskie” 2011, nr 16, s. 294–299.
- ŚMIEJA 2017 – Wojciech Śmieja, *Pamiętniki inwalidów wojennych – PRL i (re)konstrukcje okaleczonych ciał*, „Autobiografia” 2017, nr 2 (9), s. 139–150.
- ZWIERZCHOWSKA 1979 – Teresa Zwierzchowska, *Wymowny dokument*, „Wieczór Wybrzeża” 1979, nr 209, s. 3.

Strony internetowe

- BITTNER – *Zatrzymani-i-aresztowani*, <https://polskiemiesiace.ipn.gov.pl/mie/wszystkie-wydarzenia/czerwiec-1956/ofiary-i-represje/zatrzymani-i-aresztowani/113537> [dostęp: 12.12.2023].
- Konsultacje 72 – Konsultacje 72*, plakat wystawy kandydatów na członków Związku Polskich Artystów Fotografików „Konsultacje”, 21 maja – 4 czerwca 1972, Gorzów Wielkopolski, cyryl.poznan.pl [dostęp: 6.06.2025].
- SINIOR – Marta Sinior, *Dokument czasu – lata 1970/80*, fotopolis.pl/inspiracje/galerie/16355-dokument-czasu-lata-197080, 31 sierpnia 2005 [dostęp: 6.06.2024].
- Wacław Żelazek – *Wacław Żelazek, Opowiedziane*. Archiwum Historii Mówionej IPN, <https://opowiedziane.ipn.gov.pl/ahm/swiadcowie/30107,Zelazek-Waclaw.html> [dostęp: 6.06.2025].

Received: 20.06.2025. Verified: 01.09.2025. Accepted: 16.09.2025.

Funding information: National Museum of Agriculture and Agri-Food Industry in Szreniawa.

Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: KZS 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

Eleonora Jedlińska

 <https://orcid.org/0000-0002-4322-5563>Uniwersytet Łódzki
Instytut Historii Sztuki

Tina Modotti – buntowniczką, wojowniczką, fotografką współczesności

Tina Modotti – rebel, warrior, contemporary photographer

Streszczenie. Tina Modotti (Assunta Adelaide Luigia Modotti Mondini) urodziła się w 1896 r. we Włoszech, zmarła w Meksyku w 1942 r. Była aktorką, fotografką a nade wszystko aktywnie zaangażowaną komunistyczną działaczką polityczną, od 1927 r. związaną z Meksykańską Partią Komunistyczną. Przyjaźniła się m.in. z Clemente Orozco, Fridą Kahlo i Diego Riverą. Zafascynowana fotografią i... ideologią komunistyczną porzuciła dobrze zapowiadającą się karierę aktorską w Hollywood. Fotografii zaczęła uczyć się u Edwarda Westona, z którym niebawem wspólnie wyjechała z USA do Meksyku. W 1924 r. Weston wrócił do USA; meksykańskie studio Modotti stało się ważnym salonem intelektualnym stolicy; bywali w nim: Rivera, Khalo, John Dos Passos i wielu innych także politycznych uchodźców z krajów Ameryki Łacińskiej. Fotografie Modotti publikowane były w czasopismach o profilu komunistycznym: „Shape”, „New Masses”, „Horizonte”. Po próbie wplątania fotografki w zabójstwo Julio Antonio Melli w 1929 r., sekretarza generalnego KPM, z którym łączył ją bliski związek, została zmuszona do opuszczenia Meksyku. Oskarżono ją też o próbę zabójstwa Ortiza Rubio Pasquala, nowego premiera państwa, w wyniku czego została aresztowana i wydalona z Meksyku. Wyjechała do Berlina, następnie w 1930 r. do ZSRR. W Rosji porzuciła – czy też uniemożliwiły jej to władze radzieckie – fotografowanie na rzecz działalności politycznej w Kominternie. Podczas wojny domowej w Hiszpanii zaangażowała się po stronie republikanów. W 1939 r. pod zmienionym nazwiskiem wróciła do Meksyku, gdzie umarła w 1942 r. na atak serca. Biografia Modotti znalazła odzwierciedlenie w jej fotografiach: uwieczniała artystów, polityków, dokumentowała życie ludu i wydarzenia polityczne, kobiety z zamożniejszych środowisk i chłopki, architekturę i martwe natury, portretowała kwiaty i pejzaże Meksyku. W swej pracy eksperymentowała, osiągając wysublimowane efekty bliskie abstrakcji. Zaangażowanie w ruch rewolucyjny, ortodoksyjnie rozumiany komunizm znalazły swój wyraz w fotografiach o wysokich walorach artystycznych, fotografiach o silnym ładunku emocjonalnym a jednocześnie zachowujących elegancję i dystans w stosunku do modeli, których twarze często są ukryte. Istotą pozostaje pytanie o zakres jej zaangażowania w komunizm, który ostatecznie zdecydował o porzuceniu fotografowania. Ów akt biografki Modotti wiąże z jej pobytem w ZSRR, dokąd wyjechała z Vittorio Vidali, kolejnym mężem, którego zaangażowanie w komunizm, agentura na rzecz GPU do dziś wywołują emocje o stopień odpowiedzialności i obojętności europejskich intelektualistów na terror i dyktaturę stalinowskiej Rosji.

Słowa kluczowe: fotografia; Meksyk; Tina Modotti; reportaż; XX wiek

Abstract. Tina Modotti (Assunta Adelaide Luigia Modotti Mondini) was born in Italy in 1896 and died in Mexico in 1942. She was an actress, photographer, and above all, an active communist political activist, affiliated with the Mexican Communist Party from 1927. She was friends with Clemente Orozco, Frida Kahlo, and Diego Rivera, among others. Fascinated by photography and... communist ideology, she abandoned a promising acting career in Hollywood. She began studying photography with Edward Weston, with whom she soon left the United States for Mexico. In 1924, Weston returned to the United States; Modotti's Mexican studio became an important intellectual salon in the capital; frequented by Rivera, Khalo, John Dos Passos, and many other political refugees from Latin America. Modotti's photographs were published in communist-leaning magazines such as „Shape,” „New Masses,” and „Horizonte.” After an attempt to implicate the photographer in the 1929 assassination of Julio Antonio Mella, Secretary General of the Communist Party of Mexico, with whom she had a close relationship, she was forced to leave Mexico. She was also accused of attempting to assassinate Ortiz Rubio Pasquale, the country's new prime minister, and was arrested and expelled from Mexico. She moved to Berlin, then to the USSR in 1930. In Russia, she abandoned photography – or was prevented from doing so by the Soviet authorities – in favor of political activism in the Comintern. During the Spanish Civil War, she joined the Republican side. In 1939, she returned to Mexico under an assumed name, where she died of a heart attack in 1942. Modotti's biography was reflected in her photographs: she immortalized artists and politicians, documented popular life and political events, women from wealthier backgrounds and peasant women, architecture and still lifes, and portrayed Mexican flowers and landscapes. In her work, she experimented, achieving sublime effects approaching abstraction. Her involvement in the revolutionary movement and orthodox understanding of communism found expression in photographs of high artistic value, photographs with a strong emotional charge, yet maintaining elegance and distance from the models, whose faces are often hidden. The question remains: the extent of her involvement in communism, which ultimately led to her abandoning photography. Modotti's biographer links this act to her stay in the USSR, where she left with Vittorio Vidali, another husband whose involvement in communism and his work as an agent for the GPU continue to evoke emotions about the degree of responsibility and indifference of European intellectuals to the terror and dictatorship of Stalinist Russia.

Keywords: photography; Mexico; Tina Modotti; reportage; 20th century

Była Włoszką i Amerykanką, a z wyboru Meksykanką i Hiszpanką, była natchnieniem słynnych artystów i poetów – Orozco i Nerudy, Rivery, Gut-tusa i Rafaela Alberti, a wcześniej Edwarda Westona.

Ryszard Stanisławski¹

I try to produce not art but
honest photographs, without
distortions or manipulations.

Tina Modotti²

1 STANISŁAWSKI 1980, s.n.

2 MODOTTI 1929, nr 4, v. 5: przedruk w: MILLER/MODOTTI/THROCKMORTON 1997, s.n.: „Staram się tworzyć nie sztukę, ale uczciwe fotografie, bez zniekształceń i manipulacji”.

Artykuł ten nawiązuje merytorycznie do konferencji *Fotografia i nowe media* zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego w kwietniu 2025 r., a zarazem stanowi próbę przypomnienia postaci artystki-fotografki Tyny Modotti oraz wystawy jej prac z 1980 r. – jedynej, jaka miała miejsce w Polsce. Wystawa zatytułowana *Tina Modotti. Rewolucjonistka. 1896–1942. Fotografie* odbyła się w Muzeum Sztuki w Łodzi w dniach 27 maja – 27 lipca 1980 r. Kuratorkami były ze strony meksykańskiej Megi Pepeu, a ze strony polskiej Urszula Czartoryska (Dział Grafiki i Technik Wizualnych MSŁ). Rok 1980 był dla Polski znamienny: nabrzmiała konfliktami sytuacja polityczna, społeczna i gospodarcza w kraju rządzonym od 1945 r. przez komunistów zaowocowała strajkami i protestami obejmującymi różne regiony kraju. W Muzeum Sztuki tymczasem otwarto wystawę artystki-fotografki, której *curriculum vitae* związane było z wyznawaną przez nią ideologią komunistyczną, z buntem i walką z niesprawiedliwościami społecznymi – z rewolucją w imię obrony pokrzywdzonych. Prezentowane fotografie odznaczały się wyjątkowym kunsztem artystycznym, a zarazem mogły (choć dziś trudno to jednoznacznie zweryfikować) stanowić wezwanie do protestu, do opowiedzenia się po stronie strajkujących robotników ze Świdnika, Lublina, a niebawem także Gdańska (14 sierpnia 1980).

* * *

Tina Modotti (właściwie Assunta Adelaide Luigia Modotti Mondini) urodziła się 16 sierpnia 1896 r. w Udine we Włoszech; wywodziła się ze skromnej rodziny (ojciec Giuseppe Modotti był mechanikiem, matka Assunta krawcową). Poszukiwanie pracy zmusiło ojca Tyny do wyjazdu do Austrii. W 1905 r. Giuseppe Modotti wrócił do Włoch, by w 1906 r. ostatecznie wyemigrować do Stanów Zjednoczonych. Jako 12-letnia dziewczynka Tina podjęła pracę w fabryce tekstylnej, aby utrzymać matkę i rodzeństwo. W 1913 r., w wieku 17 lat, wyjechała do San Francisco, gdzie mieszkał jej ojciec; kilka lat później dołączyła do nich reszta rodziny. Początkowo Tina pracowała w zakładzie krawieckim, a następnie w salonie kapeluszniczym. W 1917 r. zadebiutowała we włoskim teatrze amatorskim działającym w San Francisco, wstąpiła do trupy aktorskiej o nazwie City of Florence Company. Od 1920 r. zaczęła z powodzeniem występować jako aktorka filmowa kina niemego, odtwarzała m.in. główne role w takich filmach jak: *The Tiger's Coat* (il. 1) w reżyserii Roya Clementa (1920), w którym poruszono problem uprzedzeń rasowych w Ameryce, *The Mission Play* (1920), traktującym o historii misji franciszkańskiej w Kalifornii, *Riding With Death* (1921) czy *I Can Explain* (1922)³.

3 Por. HOOKS 1999; HOOKS 2017.



1. T. Modotti w filmie *The Tiger's Coat*, 1920, reż. R. Clement, fot. domena publiczna

Uroda i talent Tiny Modotti mogły zapewnić jej sukces w Hollywood, gdyby nie stereotypowe – jak pisze jej biografka – postrzeganie jej wizerunku jako „śródziemnomorskiej piękności”, które zniechęciło artystkę do, skądinąd intratnego, statusu gwiazdy filmowej: „[...] jej prosta, a przy tym oszałamiająca uroda promieniowała mistycyzmem, który przez całe życie, od momentu gdy stanęła przed kamerą, był jej cechą wyróżniającą”⁴. W 1920 r. Modotti pozowała kilku fotografom, byli to: Jane Reece, Johan Hagemayerow i Edward Weston.

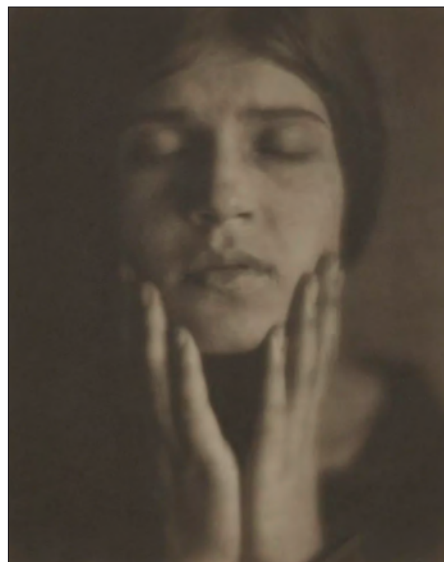
Wkrótce sama zainteresowała się fotografią i rozpoczęła naukę pod kierunkiem Westona, doświadczonego i znanego fotografa (il. 2). Z czasem Weston stał się jej najbliższym mentorem i przyjacielem. W 1923 r. razem przeprowadzili się do Meksyku; decyzja o przeniesieniu się do innego kraju głęboko odmieniła losy Tiny Modotti.

Spotkanie z Meksykiem wiązało się dla niej z poznaniem wielkich artystów-rewolucjonistów, których twórczość historia sztuki łączy z malarstwem ściennym (muralami) o wymowie politycznej. W gronie tym znaleźli się m.in.: Diego Rivera, David Siqueiros i Clemente Orozco. W 1924 r. odbyła się jej pierwsza wystawa prac

4 HOOKS 1999, s. 71.

fotograficznych, a także doszło do rozstania z Edwardem Westonem, który wrócił do Stanów Zjednoczonych. Modotti związała się wówczas z Juliem Antoniem Mellą. Jej zdjęcia-reportarze publikowane były w lewicowych czasopismach: „Shape”, „New Masses” i „Horizonte”. W 1927 r. wstąpiła do Komunistycznej Partii Meksyku. Jej meksykańskie studio stało się jednym z najważniejszych salonów artystycznych w stolicy Meksyku; bywali tam Frida Khalo, John Dos Passos, Dolores Del Rio, Diego Rivera i wielu innych. Miejsce to stanowiło także azyl dla uciekinierów politycznych z innych państw Ameryki Południowej. W lutym 1930 r. Tina została zmuszona przez rząd meksykański do opuszczenia Meksyku.

Była bliską towarzyszką skrytobójczo zamordowanego kubańskiego rewolucjonisty Julia Antonia Melli⁵ i żoną Carlosa Contrerasa (Vittorio Vidali⁶), zdeklarowanego stalinisty, przywódcy Piątego Regimentu z czasów wojny w Hiszpanii. Modotti została także oskarżona o udział w ataku na Pasquala Ortiza Rubia⁷,



2. E. Weston, *Portret Tiny Modotti*, 1921, fot. domena publiczna

5 Julio Antonio Mella (ur. 25 marca 1903, zm. 10 stycznia 1929) – kubański polityk komunistyczny, w 1925 r. był jednym z założycieli Komunistycznej Partii Kuby. Jako student prawa na Uniwersytecie w Hawanie brał udział w rewolucyjnym ruchu studenckim – domagał się m.in. naprawy systemu nauczania, niezależności uniwersytetu oraz darmowej edukacji. Gdy władzę na Kubie przejął Gerardo Machado, zaangażował się w walkę z reżimem. Wielokrotnie aresztowany pod zarzutem przygotowywania zbrojnego wystąpienia przeciwko Machado, został relegowany z uczelni i zmuszony do opuszczenia Kuby, w 1925 r. wyemigrował do Meksyku. W 1929 r. został skrytobójczo zamordowany w Meksyku – okoliczności jego śmierci nie zostały do końca wyjaśnione. Prawdopodobnie w zabójstwo zamieszany był Vidali. Por. GAWRYCKI/BLOCH 2010. Tina Modotti, związana z nim uczuciowo, ponoć była naocznym świadkiem śmierci Melli, który w styczniu 1929 r. został zastrzelony przez agentów dyktatora Kuby. Fakt ten miał się stać „momentem zwrotnym w życiu Tiny”, CZARTORYSKA 1980 s.n.

6 Vittorio Vidali (1900–1983) – włoski polityk, przekonany stalinista i agent GPU. Prawdopodobnie był zaangażowany w śmierć Julia Antonia Melli. Znany również jako Vittorio Vidale, Enea Sormenti, Jacobo Hurwitz Zender, Carlos Contreras i „Comandante Carlos”, po wydaleniu z Włoch wraz z dojściem do władzy Benita Mussoliniego, udał się do Moskwy, gdzie został agentem sowieckiego Kominternu. Zesłany do Meksyku, gdzie był zamieszany w zamachy na kubańskiego komunistę Julia Mellę i rosyjskiego rewolucjonistę Leona Trockiego. Później Vidali był aktywny w innych miejscach, ostatecznie od 1947 r. przewodził nowej partii komunistycznej na Wolnym Terytorium Triestu. Informacje na podstawie: VIDALI 1957.

7 W latach 1930–1932 Pascual Ortiz Rubio (1877–1963) jako przedstawiciel Partii Narodowo-Rewolucyjnej był prezydentem Meksyku.

nowego przywódcę państwa. W związku z tym zarzutem została aresztowana, a następnie wydalona z Meksyku. Wyjechała wówczas do Berlina, gdzie spotkała m.in. Bohuměra Smerala⁸, pisarza Egona Kischego⁹ oraz fotografkę Lotte Jacobi¹⁰. Jako zdeklarowana komunistka w październiku 1930 r. wyjechała do Związku Radzieckiego, porzucając fotografowanie na rzecz działalności politycznej w Kominternie. Gdy w Hiszpanii wybuchła wojna domowa, Modotti zaangażowała się po stronie republikanów. W 1939 r. pod zmienionym nazwiskiem wróciła do Meksyku, gdzie zmarła w 1942 r.

W latach 1927–1929 w czasie, gdy mieszkała w Meksyku, działała w Lidze Antyimperialistycznej¹¹, była członkinią Ligi Pomocy Ofiarom Faszyzmu, należała do organizacji Socorro Rojo¹² (Czerwona Pomoc). Związek uczuciowy Julia Antonia Melli i Tiny Modotti, ich wspólna praca oraz jego śmierć odmieniły jej losy. Przez część prasy meksykańskiej Modotti została oskarżona o udział w porachunkach rywali. Bezskutecznie broniła dobrego imienia przyjaciela, chcąc ujawnić prawdziwe tło polityczne zabójstwa. Wkrótce, w upokarzających okolicznościach, została wydalona z Meksyku¹³. W czasie gdy przebywała w Związku Radzieckim, jej „przewodniczką” została Helena Stasowa, była asystentka Lenina. W tym czasie wyszła za mąż za Vittoria Vidalięgo. W Związku Radzieckim nawiązała kontakty z tamtejszym środowiskiem artystycznym, m.in. poznała Sergiusza Eisensteina. Podobno ok. 1934–1935 r. odbyła podróż do Polski z misją Czerwonej Pomocy; następnie, w towarzystwie Vidalięgo przebywała przez rok w Paryżu, gdzie pod zmienionymi nazwiskami przygotowywali mityngi w obronie teoretyków i działaczy komunistycznych więzionych przez rządy faszystowskie (Dymitrowa, Gramsciego, Thaelmanna). W 1936 r., gdy wybuchła wojna domowa

-
- 8 Bohuměr Smeral (1880–1941) – czeski komunista, działacz ruchu robotniczego, założyciel Czeskiej Partii Komunistycznej.
 - 9 Egon Kisch (1885–1948) – czeski i niemiecki pisarz, dziennikarz i reporter żydowskiego pochodzenia, obywatel austro-węgierski, a potem czechosłowacki, tworzył w języku niemieckim. Uznawany za jednego z najwybitniejszych reporterów w historii dziennikarstwa.
 - 10 Lotte Jacobi (właśc. Johanna Alexandra Jacobi; 1896–1990) niemiecka fotografka; urodziła się w Toruniu, przez ponad 20 lat mieszkała w Poznaniu, potem w Monachium, Berlinie, w 1935 r. wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych. Portretowała m.in.: Alberta Einsteina, Thomasa Manna, Marca Chagalla, Eleanor Roosevelt, Billie Holiday.
 - 11 Organizowała manifestacje na rzecz uwolnienia Sacca i Vanzettiego – anarchistów i robotników amerykańskich pochodzenia włoskiego, którzy brali czynny udział w robotniczych demonstracjach strajkowych o lepsze płace i humanizację stosunków pracy. W 1920 r. w trakcie organizowania wiecu zostali zatrzymani pod zarzutem działalności godzącej w dobro publiczne. Więcej na ten temat: AVRICH 1991; JASZUŃSKI 1997.
 - 12 Socorro Rojo Internacional (SRI) – międzynarodowa organizacja zajmująca się opieką nad rodzinami prześladowanych i więzionych rewolucjonistów, działająca od 1922 r.
 - 13 Sfingowano fałszywe oskarżenie, jakoby Modotti brała udział w spisku przeciwko prezydentowi Meksyku.

w Hiszpanii, Modotti pod pseudonimem „Maria” organizowała szpitale i pomoc dla ludności cywilnej, a także redagowała pismo „Ayuto”, poświęcone międzynarodowej pomocy Republice Hiszpańskiej. Jej współpraca z Vidalim wiązała się z zaangażowaniem w organizowanie 5. Regimentu Armii Republikańskiej, którego ten był dowódcą (ps. „Carlos Contreras”). Jak podaje Czartoryska, współpracowali m.in. z Karolem Świerczewskim! (ps. „Walter”). Gdy „wojna hiszpańska” dogorywała, Modotti i Vidal przedostali się do Francji. Ponieważ nie zostali wpuszczeni do Stanów Zjednoczonych, wrócili do Meksyku. W tamtych latach Meksyk był jedynym z nielicznych krajów, które udzielały azylu ogromnej liczbie wygnańców z frankistowskiej Hiszpanii. Anulowano wyrok wygnania Modotti, która niebawem stała się ważną postacią środowiska lewicowego i intelektualnego w Meksyku. Zajmowała się przekładami tekstów do gazet i działała na rzecz emigrantów z Włoch rządzonych przez Mussoliniego. Zmarła nagle zimą 1942 r. Jej pogrzeb stał się manifestacją solidarności kombatantów wojny hiszpańskiej, robotników meksykańskich i intelektualistów. W uroczystości wzięli udział jej przyjaciele-poeci: Pablo Neruda i Rafael Alberti.

* * *

Tyle o artystce-fotografce mówią biografowie, chętniej wszakże osadzając koleje jej życia w kontekście dokonań artystycznych niż – z dzisiejszej perspektywy – w świetle jej zaangażowania w komunizm o najbardziej ponurym obliczu. Wznowienie monografii poświęconej Modotti, zatytułowanej *Tina Modotti, Photographer and Revolutionery*, autorstwa Margaret Hooks, po raz pierwszy wydanej w 1993 r., wywołało zainteresowanie tą nieco dziś zapomnianą fotografką¹⁴. Tina Modotti jako fotografka działała zaledwie przez dziewięć lat – rozdarła między problemami sztuki i zaangażowaniem politycznym, uwikłaniami w liczne związki, pomocą komunistycznym więźniom politycznym i zaangażowaniem w działalność partyjną. Ostatecznie porzuciła aparat fotograficzny, poświęcając się tym działaniom całkowicie. Przypomnijmy, w latach 30. i 40. XX wieku w Europie i na świecie tworzyli wybitni fotografowie, znajdując ważne tematy zarówno na ulicach miast, na prowincji, jak i w okopach wojny w Hiszpanii: Brassai, Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, Aleksander Rodczenko, August Sander... Porzucenie kamery fotograficznej – jak zauważa Stanisławski – było w jej przypadku manifestem votum nieufności wobec fotografii, „w imię najważniejszej idei – braterstwa”¹⁵.

14 W 1975 r. została opublikowana pierwsza monografia Tiny Modotti, której autorką jest amerykańska historyczka sztuki i kuratorka w nowojorskim MOMA, CONSTANTINE 1975.

15 STANISŁAWSKI 1980, s.n.

Fotografie Tiny Modotti, szczególnie te powstałe w Meksyku, stanowią obecnie symbol uwarunkowanego historycznie i ideologicznie dokumentu szczególnego związku jasno określonej, bezkompromisowej postawy politycznej. Jak pisała Urszula Czartoryska: „Dokument sojuszu ideologii ze sztuką – należy do dokonania pokolenia kryzysów po pierwszej wojnie światowej, wielkich migracji politycznych, hiszpańskiej wojny domowej i przemian lat 40.”¹⁶. Modotti tworzyła fotografie-reportaże, wyrafinowane kompozycje złożone z kwiatów i przedmiotów codziennego użytku, portrety znanych postaci i zwykłych ludzi. Przyjazd Modotti i Westona do Meksyku w latach 20. i 30. XX wieku – kraju, w którym wówczas rozstrzygały się ważne problemy polityczne, naznaczone konsekwencjami Rewolucji Meksykańskiej (tzw. Rewolucji Zapaty) i Wielkiego Kryzysu, kraju borykającego się z wdrażaniem radykalnych reform społecznych, politycznych i gospodarczych – zdecydował o profilu tematycznym fotografii Modotti. Jednocześnie Meksyk tamtego okresu wyróżniał się na tle innych państw Ameryki Południowej stosunkowo liberalnym ustrojem politycznym. Radykalna rewolucja artystyczna inspirowana była przez wybitnych malarzy-muralistów o wyraźnym komunistycznym światopoglądzie, jak Rivera, Orozco, Siqueiros, Frida Khalo. Dzięki tym znajomościom Modotti rozpoczęła pracę dla komunistycznej gazety „El Machete”, w której zamieszczano jej zdjęcia rejestrujące bieżące wydarzenia polityczne w Meksyku; wykonywała portrety przyjaciół – ludzi jak ona zaangażowanych w komunizm, dokumentowała zabytki i mieszkańców Meksyku. Szczególną uwagę poświęcała przedstawieniom kobiet, folklorowi meksykańskiemu oraz sztuce religijnej, rejestrując także ważne wydarzenia społeczne. Nowatorskie i odważne ujęcia szybko uczyniły ją centralną postacią świata nowoczesnej fotografii. Jej wizja była jasna, dramatyczna i bezkompromisowa, przesycona ideologią – obraz Meksyku tamtych lat utrwalony w jej zdjęciach ma znaczenie historyczne; Modotti rejestrowała kraj, który wybrała, tworzyła dokumenty wydarzeń, których była świadkiem. Nie ujawniała twarzy protestujących, a uchwycony przez nią tłum robotników w jednolitych ubraniach i nakryciach głowy, kroczących w solidarnym marszu, emanuje siłą „buntu mas”; głos tych ludzi – zdaje się mówić fotografia – musi być wysłuchany.

Dla Tiny Modotti istotne było zdefiniowanie samej siebie w relacji między własną twórczością a egzystencją „artystki w określonych okolicznościach historycznych i kategoriach moralnych”¹⁷ – pisała Czartoryska. Przywiązywała szczególną wagę do roli fotografa-dokumentalisty i nie zgadzała się, by jej zdjęcia traktowano

16 CZARTORYSKA 1980, s.n.

17 *Ibidem*.

w kategoriach sztuki czy dzieła artystycznego: „Kiedykolwiek do moich fotografii stosowane jest słowo *sztuka* lub przymiotnik *artystyczne*, czuję się głęboko dotknięta. Jest to oczywiście skutkiem złego użycia tych określeń. Uważam się za fotografkę, nic więcej”¹⁸. Wartość fotografii dokumentalnej upatrywała w połączeniu wrażliwości, zrozumienia i jasnego określenia postawy etycznej fotografa wobec człowieka i danej sytuacji historycznej. Fotografia dokumentalna powinna – według Modotti – być osadzona w określonym miejscu, w którym dokonuje się rewolucja społeczna, „do której wszyscy winniśmy się przyczynić”¹⁹. Spotkanie w Kalifornii z Edwardem Westonem (1886–1958) oraz ich kilkuletnie wspólne życie (1923–1926) zadecydowały o kształcie jej pracy. Chociaż – jak wskazują badaczki Modotti – Weston nauczył ją fotografować, była jego partnerką i współpracownicą, a nie naśladowczynią; pozostała indywidualnością, a jej styl dojrzał w Meksyku, niezależnie od konwencji stosowanych przez Westona. Jeszcze przed 1926 r. tworzyła zdjęcia charakteryzujące się klarownym rysunkiem, obrazujące fragmenty architektury określone delikatnym światłocieniem. Diego Rivera, który bardzo cenił fotografie Tiny Modotti, dostrzegał w nich „płaskość, abstrakcyjność, powietrzność i intelektualizm”, porównywał je do obrazów Velázquez. Modotti fotografowała murale Rivery; na tle niektórych z nich została też sama uwieczniona. Był to najdonioślejszy okres jej pracy – powstawały wówczas zdjęcia o wyraźnej wymowie społecznej, ich głównymi tematami były dzieci bezrobotnych, zbliżenia rąk robotników, manifestacje i zgromadzenia komunistów. Jak zauważa Czartoryska, formalnie „pojawia się podobieństwo do syntetycznej, rzeźbiarskiej artykulacji postaci znanych z malarstwa Orozco i Rivery, oraz symboliczny skrót (gitara, sierp, taśma z nabojami), odwołujący się do mitologii prymarnej, do atrybutów pracy i walki, zakorzenionych w ikonografii meksykańskiej od sztuki ludowej do dzieł muralistów”²⁰.

Przedstawienia ludu meksykańskiego, pejzaży, intrygujących zbliżeń roślin (il. 3)²¹ stały się – zdaniem Kelly Sidley, kuratorki wystawy fotografii Modotti w MOMA w 2016 r. – punktem wyjścia dla jej najbardziej symbolicznych i abstrakcyjnych obrazów²².

18 MODOTTI 1929. Tekst został opublikowany z okazji wystawy Tiny Modotti na Uniwersytecie Narodowym w Meksyku w 1929 r.

19 *Ibidem*.

20 CZARTORYSKA 1980, s.n.

21 Niektóre aspekty fotografii Tiny Modotti, szczególnie zdjęcia flory (intymne ujęcia roślin w dużych zbliżeniach, np. *Róże*), biografowie łączą z fotograficznymi obrazami Imogen Cunningham (1883–1976), amerykańskiej fotografki, założycielki i członkini (wraz z mężem Roiem Partridge i innymi artystami) grupy *f/64*. Por. JORDAN 1997.

22 SIDLEY 2016.



3. T. Modotti, *Róże*, 1925, fot. domena publiczna

Fotografując linie drutów telegraficznych ostro przecinających jasne niebo i tworzących napiętą siatkę, osiągnęła efekt metafory niepokojów wstrząsających Meksykiem. Rejestrowała powtarzalny rytm schodów na Stadionie w Mexico City, budując ekspresję poprzez wykorzystanie silnego światłocienia; elementy architektury fotografowane z ostrego punktu widzenia stawały się figurą abstrakcyjną o niespotykanych walorach kompozycyjnych. Kluczem do fenomenu fotografii reportażowej Tiny Modotti było jej bezwarunkowe zaangażowanie w problemy społeczne. Identyfikowała się z Meksykiem nie z perspektywy osoby rejestrującej urodę tego kraju i jego folklor, lecz jako uczestniczka życia, świadoma, że dokument fotograficzny jest świadectwem odpowiedzialności za obraz prawdy czasu, który był również jej czasem. Fotografowała rzeczywistość z pozycji własnych doświadczeń, sprzeciwu wobec z góry narzuconego kształtu świata – wobec niesprawiedliwości społecznych, brutalnej polityki władzy, biedy i krzywdy. Zdawała sobie sprawę, że fotografia – przy jej walorach estetycznych – jest instrumentem dynamicznym, mogącym decydować o historii, wpływać na losy ludzi. Dobrą fotografię pojmowała jako taką, która akceptuje wszelkie ograniczenia techniki

fotograficznej i wykorzystuje oferowane przez to medium. Złą fotografię definiowała natomiast jako tę, która jest – jak twierdziła – „wykonywana z pozycji kompleksu niższości, przy braku doceniania tego, co oferuje sama fotografia”²³. Biografka Tiny Modotti Margaret Hooks, w książce *Tina Modotti, Photographer and Revolutionary*²⁴, analizując to zdanie, próbuje dociec, jakie okoliczności sprawiły, że Modotti porzuciła fotografowanie, podczas pobytu w Moskwie w latach 30. XX w. Gdzie jest klucz do zrozumienia tej decyzji? „Ponieważ nie mogła zaakceptować ograniczeń? – zastanawia się Hooks. – Nie mogła wykorzystać całego swego potencjału i możliwości?” W 1930 r. sytuacja w Meksyku uległa zmianie: kraj zerwał stosunki dyplomatyczne ze Związkiem Radzieckim, partia komunistyczna została zdelegalizowana, a dysydenci byli prześladowani. Modotti, oskarżona o udział w zamachu na życie prezydenta Pascuala Ortiza Rubia, spędziła dwa tygodnie w więzieniu. Jak wspomniano wyżej, po uwolnieniu została wydalona z Meksyku, a powrót do Włoch rządzonych przez Mussoliniego był niemożliwy. Zanim udała się do Moskwy, przez pół roku mieszkała w Berlinie, a następnie przez pewien czas w Paryżu. Z Moskwy dołączyła do Brygad Międzynarodowych i została wysłana do Hiszpanii, gdzie walczyła przeciwko generałowi Franco. Przytaczam ponownie trasę wędrówki Modotti i jej powrót do Meksyku²⁵, gdzie zmarła w wieku 46 lat, aby postawić pytania: Czy jej fotografia mogłaby istnieć bez jej koncepcji politycznej? Jaki wpływ na tak niezależną osobowość miał Vittorio Vidali, który – w świetle współczesnych badań, przy jednoczesnym uwzględnieniu jego zaangażowania w działalność antyfaszystowską – jawi się jako postać co najmniej dwuznaczna. Prawdopodobnie był zamieszany w zabójstwo Melli, w nieudaną próbę zamachu na rezydencję Leona Trockiego w Meksyku City 24 maja 1940 r., współpracował z NKWD, był agentem GPU i bezkrytycznym zwolennikiem Stalina...²⁶ Jeżeli zakładamy, że jej fotografie nie mogłyby istnieć bez ideologii politycznej, którą – jak sądzę – wyznawała bezkrytycznie, to dlaczego przestała fotografować w 1932 r., gdy wraz z Vidalem znalazła się w Moskwie? Łącząc reprezentację rzeczywistości z ideą rewolucyjną i traktując fotografię jako instrument perswazyjny – z dzisiejszej perspektywy postrzegany w kategoriach antropologii kultury – powinna właśnie wtedy robić zdjęcia, gdy trafiła do kraju

23 MODOTTI 1929, s. 196–198.

24 HOOKS 2000.

25 Tina Modotti do Meksyku wróciła w 1939 r., legitymując się fałszywymi dokumentami, używając nazwiska Carmen Ruiz Sanchez. Według Margaret Hooks zmarła nagle w wieku 46 lat, w 1942 r. w taksówce w drodze do domu poety Pabla Nerudy. Okoliczności śmierci Modotti za: HOOKS 2000, s. 27.

26 HOOKS 2000, s. 155 i in. KARLSEN 2016; KARLSEN 2019.

rewolucji, do komunistycznej Rosji. A jednak to właśnie tam porzuciła fotografowanie. Hooks sugeruje, że przyczyna tej decyzji tkwi w braku poparcia dla działań Modotti ze strony Eleny Stasowej i Vittoria Vidalego. W stalinowskiej Rosji lat 30. XX w. Tinie Modotti po prostu zakazano fotografować – sowiecki system władzy, hierarchiczny komunizm z wyrafinowaną machiną politycznych prześladowań, obozów Gułagu, „znikania” przeciwników politycznych, powszechnego terroru – wykluczał wszelkie przejawy niezależności. Jeżeli Modotti, traktując sztukę w kategoriach „służby ludowi”, godziła się z faktem, że jej ideały zostały zdeprawowane i zmanipulowane, a mimo to pozostawała wierna stalinizmowi, to co mogło kształtować tę niezachwianą postawę? Strach? Podporządkowanie? Fanatyzm?

Patricia Albers „tłumaczy” akt porzucenia fotografii przez Modotti jej niezachwianą lojalnością wobec stalinizmu i jej dziesięcioletnim związkiem z Vidalim – „dogmatycznym funkcjonariuszem partii komunistycznej”, „tą samą namiętnością, która napędzała jej sztukę, liczne romanse” – właśnie namiętność, pasja życia i działania leżały u podstaw jej bezkrytycznego zaangażowania w komunizm²⁷.

Tina Modotti zajmowała się fotografią przez niespełna dziesięć lat, a jej dorobek artystyczny możemy zestawiać z twórczością Aleksandra Rodczenki czy kadrami filmów Sergieja Eisensteina, podobnie silnie związanymi treściowo z zaangażowaniem w sprawy społeczne i politykę. Znalazła własną – niezależną od Westona, Rodczenki, Eisensteina, Dorothei Lange – metodę kompozycyjną, współgrającą z jej wizją rewolucji, walki o „nowy wspaniały świat”. Fotografując życie Meksyku, utrwałała w obrazach dramatyczne losy jego mieszkańców, pejzaże, architekturę, wierząc w nowy, sprawiedliwy porządek – w takim kształcie, w jakim pojmowali go najpierw Lenin, a potem Stalin. Uważała, że fotografia ma wyrażać prawdę; była jedną z prekursorok kierunku, która za temat uczynił społeczeństwo jako masę. Rejestrowała manifestacje, protestacyjne pochody, uniesienie ludu, traktując te tematy z wykorzystaniem ich dynamiki, była stronnica i bezkompromisowa. Odważna estetycznie i etycznie, wprowadziła innowacyjny sposób patrzenia – wszystko to robiła w imię rewolucji.

Życiorys Modotti ukazuje niezwykle połączenie pragnienia uchwycenia obrazu ideologii z autokadrowaniem własnego życia w ramach sprawy komunistycznej – rozumianej jako „rozkaz w sensie bolszewickim”. Odpowiedzi na pytanie, dlaczego rzuciła fotografowanie w Rosji Sowieckiej, biografki Modotti szukają w jej zgodzie na narzucone ograniczenia – zbyt rozległe, zbyt restrykcyjne, zbyt odległe od historycznej roli, jaką przypisywała fotografii. „Albo życie zjadło sztukę” – stwierdziła Margaret Hooks, nie znajdując jasnego wytłumaczenia²⁸.

27 ALBERS 2022, s. 399.

28 HOOKS 2000, s. 299.

Gdy przestała fotografować, przestała też obserwować – pisze Hooks. – Nie dostrzegała opresji w bolszewickim świecie ani stalinowskich czystek, **nie zdawała sobie sprawy** [podkreśl. E.], że przestała fotografować. W zaprzestaniu fotografowania tkwi, moim zdaniem, znaczenie fotografii i walki politycznej. Jeśli akt fotografowania był synonimem transformacji społecznej, walki i rewolucji, to koniec fotografowania jest końcem rewolucji. I Tina powinna była to poczuć²⁹.

Przywołajmy zdjęcie Tyny Modotti zatytułowane *The Workers Parade* (*Manifestacja robotników*) z 1926 r. (il. 4). Zostało zrobione podczas demonstracji pierwszomajowej i stało się symbolem zaangażowania fotografki w politykę rewolucyjną oraz w napięcia związane z „buntem mas” w Meksyku tamtych lat.

Uderzające w tym zdjęciu jest ukazanie tłumu jako masy – zdepersonalizowanej, bez twarzy. Fotografie zrobiono z wysokiego punktu obserwacyjnego; widzimy jedynie niekończące się morze kapeluszy sombrero. Brak linii horyzontu i ciasny kadr sugerują zamknięcie, drogę bez wyjścia. Cała płaszczyzna fotografii wypełniona jest wizualną kakofonią – artystka połączyła tu nowoczesną estetykę (czysta linia, nowatorskie ujęcie) z politycznym przesłaniem. Wprawdzie polityczne przekonania Modotti w coraz większym stopniu determinowały jej fotografie, jednak jej prace pozostały niezwykle piękne i nigdy nie zostały przytłoczone funkcją agitacji ideologicznej. Artystka postrzegała siebie jako dokumentalistkę w pełni odpowiedzialną wobec społeczeństwa, z którym się solidaryzowała, i wobec historii, której była świadkiem i uczestnikiem³⁰.

Fotografia *Kobieta z Tehuantepec* (il. 5) z 1929 r. to portret młodej Meksykanki w tradycyjnym, bogato zdobionym *huliple*. Na szyi ma zawieszony na grubym łańcuszku amulet, w uchu kolczyk, na małym palcu prawej ręki podtrzymującej naczynie z wydrążonej dyni widzimy pierścienek. Ozdoby zapewne wykonane



4. T. Modotti, *The Workers Parade*, 1926, fot. domena publiczna

²⁹ *Ibidem*, s. 271.

³⁰ <https://emuseum.mfah.org/objects/149091/campesinos-workers-parade> [dostęp: 19.07.2025].



5. T. Modotti, *Kobieta z Tehuantepec*, 1929,
fot. domena publiczna



6. T. Modotti, *Matka z dzieckiem Tehuantepec*, 1929

są ze złota – strój i biżuteria wskazują, że kobieta pochodzi z zamożniejszej klasy społecznej. Duże naczynie, które trzyma na głowie, także jest bogato zdobione. Mieszkanka Tehuantepec nie patrzy wprost w obiektyw aparatu – prawdopodobnie Modotti sfotografowała ją bez jej wiedzy. Tu artystka pokazała piękno młodej kobiety z powagą i dumą prezentującej swą zamożność i tożsamość etniczną (il. 6). Także z 1929 r. pochodzi zdjęcie *Matka z dzieckiem Tehuantepec*, przedstawiające brzemienną kobietę trzymającą nagie niemowlę. Na tej fotografii Modotti uchwyciła kanoniczny obraz macierzyństwa, odchodząc od tradycyjnego wyobrażenia poprzez skupienie uwagi na dziecku, które obejmuje matkę, tworząc z nią organiczną całość. Dziecko ukazane jest od tyłu. Nie widzimy ich twarzy – siła tej sceny zawarta jest w splocie obu ciał: kobiety i maleńkiego dziecka niesionego w silnych ramionach matki. W przeciwieństwie do zdjęcia *Kobieta z Tehuantepec*, fotografka w tym zdjęciu uchwyciła codzienność życia, zwyczajny los anonimowej kobiety z ludu.

Lata spędzone w Meksyku były dla Tiny Modotti – fotografki-dokumentalistki, działaczki politycznej i społecznej, dziennikarki, przyjaciółki malarzy i poetów meksykańskich, przyjaciółki i kochanki rewolucjonistów – najbardziej owocne. Lata nabrzmiały wydarzeniami wzniosłymi i tragicznymi pozostały

w jej życiu chyba najszcześniejszymi. Do tego „szczęścia” chciała wrócić, gdy po latach w towarzystwie Vittoria Vidالية przyjechała do Meksyku w 1939 r., gdzie – w niewyjaśnionych okolicznościach – zmarła.

* * *

Margaret Hooks przywołuje nieliczne zdjęcia, które Tina Modotti zrobiła po przymusowym opuszczeniu Meksyku: dwie zakonnice sfotografowane na ulicach Berlina, kobieta z mężczyzną w berlińskim ZOO, portret ciężarnej kobiety z dwojgiem dzieci oraz jedno, obecnie przechowywane w Moskwie, przedstawiające biuro, w którym Modotti pracowała – z widocznym stosem papierów na biurku i unoszącym się dymem papierosowym³¹. Biurko z maszyną do pisania wypełnia cały kadr – artystka wykorzystwała w tym zdjęciu podobny sposób ujęcia, jaki znajdujemy w kompozycji *Maszyna do pisania J.A. Melli* z 1928 roku (il. 7).



7. T. Modotti, *Maszyna do pisania J.A. Melli*, 1928. Katalog wystawy *Tina Modotti – rewolucjonistka. 1896–1942*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 27 maja – 27 lipca 1980, s.n.

* * *

Fotografia jest medium krzyku i ciszy, obecności i znikania obrazu, uśmiercania czasu i jego wskrzeszania. Tina Modotti, jedna z pierwszych kobiet-fotografek, pojmowała aparat fotograficzny jako narzędzie, „podobnie jak malarz traktuje pędzel; cieszymy się aprobatą tych, którzy cenią zasługi fotografii takiej, jaką ona jest i akceptują ją jako środek utrwalania i rejestrowania współczesnej epoki. [...] Fotografia, właśnie dlatego, że powstaje w czasie terażniejszym i dlatego, że opiera się na tym, co obiektywnie istnieje przed kamerą, potwierdza swą rolę jako najbardziej odpowiedni środek służący do rejestrowania prawdziwego

31 W katalogu wystawy *Tina Modotti – rewolucjonistka. 1896–1942*, zorganizowanej w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1980 r., podano informacje o trzech fotografiach, które Modotti zrobiła w Rosji Sowieckiej: *Pionierzy w ZSRR* (1932), *Vittori Vidali* (ok. 1932) oraz *Vittorio Vidali na statku* (ok. 1932).

życia w jego wszystkich przejawach. Stąd wynika właśnie wartość dokumentalna fotografii” – pisała w 1929 r.³²

W 2004 r. w londyńskiej Barbican Gallery, w ramach wystawy retrospektywnej *Tina Modotti and Edward Weston. The Mexican Years*, przedstawiono prace pary artystów. Ekspozycja pokazała, że wspólna praca pozwoliła im osiągnąć wysoki poziom kunsztu, a nawet – co zwróciło szczególną uwagę – to Modotti inspirowała swego mistrza nowoczesnymi ujęciami. Rosnące zainteresowanie fotografią i sztuką kobiet w ostatnim czasie zaowocowało skupieniem szczególnej uwagi kuratorek na fotografiach Tiny Modotti. W 2010 r. w Wiedniu odbyła się kolejna retrospektywna wystawa – *Tina Modotti. Photographer and Revolutionary* – na której pokazano 250 fotografii, wiele z nich po raz pierwszy. Krytycy, pisząc o tych ekspozycjach, koncentrowali się głównie na odkrywaniu jej dzieła po kilkudziesięciu latach, porównując daty powstania zdjęć Westona i Modotti, i podkreślali fenomen jej niezależnych dokonań artystycznych, często przewyższających dokonania Edwarda Westona, jej pierwszego nauczyciela. Rzadziej natomiast zwracano uwagę na – z dzisiejszego punktu widzenia – trudne do zrozumienia, głęboko zaangażowane w komunizm podejście Modotti, którego ponurych stron nie dostrzegała lub nie chciała dostrzegać. Krytycy skupiali się raczej na konwencji martwych natur i bezosobowych fotografiach ulicznych.

Bibliografia

Opracowania

- ALBERS 2002 – Patricia Albers, *Shadows, Fire, Snow: The Life of Tina Modotti*, New York 2002.
- ARGENTI 2003 – Letizia Argentero, *Tina Modotti. Between Art & Revolution*, New Haven 2003.
- AVRICH 1991 – Paul Avrich, *Sacco and Vanzetti: The Anarchist Background*, Princeton, 1991.
- CONSTANTINE 1975 – Mildred Constantine, *Tina Modotti: A Fragile Life*, New York 1975.
- CZARTORYSKA 1980 – Urszula Czartoryska, katalog wystawy *Tina Modotti – rewolucjonistka. 1896–1942*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 27 maja – 27 lipca 1980, Łódź 1980.
- GAWRYCKI/BLOCH 2010 – Marcin Gawrycki, Natalia Bloch, *Kuba, z serii Historia państw świata w XX wieku*, Warszawa 2010.
- HOOKS 1999 – Margaret Hooks, *Masters of Photography: Tina Modotti*, New York 1999.
- HOOKS 2000 – Margaret Hooks, *Tina Modotti: Radical Photographer*, Boston–Massachusetts 2000.

32 MODOTTI 1929.

- HOOKS 2017 – Margaret Hooks, *Tina Modotti: Photographer & Revolutionary*, Madrid–New York 2017.
- JASZUŃSKI 1997 – Grzegorz Jaszuński, *Sacco i Vanzetti*, Warszawa 1997.
- KARLSEN 2016 – Patrick Karlsen, *The Italian Communist Party's Policy Towards the National Eastern Border as Viewed by Vittorio Vidali (1954–1975)*, s. 323–341, [w:] *Italy and Tito's Yugoslavia in the Age of International Détente*, red. Bucarelli Massimo i in., Brussels 2016.
- MODOTTI 1929 – Tina Modotti, o fotografii, „Folkways” (Meksyk), październik–grudzień 1929, s. 196–198.
- MODOTTI/MILLER/THROCKMORTON 1997 – Tina Modotti, Robert Miller, Spencer Throckmorton, *Tina Modotti : Photographs*, New York 1997.
- STANISŁAWSKI 1980 – Ryszard Stanisławski, wstęp do katalogu wystawy *Tina Modotti – rewolucjonistka. 1896–1942*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 27 maja – 27 lipca 1980, Łódź 1980.
- Tina Modotti* 2000 – *Tina Modotti. The Mexican Renaissance*, ed. Patricia Albers, Karen Cordero Reiman, Sam Stourdze, Paris 2000.
- VIDALI 1957 – Vittorio Vidali, „Internationales Biographisches Archiv 39/1957” vom 16. September 1957, Munzinger-Archiv 1957.

Strony internetowe

- HOOKS 2000 – Margaret Hooks, *Tina Modotti. photographer and revolutionery*, <https://www.scribd.com/document/881195078/61-Tina-Modotti-Photographer-and-Revolutionary-pdf>. s. xi. [dostęp: 18.07.2025].
- JORDAN 1997 – Colby Jordan, *Imogen Cunningham and Tina Modotti Two Lives, Two Worlds, Two Visions*, „Photography” 105, Winter 1997, <https://www.colbyj.com/jordans/Imogen%20and%20Tina.PDF> [dostęp: 21.01.2025].
- KARLSEN 2019 – Patrick Karlsen, *Vittorio Vidali. Vita di uno stalinista (1916–1956)*, Bologna 2019.
- SIDLEY 2016 – Kelly Sidley, *Tina Modotti. 1896–1942*, MoMA, 2016, <https://www.moma.org/artists/4039-tina-modotti> [dostęp: 17.07.2025].

Received: 03.07.2025. Verified: 27.07.2025. Accepted: 12.08.2025.

Funding information: University of Lodz. Institute of Art History.

Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: E| 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

Maciej Jan Dragan

Warszawa

Postpamięć rodzinna. O wykorzystaniu wizualnych archiwów domowych przez polskich artystów współczesnych

Family Postmemory. On the Use of Visual Home Archives by Polish Contemporary Artists

Streszczenie. Tekst podejmuje próbę analitycznego uchwycenia zjawiska postpamięci rodzinnej w odniesieniu do współczesnych praktyk artystycznych opartych na pracy z fotografią rodzinną i domowym archiwum wizualnym. Postpamięć – w rozumieniu Marianne Hirsch – stanowi tu kategorię służącą do opisu relacji międzypokoleniowych, w których pamięć o wydarzeniach minionych nie jest efektem osobistego doświadczenia, lecz kształtowana jest na podstawie przekazów wizualnych i narracji rodzinnych.

Część teoretyczna tekstu poświęcona jest analizie pojęcia postpamięci oraz jego związku z medium fotografii. Szczególną uwagę poświęcono także zaproponowanej przez autora kategorii postpamięci rodzinnej – rozumianej jako wizualny i afektywny mechanizm kompensacyjny, wypełniający luki pamięciowe. W tym ujęciu fotografia rodzinna przestaje być jedynie źródłem wiedzy o przeszłości, a staje się punktem wyjścia do refleksji nad konstrukcją tożsamości, afektywnym uwikłaniem obrazów oraz rolą materialności w wytwarzaniu prywatnych mitologii.

W części analitycznej omówione zostały działania wybranych polskich artystów współczesnych, którzy świadomie sięgają po domowe archiwa fotograficzne jako materiał wyjściowy dla swoich prac. Analizy dotyczą twórczości Marceli Paniak, Anety Grzeszykowskiej i Rafała Siderskiego, których praktyki artystyczne łączą elementy rekonstrukcji, fikcji i konfrontacji z pamięcią, traktowane jako strategie odzyskiwania kontroli. Fotografia – reinterretowana, przetwarzana, dekonstruowana – służy w ich praktykach nie tyle rekonstrukcji pamięci, ile ujawnianiu mechanizmów jej wytwarzania, a czasem również fałszowania.

Wnioski zawarte w tekście wskazują, że archiwa domowe nie są zamkniętymi zbiorami przeszłości, lecz stają się przestrzenią aktywnej pracy nad pamięcią – zarówno indywidualną, jak i społeczną. Ich artystyczna interpretacja umożliwia świadomą konfrontację w obszarze tożsamości, rozpatrywaną w kontekście mechanizmów kształtowania pamięci jednostki. Fotografia domowa ukazana została jako nośnik napięć oraz przestrzeń negocjacji między indywidualnością a uczestnictwem we wspólnocie. Praktyki artystyczne oparte na pracy z archiwami rodzinnymi ujawniają ich potencjał jako narzędzi twórczych, które mogą stawać się przestrzenią autoterapii i odzyskiwania sprawczości.

Tym samym tekst wpisuje się w szerszy kontekst badań nad pamięcią wizualną i rolą obrazów w kształtowaniu relacji z przeszłością. Analizując praktyki artystyczne

wykorzystujące rodzinne archiwa fotograficzne, tekst ukazuje, że medium fotografii nie tylko utrwała, lecz również aktywnie wpływa na sposoby postrzegania historii i tożsamości. Poprzez świadome operowanie prywatnym materiałem wizualnym artyści podważają przyjęte narracje, eksponując konstruktywne i podlegające negocjacji charakter pamięci. W ten sposób fotografia domowa przestaje być obiektem wyłącznie prywatnym, a staje się narzędziem krytycznego wglądu – zarówno w historię własnej rodziny, jak i w społeczne mechanizmy pamiętania.

Słowa kluczowe: fotografia; postpamięć; sztuka współczesna

Abstract. This text attempts to analytically capture the phenomenon of family postmemory in relation to contemporary artistic practices based on family photography and the home visual archive. Postmemory, as defined by Marianne Hirsch, serves as a category for describing intergenerational relationships in which the memory of past events is not the result of personal experience but is shaped by visual messages and family narratives.

The theoretical section of the text is devoted to analyzing the concept of postmemory and its relationship to the medium of photography. Particular attention is also paid to the author's proposed category of family postmemory – understood as a visual and affective compensatory mechanism that fills memory gaps. In this approach, family photography ceases to be merely a source of knowledge about the past and becomes a starting point for reflection on the construction of identity, the affective entanglement of images, and the role of materiality in the creation of private mythologies.

The analytical section discusses the work of selected Polish contemporary artists who consciously draw on home photographic archives as a source material for their work. The analyses focus on the work of Marcela Paniak, Aneta Grzeszykowska, and Rafał Siderski, whose artistic practices combine elements of reconstruction, fiction, and confrontation with memory, treated as strategies for regaining control. Photography – reinterpreted, processed, and deconstructed – serves in their practices not so much to reconstruct memory as to reveal the mechanisms of its production, and sometimes even its falsification.

The conclusions contained in this text indicate that home archives are not finite collections of the past, but become spaces for active work on memory – both individual and social. Their artistic interpretation enables a conscious confrontation in the area of identity, considered in the context of the mechanisms by which individual memory is shaped. Home photography is presented as a vehicle for tensions and a space for negotiation between individuality and participation in community. Artistic practices based on working with family archives reveal their potential as creative tools that can become spaces for self-therapy and the recovery of agency. Thus, the text fits into the broader context of research on visual memory and the role of images in shaping relationships with the past. Analyzing artistic practices utilizing family photographic archives, the text demonstrates that the medium of photography not only preserves but also actively influences perceptions of history and identity. Through the conscious use of private visual material, artists challenge accepted narratives, exposing the constructive and negotiable nature of memory. In this way, home photography ceases to be a purely private object and becomes a tool for critical insight – both into one's own family history and the social mechanisms of remembering.

Keywords: photography; postmemory; contemporary art

Fotografia rodzinna odgrywa szczególną rolę zarówno w indywidualnym, jak i zbiorowym doświadczeniu pamięci. Jest zjawiskiem powszechnym, obecnym niemal od początków fotografii, a jako medium łączy wymiar intymny z uniwersalnym. Zdjęcia rodzinne – często zwyczajne i amatorskie – stanowią nie tylko świadectwo minionych wieków, ale także nośniki narracji, które ewoluują w czasie i przestrzeni. W polskim kontekście historycznym, naznaczonym wojnami, migracjami i dynamicznymi przemianami społecznymi, fotografie te zyskują dodatkowy wymiar, stając się artefaktami zarówno pamięci, jak i postpamięci rodzinnej – zjawiska określającego uwspólnione poprzez narrację rodzinną lub pamięć pokoleniową wspomnienia jednostki, które nie stanowią konsekwencji przeżytych zdarzeń, lecz powstają na styku mitu i obrazu fotograficznego.

Tekst podejmuje próbę zdefiniowania zjawiska postpamięci rodzinnej, rozumianej jako mechanizm wypełniania luk pamięciowych fałszywymi wspomnieniami opartymi na rodzinnych narracjach, doświadczeniach pokoleniowych i fotografiach domowych. Fotografia nie tylko dokumentuje rzeczywistość, ale także staje się narzędziem przekształcania i przesuwania narracji – zarówno w obrębie historii rodzinnych, jak i szerszych kontekstów kulturowych. Szczególna rola przypada tu postpamięci, która wiąże się z fizycznym i symbolicznym charakterem zdjęcia – jego niedoskonałości, uszkodzenia i techniczne ograniczenia sprzyjają projekcji, mitologizacji, a nawet fabrykacji wspomnień.

W dalszej części tekstu omówione zostaną wybrane działania polskich artystów współczesnych, którzy sięgają po archiwa domowe jako materiał wyjściowy dla nowych, często krytycznych narracji wizualnych. Ich praktyki obejmują zarówno reinterpretacje, dekonstrukcje, jak i tworzenie alternatywnych historii, które podważają stabilność pamięci wizualnej i wskazują na ambiwalentną rolę obrazu fotograficznego w procesie odzyskiwania kontroli nad własną tożsamością.

Postpamięć rodzinna

Od momentu wynalezienia fotografia traktowana była jako źródło prawdy i związanej z nią pamięci. Próby utrwalenia przemijającej rzeczywistości, jak choćby fotografie Charles'a Marville'a wykonane na zlecenie Napoleona i uwieczniające znikające części Paryża w połowie XIX wieku, ukazują wiarę pokładaną w medium fotograficzne. Podobną refleksję wyraził francuski historyk Jacques Le Goff, który twierdził, że fotografia pozwala „uchronić pamięć przed czasem”¹, i wskazywał, w myśl poglądów historyków ze szkoły Annales, na ogromną wartość historiozoficzną procesu fotograficznego.

1 GOFF 2007, s. 145.

Zatrzymanie się na kryterium ochrony pamięci i szczególnie istotnej z perspektywy historycznej prawdy nie jest jednak w mojej ocenie wystarczające. Dobrym przykładem jest tekst polskiego socjologa A. Szpocińskiego, *Pamięć zbiorowa jako czynnik integracji oraz źródło konfliktu*², w którym można dostrzec tendencje do sprowadzania fotografii do funkcji społecznego dowodu. W kontekście fotografii rodzinnej wydaje się to jednak szczególnie niebezpieczne, bo oralność i emocjonalny charakter domowych przekazów sprawiają, że budowana na kanwie zdjęć rodzinnych narracja nie powinna być rozpatrywana w kategoriach prawdy czy fałszu.

Odrzucenie poznawczych kryteriów prawdziwości wynika z przeświadczenia o oderwaniu mitu rodzinnego od stricte faktograficznego wymiaru. „Mit jest fundamentalną formą symboliczną, która kreuje nasze postrzeganie świata. Nie jest zakorzeniony w sferze intelektu czy dyskursu, lecz opiera się na wyobrażeniu [...]. W mitycznej świadomości nie ma przemyślanego podziału na to, co realne i to, co idealne” – tak tłumaczy rozumienie mitu w kontekście filozofii Ernsta Cassirera Michał Mazurkiewicz³. Przytacza też pogląd, że istotną funkcją mitu jest procesualne spajanie grupy⁴. Naturalnie większość rodzinnych mitów opiera się na reinterpretacji wycinków rzeczywistości i jest nieustannie konfrontowana z kryterium prawdy w procesie przekazywania, choćby przez dociekliwe pytania lub negocjowanie wątpliwych fragmentów historii. Niejako dogmatyczny charakter części rodzinnych opowieści sprawia jednak, że konfrontacja z nimi niejednokrotnie stanowi nie tyle realne poszukiwanie prawdy, ile jednostkową próbę wyłamania swojej indywidualności ze zbiorowego myślenia. Kolejne pokolenia słuchają więc tych historii i przekazują je dalej, w pewnym sensie czyniąc z nich własne wspomnienia. Wydarzenia, których nie ma się prawa pamiętać, zostają zapisane w pamięci, a połączone z obrazem, mogą budzić w pamięci nigdy niezaistniałe dźwięki czy zapachy. W ten sposób jednostka jest w stanie zinternalizować cudze wspomnienia i korzystając z metapamięci pokoleń, uczynić je swoimi.

Opisane zjawisko Paul Connerton określa mianem „aktu transferu”⁵ – poznawczego i emocjonalnego przeniesienia, za sprawą którego uwewnętrzniona zostaje przeszłość. Owo uwspólnienie wspomnień jednostki i pokoleń stało się istotą stworzonego przez Marianne Hirsch pojęcia „postpamięć” – opisującego zbiorową pamięć o Holokauście oraz jej uwewnętrznienie. Analizując komiks Arta Spiegelmana *Mous*, autorka rozpoczyna swoje rozważania od pierwszej

2 SZPOCIŃSKI 2008.

3 MAZURKIEWICZ 2012.

4 *Ibidem*.

5 CONNERTON 2012.

sceny, w której spokojna sceneria wieczornego opowiadania dobranocki synowi przesycona zostaje projekcją traumy, którą ojciec przeszedł. Wypełnione terrorem wspomnienia o Zagładzie zostają, jak zauważa Hirsch, wsączone w dziecko „w chwili największej dziecięcej bezbronności – w intymnym czasie opowiadania bajki”⁶. Następnie autorka opisuje okładkę drugiego tomu *Maus*, na której grafika budzi skojarzenia z fotografią Margaret Bourke-White z wyzwolenia obozu w Buchenwaldzie. Hirsch zwraca uwagę, że pierwsza wersja okładki zawierała także strzałkę nad głową jednej z myszy i podpis „Tatko”, co w połączeniu z zaciemnionymi rogami miało budzić skojarzenia z fotografią wyjętą z albumu. W tak obrazowy sposób ukazana zostaje sytuacja, w której syn mógł wyobrazić sobie przeżycia ojca jedynie za pomocą utartych w kulturze obrazów, a intymna, rodzinna historia mieszała się kulturowymi narracjami⁷.

Autorka silnie akcentuje, że postpamięć nie jest pamięcią, a jedynie dalece ją przypomina poprzez siłę afektywnego oddziaływania na psychikę jednostki. Dostrzega także jej wpływ na ciało i synestetyczny wymiar impaktu, jaki wywierają zinternalizowane wspomnienia. Poszerzając swoją analizę, Hirsch skupia się na teorii pamięci kolektywnej według Maurice’a Halbwachsa⁸ oraz interpretacji jego poglądów u małżeństwa Assmannów⁹. Na gruncie niniejszej pracy warto skupić się na ich interpretacji wspomnień wspólnoty, o których piszą tak: „gdy zostaną zwerbalizowane, łączą się z intersubiektywnym systemem symbolicznym języka i, krótko mówiąc, przestają być czysto osobistą i nieprzekazywalną własnością [...], można je przekazywać, dzielić się nimi, potwierdzać je, poprawiać, rozważać”¹⁰. Dalej poszerzają też swoje rozważania, uwzględniając rolę społeczeństwa, których system przekonań ramuje wspomnienia i ukontekstowuje je właśnie w kierunku pamięci zbiorowej w narracyjnym procesie (powielając utarte kulturowo scenariusze). Według Aleidy Assmann to rodzina pełni szczególną funkcję w opisywanym procesie i stymuluje przekazywanie doświadczeń następnym pokoleniom, co kieruje uwagę w szerszym spektrum ku fotografii domowej.

Warto jednak zadać pytanie, czy zjawisko pamięci poza faktycznym doświadczeniem opartym na przekazie wizualnym dotyczy tylko aspektów tak dramatycznych jak Holocaust. Naturalnie konieczność zmierzenia się z doświadczeniami II wojny światowej przez tzw. drugie pokolenie Holocaustu jest zjawiskiem bezprecedensowym, jednak procesy kognitywne związane z pamięcią i przyjmowaniem

6 HIRSCH 2012.

7 *Ibidem*.

8 HALBWACHS 1992.

9 ASSMANN A. 2010, s. 35–50.

10 *Ibidem*.

narracji otoczenia jako własnych przeżyć są mechanizmem o wiele szerszym i bardziej powszechnym. Myślę, że o ile postpamięć jest swoistą pamięcią po pamięci, o tyle zjawisko, które będzie omawiane w niniejszym tekście, jest raczej pamięcią poza pamięcią – powstającą w głowie sekwencją zdarzeń połączoną ze wspomnianym wcześniej wielozmysłowym doświadczeniem. Przekonanie o magicznej poniekąd prawdziwości odczuwanych emocji silnie łączy postpamięć w rozumieniu klasycznym z mechanizmami rządzącymi pamięcią i fotografią rodzinną (na potrzeby tekstu nazwaną postpamięcią rodzinną). Co istotne, ich geneza pozostaje całkowicie odmienna – o ile postpamięć projektuje pamięć pokoleń i opiera postpamięć na powszechnym doświadczeniu wspólnoty cierpienia, o tyle postpamięć rodzinna czerpie ze wspólnoty doświadczeń wynikających raczej z kulturowych aspektów życia codziennego oraz z powielanych schematów i wzorców, których prawdopodobieństwo wystąpienia jest tak wysokie, że można przyjąć je jako własne.

Warto przyrzec się samej definicji postpamięci, którą Hirsch określa jako:

silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienie, ale wyobraźnię i twórczość [...]. Postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin. Ich własne, spóźnione historie ulegają zniesieniu przez historie poprzedniego pokolenia ukształtowane przez doświadczenie traumatyczne, którego nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć¹¹.

Przytoczona definicja zawiera kolejny element silnie różnicujący omawiane formy postpamięci. Postpamięć rodzinna odnosi się do narracji związanych z dzieciństwem i późniejszym życiem, które wypełniają luki pamięci, w odróżnieniu od postpamięci i Holokaustu dotyczących wydarzeń sprzed narodzin jednostki. Ponadto postpamięć rodzinnej nie ma tak silnie swojego źródła w tekstach kultury i bazuje raczej na wspólnych doświadczeniach pokoleń.

Wspomniany Jan Assmann zwrócił także uwagę na komunikacyjną genezę postpamięci w kontekście pamięci zbiorowej – to zwrot od statycznych funkcji poznawczych do dynamicznego procesu budowania tożsamości memorialnej, co kieruje uwagę w stronę procesów społecznych i roli tradycji narracyjnych rodziny. „Jest funkcją jej [pamięci] przynależności do różnorodnych grup społecznych, do rodziny, do wspólnoty religijnej i narodowej. [...] Pamiętamy tylko to, co

11 HIRSCH 2010, s. 247–280.

komunikujemy i co możemy ulokować w ramach odniesień pamięci społecznej¹² – pisze Assmann, by doprecyzować, że o ile społeczność jako taka nie ma wspólnej pamięci, o tyle kształtuje pamięć jednostek według tego samego wzorca. Zwraca też uwagę na subiektywizm doboru przekazywanych treści, twierdząc, że jednostka pamięta zarówno to, czego udało się jej dowiedzieć od innych, jak i to, co inni uznali za warte przekazania¹³. W kontekście postpamięci rodzinnej ta refleksja wydaje się niezwykle trafna, gdyż narracja budowana wokół wizualnego pretekstu – zdjęcia – musi być spójna, bo wewnętrzna sprzeczność będzie godzić w postulat potencjalnej prawdy, a więc w podstawowe założenia aktu komunikacyjnego. Warto też dostrzec, że sama fotografia w albumie (a więc wybrana i wyróżniona) spełnia wymóg przekonania o istotności opowiadanej historii (bo była ona na tyle ważna, by zostać włączoną do archiwum rodzinnego).

Spółeczny i pokoleniowy wymiar wspólnoty pamięci dokładnie nakreśla Aleida Assmann. Zwraca ona uwagę na doświadczenia historyczne, które kształtują człowieka na każdym etapie życia i które mimowolnie dzieli on z rówieśnikami. Wspólne dla pokolenia postawy, przekonania i wyobrażenia o świecie sprawiają, że pamięć jednostki podlega szerszej i bardziej sugestywnej pamięci pokolenia¹⁴. Właśnie to doświadczenie wspólnoty często czyni narracje budowane wokół fotografii rodzinnej prawdopodobnymi. Nawet jeśli jednostka nie pamięta doświadczenia powszechnego w swoim pokoleniu, jego rozpowszechnienie sprawia, że jest skłonna uwierzyć, że również sama w nim uczestniczyła, przyjmując jako własne wspomnienia sugestywne opowieści czerpiące z pamięci pokolenia.

W toku dotychczasowych rozważań pojawiły się dwa pojęcia, które mimo swojej bliskości znaczeniowej niosą w gruncie rzeczy nieco odmienne znaczenie. Pamięć społeczna i pamięć zbiorowa w polskim tłumaczeniu Hirsch traktowane są wymiennie, jednak badacze zajmujący się problematyką memorialną szukają między nimi rozgraniczenia ze względu na zróżnicowane zakresy omawianych nazw. Szczegółowe rozróżnienie między pamięcią zbiorową (historyczną/dziejową) a pamięcią społeczną proponuje Barbara Szacka – pierwszą określa jako „pamięć członków danej zbiorowości o jej dziejach”¹⁵, drugą zaś jako związaną ze „społecznymi uwarunkowaniami pamięci indywidualnej”¹⁶. Myśl badaczki doprecyzowuje Kamilla Biskupska w swoim tekście *Poza pamięć zbiorową – społeczne wymiary pamiętania miasta*. Pamięć zbiorową określa jako definiujący

12 ASSMANN J. 2006, s. 52–53.

13 *Ibidem*.

14 ASSMANN A. 2013, s. 46.

15 SZACKA 2006, s. 39.

16 *Ibidem*.

i legitymizujący tożsamość zbiorową dyskursywny konstrukt społeczny, co dodatkowo potwierdza słowami Roberta Trabba, podkreślającego selektywność identyfikacji z wybranym fenomenem historycznym bez konieczności przyjęcia całokształtu¹⁷.

Z perspektywy rozważań na temat postpamięci rodzinnej ważniejsza wydaje się jednak definicja pamięci społecznej – Biskupska określa ją jako „pamięć intersubiektywną [...] uzgodnioną w codziennej praktyce społecznej, istniejącą w potocznym językowym obrazie (dyskursach prywatnych)”¹⁸. Pamięć społeczna funkcjonuje na pograniczu tego, co grupowe, i tego, co jednostkowe. Jest częścią pamięci autobiograficznej – rozumianej jako „pamięć deklaratywna [czyli poddana refleksji – K.B.] odnosząca się do własnej przeszłości”¹⁸. Dalej autorka pochyla się jeszcze nad dyskursywnym charakterem pamięci społecznej oraz nad faktem, że do pamięci społecznej przenikają tylko te aspekty pamięci jednostki, które można wpisać w obowiązujący dyskurs. Następnie, za Kennethem Gergenem, określa „posiadanie pamięci” jako uczestniczenie w tradycji kulturowej, co wyraźnie wskazuje performatywny charakter pamięci, której przekazywana w formie opowieści musi zostać wpisana w normy grupy i przez nią zaakceptowana.

Zdecydowawszy więc na adaptację pojęcia postpamięci do nowych kontekstów, warto zebrać w całościową definicję wspomniane w poprzednich akapitach elementy. Pierwszym jest więc pozaświadomościowy charakter, oparty na zasadach funkcjonowania mitu rodzinnego – postpamięć rodzinna przyjmuje wymiar odrębnego typu świadomości. Często oparta na przeniesieniu i zinternalizowaniu cudzych doświadczeń i wspomnień postpamięć rodzinna nie wyklucza jednak autoprzeżycenia, które polega na transferze zaobserwowanych w kulturze zjawisk i jest oparte na pamięci zbiorowej. Warto zauważyć, że negacja również jest aktem przeniesienia, podobnie jak dysocjacja czy polifoniczność związane z autonarracją opartą na fotografii, które także należy zaliczyć do aspektów postpamięci rodzinnej. W odróżnieniu od wydarzeń konotujących postpamięć, te związane z postpamięcią rodzinną nie muszą być monumentalne. Często ich znaczenie dla rodziny jednocześnie powoduje i potwierdza fakt uwiecznienia danej sceny na fotografii – owa selektywność odbitek w albumie prowokuje przypisanie wagi konkretnym obrazom, a więc i wspomnieniom. Prozaiczność przekazywanych wspomnień oraz ich niewytłumaczalny lub przypadkowy dobór przenoszą wagę z faktycznej istotności zaistniałych zdarzeń na narracyjną relewantność. Warto też dostrzec, że podczas gdy postpamięć jest produktem przekazanej narracji

17 BISKUPSKA 2018.

18 *Ibidem*.

o zdarzeniu często przetworzonym i niosącym określone wartościowanie, postpamięć rodzinna powstaje wyłącznie w wyniku zdarzenia komunikacyjnego, odnoszącego się zarówno do relacji ze światem zewnętrznym, jak i z sobą samym. Ten brak konieczności wystąpienia zjawiska, by w przestrzeni postpamięci rodzinnej doszło do przyjęcia narracji i związanego z nią wspomnienia, buduje paradoks – dzięki fotografii powstaje wspomnienie wydarzenia, które w rzeczywistości nigdy nie miało miejsca. Warto tu wyraźnie zaznaczyć, że fakt niezaistnienia zdarzenia często pozostaje nieuświadomiony przez samych przekazujących, którzy są przekonani o autentyczności swojej narracji, a jej wiarygodność potwierdza fotografia.

Postpamięć rodzinna ma też wymiar społeczny, jednak w skali zupełnie odmienniej niż postpamięć klasyczna. Nie chodzi tu o wspólnotę doświadczeń, które tworzą wspomnienia, a raczej wspólnotę wspomnień, które mogły wynikać z podobnych doświadczeń. Ta subtelna różnica pokazuje odmienny punkt wyjścia oraz zdecydowanie inny mechanizm funkcjonowania obu postpamięci.

Konsekwencje, jakie niesie ze sobą takie zdefiniowanie postpamięci rodzinnej w polu sztuki, zdają się bardzo istotne. Odrzucenie kryterium prawdziwości i skupienie się na przekazie, a nie jego prawdopodobieństwie oraz świadomość wagi roli odbitki w procesie kształtowania i umacniania się postpamięci rodzinnej zmusza do przyznania, że ingerencja w odbitkę jest tak naprawdę ingerencją w samą pamięć, a jej zmiany i przekształcenia to właściwie deformacje tożsamości jednostki, która raz odkształcona może już nie wrócić do swojej pierwotnej formy. Być może brzmi to bardzo poważnie, jednak warto zdać sobie sprawę, że w działaniach artystycznych skupionych na rodzinnych fotografiach tym, co podlega procesowi twórczemu, jest nie tylko sama odbitka czy historia z nią związana, ale sam autor, który staje się niezamierzonym produktem swojego działania artystycznego.

To znowu kieruje uwagę na teksty Jerzego Ludwińskiego zawarte w *Sztuce w czasach postartystycznych*, postulujące przyznanie aktowi twórczemu miana *performance'u*, w którym „dzieło” jest właściwie produktem ubocznym o wiele istotniejszego aktu. To myślenie w moim przekonaniu znajduje silne odzwierciedlenie w wielu działaniach współczesnych artystów, którzy pracują autopoportretem lub w obrębie autotematyki.

Uświadomienie sobie tego jest kluczowe, by w kolejnym fragmencie traktującym o praktyce artystycznej dostrzec wartość nie tylko samego dzieła, ale także *performance'u*, jakim jest proces twórczy. Proces ten, do którego często jako odbiorcy nie mamy dostępu, a który jest często najistotniejszy z punktu widzenia samego artysty oraz roli, jaką pełni sztuka współcześnie.

Wykorzystanie archiwów domowych w działaniach współczesnych artystów wizualnych

Przeniesienie fotografii domowej i jej mechanizmów na grunt sztuk wizualnych nie jest zjawiskiem nowym ani zaskakującym – rodzina i krąg znajomych stanowią najbliższy, a więc i najbardziej dostępny zbiór modeli-aktorów. Słowna analogia do świata scenicznego nie jest tu bynajmniej przypadkowa, ponieważ fotografia rodzinna stanowi swoisty spektakl (performance), którego widownięć stanowią zarówno osoby współwystępujące przed obiektywem, jak i późniejsze pokolenia oglądające zdjęcie. Podobnie jednak jak samo medium, również sposób wykorzystywania fotografii rodzinnej przez artystów niejako dojrzewał, a zmiana myślenia o prywatności umożliwiło artystom poszerzenie perspektywy twórczej i reinterpretację rodzinnych motywów.

Fotografia, szczególnie cyfrowa, umożliwiła fotografującym kontrolę nad obrazem, a wraz z nim nad rzeczywistością, którą rejestruje – kontrolę nad samym kadrowaniem (wyborem wycinka prawdy, który staje się na fotografii samodzielną całością), balansem bieli, a nawet urodą modela – wystarczy wspomnieć tryb upiększania twarzy w aparatach telefonów komórkowych. Ten pozorny truizm prowadzi jednak do pytania, czy fotografowanie nie jest samo w sobie procesem kontrolowania – zawłaszczania – świata, co bardzo silnie łączy się z przekonaniem o roli fotografii jako nośnika prawdy. Przeświadczenie o zaistnieniu zdarzenia lub sytuacji często oparte jest wyłącznie na fakcie samego istnienia zdjęcia, wokół którego zbudowana została narracja. Elementy kadru, nad którymi kontrolę sprawuje robiący zdjęcie, stają się więc dowodami na prawdziwość zarejestrowanej rzeczywistości, a samo czytanie odbitki zmusza do zaakceptowania narosłej wokół niej legendy.

Fotografując, zawłaszczamy więc rzeczywistość, a co za tym idzie – poniekąd przejmujemy nad nią kontrolę. „[Fotografowanie] oznacza wchodzenie w pewną relację, która kojarzy nam się z poznaniem, czyli zawładnięciem”¹⁹ – pisze Susan Sontag w pierwszym eseju swojej książki *O fotografii*. Odrzucając radykalny brutalizm poglądów Sontag – łączący fotografię z polowaniem i ejakulacją – należy zauważyć, że fotografowanie nigdy nie jest postawą bierną. Decyzja o fotografowaniu musi zapaść, podobnie jak wybór kadru – fotografować znaczy więc uczestniczyć poprzez zauważanie, wybieranie, a niejednokrotnie czynne stwarzanie sytuacji fotograficznej. Ten ostatni aspekt nierozdzielnie wiąże się z procesualnością i performatywnością fotografii, które często podkreśla się przy analizie prac artystów wizualnych, podobnie jak odzyskiwanie sprawczości poprzez działania twórcze.

19 SONTAG 2017, s. 10.

To „odzyskiwanie kontroli”, które spaja omawiane projekty artystyczne, może przybierać różne formy: od pracy na archiwach, którym można nadać nowy sens poprzez dodawanie lub usuwanie elementów, umieszczanie poszczególnych obrazów w kontekście i konfrontowanie ich z innymi głosami opowieści, aż po tworzenie zupełnie nowych fotografii z zamiarem wykorzystania ich w projektach artystycznych. Stawianie w centrum tych działań siebie – bo choć jest to praca z wizerunkiem wspólnym lub wręcz innych osób, istotą projektów jest zazwyczaj mierzenie się ze swoimi emocjami i wspomnieniami – stanowi próbę poradzenia sobie z rodzinnymi narracjami i pytaniami pojawiającymi się na etapie budowania własnej tożsamości.

Istotą łączącą to odzyskiwanie kontroli i mechanizmy postpamięci rodzinnej jest więc wpływ, jaki działania z odbitkami mogą wywierać na samego artystę. Ów procesualny charakter działań niejednokrotnie zmusza do konfrontacji z ugruntowaną tożsamością bądź do internalizacji wybieranych emocji, a czasem też pozwala na akceptację rzeczywistości.

Fotografie rodziny Paniak – kreacje Marceli Paniak na gruncie fotografii rodzinnej

Rodzina Paniak istnieje jedynie w przestrzeni wizualnej – zarówno nazwisko, jak i wizerunki osób na fotografiach są rodzajem artystycznego eksperymentu, który stanowił część praktyczną pracy doktorskiej Karoliny Woźniak vel Marceli Paniak.

Punktem wyjścia do stworzenia pracy doktorskiej Paniak było mierzenie się z tym, co prawdziwe i fałszywe w reprezentowaniu siebie. Wspomniana już w części poświęconej postpamięci konieczność i potrzeba weryfikacji prawdziwości u Paniak przybrała formę nie tylko pracy fotograficznej, ale także przyjęcia nowej tożsamości²⁰, by jako badaczka móc się przyjrzeć – niejako z zewnątrz – części własnej tożsamości opartej na rodzinnych mitach. Już sama zmiana imienia i nazwiska w kulturze jest uznawana za drastyczny akt, bo wraz ze zmianą miana człowiek odrzuca dotychczasową tożsamość i istotę. Człowiek, zanim jeszcze zacznie mówić o sobie „ja”, używa swojego imienia do opisanego samego siebie. Nadanie imienia i nazwiska stanowi więc symboliczne – i pozaświadome – przyjęcie dziecka do wspólnoty rodzinnej. To, co nienazwane, stanowiło zagrożenie, a poznanie imienia dawało wszystkim je znającym magiczną władzę nad jego nosicielem²¹. Badaczka Karolina Sikora zwraca uwagę na zjawisko, które nazwa

20 WOŹNIAK 2022.

21 OLIVIER 2011, s. 184–185.

„biograficzną samoświadomością człowieka”, stwierdzając, że „imię wydaje się związane z tym wymiarem poczucia tożsamości, jakim jest doświadczenie własnej ciągłości w czasie”²². To zanegowanie konieczności przyczynowo-skutkowej, rozumianej jako bezpośrednie wynikanie tożsamości z dotychczasowych doświadczeń i wpływu rodziny, zdaje się być również próbą odzyskania sprawczości i przejęcia kontroli nad narracją.

Zerwanie z podyktowaną poniekąd przez rodzinę tożsamością wydaje się zresztą kluczowym aspektem *Fotografii rodziny Paniak*. Artystka decyduje się na odtworzenie fotografii z albumów rodzinnych, wcielając się jednak we wszystkich fotograficznych bohaterów. Sama tak pisze:

Tworzę [...] fotografie rodzinne [...] posługując się jedynie moim własnym obecnym wizerunkiem – takim wyglądem, jaki mam teraz [...] Wcielając się we wszystkie role fotograficzne – fotografowanego, fotografującego, oglądającego fotografie – skupiam się na dziedzinie fotografii rodzinnej po to, by uzupełnić brakujące elementy jej istoty, a oprócz tego doświadczyć zróżnicowanych przeżyć, których brakuje mi w moim życiu²³.

Bardzo istotny wydaje się być w tym wypadku proces doświadczenia – to ostatecznie ten komponent, którego brakuje często w zinternalizowanych wspomnieniach przekazanych jednostce przez jej najbliższych. Znalezienie się równocześnie w roli bohatera rodzinnej opowieści, obserwatora i fotografującego zarówno z punktu widzenia fenomenologii, jak i metafotografii redefiniuje proces i zamienia go w introspekcję, której celem jest w równej mierze poznanie i oswojenie tak swojego wizerunku, jak i tożsamości.

Co również istotne, odtwarzanie zdjęć nie polega na odwzorowaniu istniejących kadrów jeden do jednego, ale na stworzeniu obrazu, który mógłby powstać z udziałem bohaterów w konkretnym czasie i miejscu. Paniak odpamiętuje to, co postpamięć zapisała w jej świadomości jako potencjalnie możliwe do zaistnienia. Czerpiąc z pamięci pokolenia, artystka świadomie dobiera fotograficzne narzędzia, by jak najskuteczniej zbudować wizualne napięcie, symulując wykorzystanie archiwalnych technik fotograficznych. Kreacje postaci muszą współgrać w projekcie Paniak z fizycznymi znamionami odbitki, takimi jak napisy na przodzie i tyle, stopień zniszczenia fotografii, jej rozmiar czy sposób ostatecznej prezentacji. Dualizm artystycznej rzeczywistości oraz podział na realne i fikcyjne artystka stara się spoić poprzez samodzielne doświadczenie wycinka historycznej rzeczywistości

22 SIKORA 2000, s. 185–196.

23 WOŹNIAK 2022.

i pracę w pojedynkę. Samodzielność twórcza umożliwia jej nieskrępowaną eksploatację, którą w wielu miejscach swojej pracy doktorskiej autorka nazywa podróżą.

Szukając klucza do zrozumienia cyklu Marceli Paniak, nie można pominąć wspomnianego już motto. Zatrącenie „ja” w natłoku rodzinnych narracji i historii, które choć teoretycznie dotyczą jednostki, w praktyce mówią raczej o jej odbiorze przez grupę. Właśnie z tym walczy Paniak w *Fotografiach rodziny Paniak* – dekonstruując rodzinne narracje wizualne, składa je na nowo według własnych zasad, stawiając w centrum siebie samą. Wizerunek autorki funkcjonuje więc w dwóch porządkach czasowych – z jednej strony jej twarz jest współczesnym, zastygłym w czasie obrazem, który określa ją i identyfikuje, a zarazem przybiera postać wielu innych oblicz, definiujących bohaterów fotografii i istniejących w przeszłości, która de facto nigdy się nie wydarzyła, mimo że została uwieczniona na fotografiach. Zderzenie z tym paradoksem i wyjście poza proste wyjaśnienia towarzyszą Paniak w całym projekcie, zmuszając odbiorcę do ponownego przyjrzenia się własnej tożsamości i konfrontacji z pytaniem, na ile jest ona jego wyborem, a na ile dziejową i społeczną koniecznością.

Album, Mama i inne prace Anety Grzeszykowskiej w kontekście fotografii domowej

Album Anety Grzeszykowskiej, podobnie jak omawiana powyżej praca Paniak, wciąga odbiorcę w wizualne kłamstwo, kreując równocześnie alternatywną historię. To wyjątkowo skuteczna pułapka, bo, zgodnie z tym, co zostało omówione we wcześniejszych fragmentach, zakorzenione jest w nas głębokie przekonanie o prawdziwości zdarzeń, które ilustruje fotografia, a tym samym znaczna część odbiorców nie ma odruchu negowania fotograficznych rzeczywistości.

Praca Grzeszykowskiej silnie koresponduje z pamięcią społeczną – na zdjęciach odbiorca rozpoznaje znane społecznie sytuacje, które jednak przy uważniejszej obserwacji zaczynają budzić poczucie dziwności. Układ cieni, gesty zawieszony w przestrzeni bez odpowiedzi czy zwyczajnie widoczna pustka – wszystkie te elementy obrazu fotograficznego, choć nie zawsze łatwe do wychwycenia, świadczą o tym, że prezentowana codzienność nie jest tak zwyczajna, jak mogłoby się wydawać²⁴. Dyskomfort patrzenia wynika bezpośrednio z silnie symbolicznego gestu, na jaki zdecydowała się artystka – z gromadzonych przez prawie trzy dekady fotografii rodzinnych Aneta Grzeszykowska cyfrowo usunęła samą siebie. Stworzona w ten sposób kolekcja blisko dwustu zdjęć buduje historię jej życia, ale pozbawioną jej obecności. Artystka zadaje ontologiczne pytanie o to, jak

wyglądałby świat bez niej, a także o to, na ile fotografie, na których się pojawia, rzeczywiście należą do jej historii.

W ramach swoich poszukiwań tożsamości Grzeszykowska decyduje się na drastyczny gest – idzie krok dalej niż wymazanie nazwiska i wymazuje samą siebie. Robi to systematycznie, na pozór z chłodnym spokojem, choć pod warstwą metodyczności bez wątpienia skrywa się z gruntu agresywny gest zadający gwałt przyjętemu porządkowi. Opisany akt można naturalnie potraktować jako neo-dadaistyczny eksperyment, jednak w moim przekonaniu ma on bardziej złożony charakter. Samo przeświadczenie o tym, że podobizna na obrazie połączona jest z jej realnym pierwowzorem, zakorzeniona jest głęboko w kulturze, nie tylko w wymiarze religijnym. Można więc uznać, że wymazując siebie ze zdjęcia, usuwa się swoją osobę również ze społeczności. To fotograficzne samobójstwo jawi się tym wyraźniej, gdy uświadomimy sobie, że dla wielu „wizerunek (jest) prototypem, że obraza wizerunku nie tylko przechodzi na prototyp, lecz rzeczywiście jest szkodą wyrządzoną prototypowi”²⁵ – w tym wypadku szkodą największą, bo prowadzącą do anihilacji niemal bez śladu po istnieniu.

Rodzi to pytanie, czemu Grzeszykowska jest gotowa wyrządzić sobie samej tę wizualną krzywdę. Nie jest to z pewnością akt impulsywnej autoagresji, ale działanie o dużo głębszym podłożu, bo dotyczącym kwestii kontroli nad tożsamością. W omawianych działaniach można dostrzec dążenie do wyłamania się ze schematów postpamięci rodzinnej – próbę symbolicznej ucieczki z uwikłania w pamięć społeczną oraz z roli przypisanej jednostce w procesie budowania narracji rodzinnej. Grzeszykowska uświadamia sobie, że funkcje społeczne – funkcję córki, matki, uczennicy – pełniła machinalnie, powielając znajomy schemat, który osiąga apogeum dyktatu tożsamościowego postpamięci w przypadku braku swoistych wspomnień o wydarzeniach, np. o sytuacjach z wczesnego dzieciństwa. Okazuje się więc, że jedynym sposobem na zbudowanie swojej własnej tożsamości może być – podobnie jak w przypadku *Fotografii rodziny Paniak* – odrzucenie historii i zaczęcie budowania „ja” od podstaw – najpierw jednak musi nastąpić dekonstrukcja.

Wyjędź Zostań – poszukiwanie ojca u Rafała Siderskiego

Wyjędź Zostań stanowi odmienną od dotychczasowych prac realizację, zarówno ze względu na książkową formę publikacji, jak i podejmowaną problematykę oraz przyjętą względem niej strategię. Praca jest istotna, ponieważ nie walczy z mechanizmami postpamięci, ale znajduje w nich odpowiedź na poczucie pustki.

25 FREEDBERG 2005, s. 421.

Rodzinne archiwa i narracje dają częściową odpowiedź na nurtujące pytania i kompletują – w poczuciu autora wybrakowaną – tożsamość.

30 sierpnia 1992 roku wracaliśmy z niedzieli nad wodą. Ktoś z domowników otwierał właśnie drzwi, gdy usłyszałem dzwonek telefonu. [...] Myślałem, że dzwoni Tata ze Stanów. Zamiast Taty usłyszałem kobiecy głos proszący kogoś dorosłego. Miałem 8 lat, a pani po drugiej stronie linii przekazała nam wiadomość, że mój Tata nie żyje. Wyjechał do Ameryki kilka lat wcześniej i znałem go tylko z kilku zdjęć i głosu w słuchawce. Teraz, prawie trzydzieści lat później, zdałem sobie sprawę, że nie wiem kim był mój Tata. Staram się go poznać, a moi bliscy [...] mi w tym pomagają. Pokazują mi pamiątki po ojcu i oglądając stare zdjęcia opowiadają historie z nim związane. Pozwalają mi fotografować się w miejscach, w których przeżyli z moim ojcem ważne chwile. Mimo że starania te skazane są na porażkę, to i tak je podejmuję²⁶.

– w ten sposób Rafał Siderski opowiada o swoim projekcie i stojącej za nim historii. Za pomocą wizualnych i tekstualnych narzędzi autor stara się uzupełnić swoją tożsamość o znajomość z nieobecny ojcem. Swoje działania opiera jedynie na pamięci zbiorowej rodziny. Ma świadomość ułomności tego działania, wie, że obraz, jaki otrzyma, będzie wypaczony, niekompletny i być może daleki od rzeczywistości, jednak podejmuje decyzję, że nawet tak daleki od prawdziwego wizerunku ojca lepszy będzie niż jego brak.

Poszukiwania opublikowane w formie książki, składającej się z siedmiu zeszytów, z których każdy poświęcony jest narracji jednego z bliskich, dają odbiorcy możliwość nawiązania relacji z budowanym z poszczególnych elementów opowieści człowiekiem. Połączenie fotodokumentacji obiektów związanych z ojcem, opowieści o nim oraz zdjęć archiwalnych i współczesnych pozwalają na podróż w alternatywną terażniejszość.

Zeszytowa forma publikacji przypomina wakacyjny pamiętnik lub prywatne notatki, silnie stymulując u odbiorcy wrażenie obcowania z czymś osobistym, co wydaje się niezwykle skuteczne, zważywszy na tematykę pracy. Prezentacja subiektywnie wybranych materiałów archiwalnych w pracy Siderskiego stanowi zaproszenie do towarzyszenia mu w poznawaniu siebie poprzez poznanie ojca.

Wielu badaczy zwraca uwagę na kluczową rolę obecności ojca w kształtowaniu się tożsamości dziecka, szczególnie chłopca²⁷. Rafał Siderski etap rozwoju

26 „Wyjeżdż Zostań” 2019.

27 Np. WESOŁY 2013; MALINA 2018.

i dorastania ma już za sobą, jednak jako dorosły mężczyzna nadal stara się wypełnić pustkę po ojcu. Być może jest to też forma autoterapii, którą autor podejmuje wobec siebie po niespodziewanej utracie taty. W wywiadzie dla „Wysokich Obcasów” przyznaje, że przez długi czas sądził, iż jako dorosły poradził sobie ze stratą ojca. Zwraca jednak uwagę na własny ślub jako moment, w którym zarówno zyskał nowego ojca, jak i boleśnie odczuł brak tego prawdziwego²⁸. W tym samym wywiadzie zaznacza, że rola ojca w rodzinnej narracji została wyniesiona niemal do rangi bohatera, który zginął, pracując na rodzinę za granicą. Wspomina też, że „sporo historii przyjął z dobrodziejstwem inwentarza” i zdaje sobie sprawę, że część narracji, którymi nasiąknął w dzieciństwie, niekoniecznie jest prawdziwa.

Powracający temat weryfikacji wspomnień zyskuje w publikacji Siderskiego jeszcze jeden wymiar. Autor wspomina, że z dzieciństwa pamiętał ojca głównie przez przedmioty, i właśnie fotodokumentacja tych obiektów stanowi trzecią, obok zdjęć współczesnych i archiwalnych, kategorię fotografii w *Wyjedź Zostań*. Nazywane przez fotografa relikwiami faktycznie spełniały te same funkcje co ich sakralne odpowiedniki. Podobnie jak one pozwalają na metafizyczne odczuwanie bliskości i obcowania oraz łączą doświadczonego przedmiotu z nieobecną w sensie fizycznym osobą.

W przypadku tego projektu postpamięć zostaje wykorzystana przez autora jako narzędzie w poszukiwaniach. Zbiera on pojedyncze narracje z jednej, wąskiej grupy społecznej i buduje z nich wielogłosowy obraz zmarłego ojca. W tym procesie kategorie prawdziwości tracą na znaczeniu, ustępując miejsca sentymentowi i konieczności zaspokojenia braku. „Niczego nie chciałem wyjaśniać, naprawiać czy zmieniać w rodzinnych relacjach. Zależało mi głównie na tym, by powstał rodzinny album wspomnień”²⁹ – mówi Siderski, podkreślając prywatny charakter projektu, który ma służyć przede wszystkim jego bliskim i samemu autorowi. W tym projekcie odbiorcy zostają zaproszeni do udziału w czymś z gruntu prywatnym i bardzo osobistym, i choć nie mogą w pełni uczestniczyć w emocjonalnym wymiarze pracy, mają możliwość obserwowania przeżyć autora.

Ostatnimi kluczami rozumienia działań w przestrzeni fotografii domowej mogą być sentyment oraz potrzeba odbudowania relacji – choćby symbolicznie. Ten mechanizm dobrze widać w *Wyjedź Zostań*. Utożsamianie przedstawienia z pierwowzorem było już w tej pracy omawiane kilkakrotnie, jednak warto przypomnieć je także w tym kontekście. Próby zatrzymania w czasie lub przywrócenia nieobecnych fizycznie bądź emocjonalnie bliskich, a także symboliczne odzyskiwanie kontroli nad relacją mogą przybierać formę prac wizualnych – tak jak

28 NOGAŚ 2021.

29 *Ibidem*.

to miało miejsce w przypadku Rafała Siderskiego. Starał się za pomocą medium sztuki pokonać granicę i przeformułować relację z bliską osobą (z ojcem). Czasem to przeformułowanie wiąże się również z przepracowywaniem procesów żałoby i godzenia się ze stratą, którym działania wizualne nadają dodatkowy wymiar.

Odzyskiwanie kontroli

Bezsprzecznie można więc dostrzec, że wykorzystywanie fotografii rodzinnej w działaniach artystów w większości wypadków dotyczy odzyskiwania kontroli. Kontroli nad tożsamością, historią, relacjami, wizerunkiem i odbiorem. Prace w większości wchodzi w relację z mechanizmami postpamięci, powielając je, korzystając z nich lub negując wynikające z nich narracje. Próby te pokazują przede wszystkim rolę, jakie wizualna historia rodzinna pełni dla jednostki, oraz podkreślają znaczenie działań opartych na archiwach rodzinnych we współczesnych sztukach wizualnych.

Zjawisko postpamięci rodzinnej, rozpatrywane w perspektywie fotografii domowej unaocznia mechanizm, w którym obraz nie tyle przekazuje informacje o przeszłości, ile organizuje sposób jej wyobrażania. W kontekście archiwów rodzinnych fotografia funkcjonuje jako przedmiot obdarzony podwójną siłą – dokumentu i mitu. Tworzy przestrzeń, w której możliwe staje się uwewnętrznienie nieprzeżytego oraz przejęcie narracji, które funkcjonują w rodzinie jako elementy porządkujące, choć nie zawsze są zakorzenione w faktach. Braki informacyjne, uszkodzenia, pominięcia i milczenia wokół zdjęć nie osłabiają ich działania – przeciwnie, często wzmacniają je, stwarzając warunki dla projekcji i mitologizacji.

Współczesne praktyki artystyczne operujące na materiałach pochodzących z domowych archiwów podejmują próbę interwencji w te zinternalizowane konstrukcje. Działania te nie sprowadzają się do estetycznej gry z formą, lecz stanowią próbę przejęcia kontroli nad pamięcią – jej selekcją, interpretacją, możliwością rekontekstualizacji. Artystki i artyści, tacy jak Aneta Grzeszykowska, Marcela Paniak czy Rafał Siderski, pracując z obrazami o statusie prywatnym i emocjonalnie wykorzystując ich pozorną oczywistość, odsłaniają warstwy ukrytych znaczeń, wskazują na mechanizmy wyparcia, projekcji i nieobecności, a zarazem badają, w jaki sposób fotografia może służyć jako narzędzie redefinicji – nie tylko przeszłości, lecz także tożsamości z niej wynikającej.

Postpamięć rodzinna okazuje się zatem zjawiskiem funkcjonującym nie tylko na poziomie indywidualnego przeżycia, ale również w obszarze kulturowych form obrazowania, mechanizmów transmisji międzypokoleniowej oraz estetyki afektu. Praca z archiwum, zarówno ta prywatna, jak i artystyczna, nie polega wyłącznie

na rekonstrukcji, lecz także na reorganizacji znaczeń przypisanych obrazom wbrew utartemu na gruncie albumu skryptowi. Praktyki artystyczne oparte na materiale domowym pokazują, że pamięć, podobnie jak fotografia, jest procesem selektywnym, wielowarstwowym i nieustannie negocjowanym – zawsze na styku obrazu i towarzyszącej mu narracji.

Bibliografia

- ASSMANN A. 2010 – Aleida Assmann, *Re-framing Memory. Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past*, [w:] *Performing the Past. Memory, History and Identity in Modern Europe*, Amsterdam 2010, s. 35–50.
- ASSMANN A. 2013 – Aleida Assmann, *Cztery formy pamięci*, [w:] Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa 2013, s. 39–58.
- ASSMANN J. 2006 – Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa 2006.
- BISKUPSKA 2018 – Karolina Biskupska, *Poza pamięć zbiorową – społeczne wymiary pamiętania miasta. Zarys problematyki na przykładzie projektu „Wrocław pamięta, że...”*, „Kultura i Słowo” 2018, nr 3, s. 103–109.
- CONNERTON 2012 – Paul Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, Warszawa 2012.
- DĄBROWSKI 2020 – Michał Dąbrowski, *Aneta Grzeszykowska, z pracy „Album”*, 2020, <https://culture.pl/pl/dzielo/aneta-grzeszykowska-z-pracy-album> [dostęp: 27.10.2024].
- FREEDBERG 2005 – David Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, Kraków 2005.
- GOFF 2007 – Le Goff Jacques, *Historia i pamięć*, Warszawa 2007.
- HALBWACHS 1992 – Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, Chicago 1992.
- HIRSCH 2010 – Marianne Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, Poznań 2010, s. 247–280.
- HIRSCH 2012 – Marianne Hirsch, *Pokolenie postpamięci. Piśmiennictwo i kultura wizualna po Zagładzie (fragmenty)*, [w:] *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamięci Zagłady*, Warszawa 2012, s. 16–21.
- LE GOFF 2007 – Jacques Le Goff, *Historia i pamięć*, Warszawa 2007.
- MALINA 2018 – Joanna Malina, *Rola ojca we współczesnej rodzinie*, „Wychowanie w Rodzinie”, t. XVII, 2018, s. 369–379.
- MAZURKIEWICZ 2012 – Marcin Mazurkiewicz, *Rodzaje, interpretacja i funkcje mitu*, „Respectus Philologicus” 2012, nr 22 (27), s. 45–56.
- NOGAŚ 2021 – Michał Nogaś, *Rafał Siderski: „Z braku ojca zdałem sobie sprawę dość późno. Tata był dla mnie głosem w słuchawce telefonu”*, „Wysokie Obcasy” 2021, 23 czerwca.
- OLIVIER 2011 – Hervé Olivier, *Czarne koty i Prima Aprilis*, Kraków 2011, s. 184–185.
- SIKORA 2000 – Katarzyna Sikora, *„Dźwięk, który nie jest nawet cząstką ciebie” – imię a tożsamość*, [w:] *Tożsamość człowieka*, red. Anna Gałdowa, Kraków 2000, s. 185–196.
- SONTAG 2017 – Susan Sontag, *O fotografii*, Kraków 2017.
- SZACKA 2006 – Barbara Szacka, *Czas przeszły – pamięć – mit*, Warszawa 2006.

- SZPOCIŃSKI 2008 – Andrzej Szpociński, *Pamięć zbiorowa jako czynnik integracji i źródło konfliktów*, Warszawa 2008.
- WESOŁY 2013 – Waldemar Wesoły, *Wychowawcza rola ojca w rodzinie*, „Studia Kozalińsko-Kołońskie” 2013, nr 20/1–2, s. 319–330.
- WOŹNIAK 2022 – Katarzyna Woźniak, *Fotografie rodziny Paniak (praca teoretyczna stanowiąca aneks dołączony do pracy praktycznej)*, 2022, [https://bip.filmschool.lodz.pl/userfiles2/Praca%20doktorska\(42\).pdf](https://bip.filmschool.lodz.pl/userfiles2/Praca%20doktorska(42).pdf) [dostęp: 10.11.2024].
- „Wyjędź Zostań” 2019 – „Wyjędź Zostań” Rafała Siderskiego to prywatna opowieść o tęsknocie, emigracji i pamięci, Fotopolis, 2019, <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/32379-wyjedz-zostan-rafala-siderskiego-to-prywatna-opowiesc-o-tesknocie-emigracji-i-pamieci> [dostęp: 10.11.2024].

Received: 10.06.2025. Verified: 02.07.2025. Accepted: 23.07.2025.

Funding information: Not applicable.

Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: MJD 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

Magdalena Górską

 <https://orcid.org/0000-0001-5766-0921>Uniwersytet Łódzki
Instytut Historii Sztuki

Tomasz Górski

 <https://orcid.org/0000-0001-6385-1214>Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Instytut Nauk Technicznych

Sztuka generatywna na przykładzie wybranych prac Maria Klingemanna

Generative art as exemplified in
selected works of Mario Klingemann

Streszczenie. Artykuł analizuje zjawisko fotografii generatywnej w kontekście rozwoju sztucznej inteligencji, ze szczególnym uwzględnieniem wybranych prac Maria Klingemanna. Autorzy przedstawiają historyczne i technologiczne korzenie sztuki generatywnej, wywodzące się z awangardy XX wieku oraz wczesnych eksperymentów komputerowych, i ukazują, w jaki sposób współczesne modele sztucznej inteligencji (zwłaszcza Generative Adversarial Networks) rewolucjonizują sposób tworzenia i rozumienia obrazów. Przywołane prace Klingemanna, takie jak *Neural Glitch* oraz *Memories of Passersby I*, stanowią studium granic kontroli artysty, autonomii systemu i redefinicji portretu, pamięci oraz tożsamości w epoce cyfrowej. Analiza wskazuje, że sztuka generatywna to nie tylko technologia, ale także medium filozoficznej refleksji nad autorstwem, kreatywnością i relacją człowiek–maszyna.

Słowa kluczowe: fotografia generatywna; sztuka generatywna; SI; GAN; Mario Klingemann

Abstract. This article examines the phenomenon of generative photography in the context of artificial intelligence, with a particular focus on selected works by Mario Klingemann. It presents the historical and technological foundations of generative art, rooted in 20th-century avant-garde and early computer experiments and shows how contemporary AI models (especially Generative Adversarial Networks) revolutionize the ways images are created and understood. Klingemann's projects, such as *Neural Glitch* and *Memories of Passersby I*, reflect on the limits of artistic control, system autonomy, and the redefinition of portraiture, memory, and identity in the digital age. The analysis demonstrates that generative art is not merely technological, but a philosophical medium for questioning authorship, creativity, and the human–machine relationship.

Keywords: generative photography; generative art; AI; GAN; Mario Klingemann

Czy jednak maszyny naprawdę mogą być kreatywne? Czy można je uznać za autonomicznych artystów? Jeśli kreatywność jest cechą definiującą człowieka, to jak zbiór przewodów i tranzystorów może być uznany za kreatywny? Być może jednak nie różnimy się tak bardzo, jak nam się wydaje. W końcu ludzie są tylko biologicznymi maszynami i odwrotnie, myślący, śniący komputer można by uznać za krzemową formę życia.

Arthur Miller¹

Wprowadzenie

Od momentu wynalezienia fotografia odgrywała kluczową rolę w dokumentowaniu historii, rejestrowaniu codzienności oraz kształtowaniu zbiorowej pamięci. Jako medium utrwalające obrazy, emocje i znaczenia, umożliwiała nie tylko zachowanie wspomnień, lecz także ich wielokrotne przywoływanie. Ze względu na funkcję uwieczniania ludzi, miejsc i wydarzeń, stała się świadectwem przemijania – medium silnie związanym z pamięcią i śmiercią, które w ciągu kilku dekad przekształciło się z elitarnej technologii w powszechną praktykę, pozwalającą każdemu tworzyć osobistą narrację wizualną². W ostatnich latach sztuczna inteligencja (SI) w istotny sposób wpłynęła na procesy zachodzące w obszarze fotografii oraz obrazowania generatywnego, rozumianego jako tworzenie obrazów za pomocą zautomatyzowanych systemów opartych na algorytmach i zestawach reguł, bez bezpośredniego udziału manualnego twórcy. W rezultacie w obszarze fotografii dokonuje się ewolucja z funkcji rejestracyjnej ku twórczej syntezie, w której generowane obrazy często nie mają bezpośredniego odpowiednika w świecie materialnym³. Fotografia staje się zatem medium eksperymentu, konceptualnej gry z obrazem oraz reinterpretacji wizualnych danych, opartych na autonomicznym przetwarzaniu informacji przez algorytmy. Jon McCormack, ceniony artysta generatywny i badacz, który od lat 80. XX wieku zajmuje się łączeniem sztuki, algorytmów i sztucznej inteligencji, zauważył, że kluczowym wyzwaniem współczesnej sztuki generatywnej

1 A. Miller, *Can machines be more creative than humans?*, The Guardian, 2019, przekł. T. Górski, <https://www.theguardian.com/technology/2019/mar/04/can-machines-be-more-creative-than-humans> [dostęp: 19.06.2025].

2 *You press the button, we do the rest* to hasło reklamowe firmy Kodak, wprowadzone wraz z premierą pierwszego aparatu przeznaczonego do użytku prywatnego w 1888 r. Urządzenie było fabrycznie załadowane filmem na 100 zdjęć i miało umożliwić każdemu łatwe wykonywanie fotografii bez potrzeby znajomości techniki fotograficznej. COE 1978, s. 85.

3 W kontekście fotografii generatywnej prace Viléma Flussera nabierają szczególnego znaczenia, zwłaszcza jego koncepcja „apparatus” i obrazów technicznych. Flusser postrzega aparat nie jako pasywne „lustro” rzeczywistości, lecz jako aktywny „projektor” – maszynę, która generuje obrazy zgodnie z zaprogramowanymi algorytmami i gestami użytkownika. FLUSSER 1983.

jest rozwój sztucznej kreatywności, czyli zdolności systemów do autonomicznego generowania oryginalnych form artystycznych oraz samodzielnej oceny i adaptacji własnych wytworów⁴.

Jednym z czołowych pionierów w dziedzinie sztuki generatywnej jest Mario Klingemann. W niniejszym artykule przeanalizowane zostaną dwa jego projekty – *Neural Glitch* (2018) oraz *Memories of Passersby I* (2018), które ilustrują fundamentalne napięcia pomiędzy kontrolą twórcy a autonomią systemu generatywnego. Prace te ukazują również, w jaki sposób współczesne technologie redefiniują pojęcia portretu, pamięci i tożsamości w kontekście kultury cyfrowej.

Korzenie historyczne i wpływy

Korzenie sztuki generatywnej sięgają awangardy XX wieku, w szczególności nurtów takich jak dadaizm, surrealizm oraz eksperymentalne praktyki wczesnej sztuki nowych mediów, które wykorzystywały przypadek, automatyzm i interwencję technologiczną jako strategie twórcze. W tych artystycznych działaniach widoczna była fascynacja dekonstrukcją tradycyjnego autorstwa oraz przekraczaniem granic kontroli nad obrazem. Prekursorem techniki bezkamerowego tworzenia obrazów (tzw. fotogramów) jako formy sztuki był w latach 1918–1919 Christian Schad, związany z nurtem *Neue Sachlichkeit*. Jego abstrakcyjne kompozycje powstające przez ułożenie przedmiotów na papierze fotograficznym i ich naświetlanie zostały później nazwane przez Tristana Tzarę czystym dadaizmem i określone mianem *schadographów*⁵. Choć formalnie proste, działania te stanowiły radykalny gest artystyczny, otwierający nowe pole eksperymentu z obrazem fotograficznym z uwzględnieniem losowości i przypadku użytych elementów. Podobne idee rozwijał László Moholy-Nagy, artysta związany z Bauhausem, który postrzegał maszyny, media mechaniczne i automatyczne procesy jako narzędzia artystyczne. Eksperymentując z fotogramami, światłem i filmem, dążył do stworzenia nowego języka wizualnego, w którym twórczość nie opiera się na subiektywnej ekspresji jednostki, lecz na zasadach konstrukcji, technologii i bezpośredniego działania światła. W jego ujęciu medium stawało się niemal autonomiczne, a artysta był projektantem procesu, a nie wyłącznie jego wykonawcą⁶.

Nieco później, w 1922 roku, Man Ray zaczął tworzyć swoje rayografie – fotogramy powstające bez użycia aparatu, poprzez bezpośrednie naświetlanie przedmiotów na papierze światłoczułym. Technika ta podkreślała przypadkowość

4 McCORMACK 2005, s. 428–436.

5 Zostały opublikowane w 1920 r. w czasopiśmie „Dadaphone”. TOMASZCZUK 2024, s. 149.

6 MOHOLY-NAGY 1925.

i autonomię medium, jednocześnie kwestionując tradycyjne pojęcie fotografii jako dokumentu rzeczywistości⁷. W latach 60. i 70. XX wieku pojawiły się pierwsze eksperymenty z wykorzystaniem komputerów jako narzędzi twórczych. Pionierzy tacy jak Frieder Nake, Harold Cohen czy Vera Molnár tworzyli programy generujące obrazy w oparciu o zestawy matematycznych reguł i algorytmów, traktując maszynę jako współautora procesu artystycznego.

Ważnym punktem zwrotnym w historii sztuki generatywnej było opracowanie systemu AARON przez brytyjsko-amerykańskiego artystę Harolda Cohena. Projekt, rozpoczęty w latach 70. XX wieku, był rozwijany przez kolejne dekady jako autonomiczny program komputerowy zdolny do generowania rysunków i malarzkich kompozycji bez bezpośredniej ingerencji człowieka. Cohen zaprogramował AARON w językach takich jak LISP, tworząc zestawy reguł, które umożliwiały systemowi „uczenie się” komponowania obrazów, od prostych konturów postaci i roślin po bardziej złożone, kolorystyczne prace. Działania te badały, czy maszyna może naśladować intencję twórczą oraz jak dalece proces tworzenia może zostać zautomatyzowany, stanowiąc jedno z pierwszych świadomych połączeń sztuki, programowania i refleksji nad autonomią maszyny w akcie kreacji⁸. Z kolei jednym z pierwszych artystów pracujących z komputerową sztuką generatywną był Manfred Mohr, który już na początku lat 70. XX wieku eksperymentował z algorytmami generującymi obrazy na bazie logiki i struktur matematycznych, inspirowanych teorią zbiorów i systemami aksjomatycznymi. Jego prace, często tworzone przy użyciu języka FORTRAN, stanowiły geometrie niemożliwe do wykonania ręcznie, lecz precyzyjnie opisane matematycznie⁹. Dynamiczny rozwój technologii cyfrowych, a zwłaszcza współczesnych metod sztucznej inteligencji, takich jak sieci neuronowe, systemy uczenia maszynowego, w szczególności Generative Adversarial Networks (GAN), umożliwił dalszą ewolucję sztuki generatywnej. Dzisiejsze narzędzia pozwalają tworzyć obrazy o wysokim stopniu formalnej złożoności, często przekraczające granice tradycyjnych kategorii estetycznych. Twórcy pracujący z wykorzystaniem SI traktują algorytm nie tylko jako narzędzie, ale jako aktywnego współtwórcę współodpowiedzialnego za ostateczny kształt dzieła.

7 LAXTON 2009.

8 COHEN 1973; COHEN 1995, s. 54–59; SKŁADANEK 2015.

9 KENT 2019.

Sztuka generatywna – przesunięcie od modelu *top-down* do *bottom-up*

W ujęciu Petera Galanter pojęcie sztuki generatywnej odnosi się do „każdego przedsięwzięcia artystycznego, w którym artysta wykorzystuje określony system, jak zbiór reguł języka naturalnego, program komputerowy, jakąś maszynę lub inny proceduralny wynalazek, który wprawiony w ruch i z pewnym zakresem autonomii współtworzy lub prowadzi do powstania kompletnego dzieła sztuki”¹⁰. Tym samym sztuka generatywna nie jest już wyłącznie efektem świadomej i precyzyjnej kontroli twórcy, lecz także wynikiem działania systemu, który w procesie generowania form podlega zjawiskom emergencji, losowości i złożoności. Z kolei Marcin Składanek podkreśla, że fundamentalną cechą praktyk generatywnych jest ich osadzenie w ramach nauki o systemach złożonych. Reguły artystyczne nie determinują ostatecznego kształtu dzieła w sposób linearny, lecz tworzą ramy, w których pojawiają się złożone, często nieprzewidywalne formy¹¹. Badacz zauważa, że efektywna złożoność, emergencja i element losowości wpisują sztukę generatywną w szerszy nurt interdyscyplinarnych badań nad systemami adaptacyjnymi i chaosem¹².

W sztuce generatywnej często mówi się o dwóch przeciwstawnych podejściach do procesu twórczego: „top-down” (odgórnym) i „bottom-up” (oddolnym). Jak wyjaśnia Galanter, podejście top-down polega na tym, że artysta projektuje dzieło w sposób w pełni kontrolowany, zaczynając od ogólnej koncepcji aż po każdy szczegół formy i wykonania¹³. To model klasyczny, który znamy z historii sztuki: artysta jako główny decydent i wykonawca, dzieło jako rezultat jego woli i zamiaru. W przeciwieństwie do tego podejście bottom-up, typowe dla sztuki generatywnej, polega na stworzeniu przez artystę systemu, który sam generuje dzieło poprzez algorytmy, reguły lub modele oparte na przypadkowości. Artysta nie decyduje o każdym szczególe, ale projektuje ramy, w których obraz lub forma „wyłania się” w wyniku działania systemu. Zatem artysta w tym ujęciu staje się projektantem warunków początkowych, które umożliwiają systemowi (np. komputerowi, algorytmowi, sieci neuronowej) autonomiczne wygenerowanie dzieła¹⁴.

10 Oznacza to, że sztuka generatywna nie jest ograniczona do konkretnego medium. GALANTER 2003, s. 4; SKŁADANEK 2016, s. 57.

11 Nowe jakości, których nie można było wcześniej zaplanować. SKŁADANEK 2018, s. 132–135.

12 Składanek odnosi się do metafor biologicznych, ukazując, że system generatywny może działać jak organizm, czyli adaptować się, zmieniać, reagować. SKŁADANEK 2018, s. 129–131.

13 GALANTER 2003, s. 2–3.

14 *Ibidem*, s. 3–4.

Taki sposób pracy nawiązuje do proceduralnych i systemowych metod znanych z nauk ścisłych oraz teorii złożoności, gdzie całościowe zachowanie systemu wyłania się z lokalnych interakcji jego części. McCormack, podkreśla, że ta zmiana przesuwa sztukę generatywną poza klasyczne ramy sztuk pięknych, gdyż „wiele dzisiejszych innowacji nie dokonuje się w zamkniętej bańce sztuki wysokiej, ale przez tych, którzy pracują w branżach kultury popularnej – grafika komputerowa, film, teledyski, gry, robotyka i internet”¹⁵. Stąd też artyści generatywni często współpracują z naukowcami, programistami czy inżynierami, tworząc prace będące wynikiem synergii różnych dziedzin wiedzy.

Fotografia generatywna stanowi specyficzną podkategorię sztuki generatywnej, wyróżniającą się odniesieniem do estetyki i języka tradycyjnej fotografii, mimo że zrywa z jej materialnym związkiem z rzeczywistością. Jak zauważa Rosalind Krauss, „każda fotografia jest wynikiem fizycznego odcisku przeniesionego przez odbicia światła na wrażliwą powierzchnię”¹⁶. Zatem „fotografia jest więc rodzajem ikony lub wizualnego podobieństwa, które pozostaje w indeksowym związku ze swoim przedmiotem”¹⁷. W fotografii generatywnej jednak obraz nie powstaje w wyniku rejestracji świata, lecz jest generowany z wewnętrznej przestrzeni danych modelu, tzw. przestrzeni latentnej. To fundamentalnie podważa indeksalność medium, przesuując je w stronę spekulatywnej reprezentacji. Niemniej obrazy generatywne często naśladują wizualne efekty typowe dla tradycyjnej fotografii, takie jak rozmycie ruchu, różnice w jasności czy specyficzne oświetlenie, które zwykle zależą od czasu naświetlania. W ten sposób tworzą iluzję, że zostały wykonane w określonych warunkach fotograficznych, mimo że są w całości wygenerowane przez algorytm.

Historia i działanie Generatywnych Sieci Przeciwnstawnych

Generatywne Sieci Przeciwnstawne (ang. Generative Adversarial Networks, dalej jako GAN) to jedna z najważniejszych innowacji w dziedzinie sztucznej inteligencji i uczenia maszynowego ostatniej dekady. Modele te umożliwiają generowanie danych o wysokiej jakości, które często są niemal nie do odróżnienia od rzeczywistych. GAN zrewolucjonizowały nie tylko badania nad sztuczną inteligencją, ale również szeroko rozumianą twórczość cyfrową, w tym fotografię generatywną, grafikę komputerową i animację. Wprowadzenie GAN stanowiło też przełom w praktyce artystycznej, ponieważ po raz pierwszy umożliwiło tworzenie obrazów

15 McCormack 2003, s. 5.

16 Krauss 1985, s. 203.

17 *Ibidem*.

o tak wysokim stopniu realizmu i złożoności, że często trudno je odróżnić od dzieł stworzonych przez człowieka. GAN rozszerzyły zakres ekspresji twórczej, pozwalając artystom nie tylko na generowanie nowych, nieistniejących wcześniej form wizualnych, ale także na eksplorowanie granic pomiędzy rzeczywistością a fikcją. Dzięki GAN artysta może współpracować z algorytmem jako autonomicznym partnerem, inicjując proces twórczy, którego ostateczny rezultat jest w dużej mierze nieprzewidywalny. To przesunęło akcent z tradycyjnej kontroli na projektowanie warunków początkowych i obserwację emergentnych efektów działania systemu. W rezultacie pojawiły się nowe modele autorstwa, kreatywności i interakcji człowiek – maszyna. Sama praktyka artystyczna stała się polem eksperymentu z nieznanymi dotąd możliwościami obrazowania i konceptualizacji wizualnej rzeczywistości.

Model GAN został zaproponowany w 2014 roku przez Iana Goodfellowa wraz z zespołem badawczym w Google Brain¹⁸. Goodfellow, będąc wówczas doktorantem na Uniwersytecie Montrealskim pod kierunkiem Yoshuy Bengio, opracował nową architekturę sieci neuronowej, która działa na zasadzie gry o sumie zerowej pomiędzy dwoma odrębnymi modelami – generatorem¹⁹ i dyskryminatorem²⁰. Dwie sieci rywalizując ewoluują – w czasie gry sieci adaptacyjne zmieniają swoją strukturę. Generator stara się „oszukać” dyskryminatora, tworząc coraz bardziej realistyczne obrazy, a dyskryminator z kolei staje się coraz lepszy w wykrywaniu fałszywych obrazów. Ta rywalizacja prowadzi do wzajemnego doskonalenia obu sieci. Proces uczenia jest powtarzany iteracyjnie: w każdej rundzie generator produkuje nowe dane, a dyskryminator ocenia ich jakość. Generator uczy się na podstawie informacji zwrotnych, by coraz skuteczniej naśladować rozkład danych rzeczywistych. W idealnym przypadku dyskryminator nie jest w stanie rozróżnić wygenerowanych obrazów od prawdziwych, co oznacza, że generator osiągnął wysoki poziom realizmu. Od czasu powstania podstawowego modelu Goodfellowa powstało wiele wariantów GAN-ów (np. DCGAN, StyleGAN, CycleGAN), które zwiększają stabilność i jakość generowanych obrazów. Obrazy generowane przez sieci GAN mogą być nieodróżnialne dla ludzkiego oka od obrazów rzeczywistych.

18 GOODFELLOW i in. 2014.

19 Generator to sieć neuronowa, która ma za zadanie stworzyć sztuczne dane, np. obrazy, które mają przypominać te prawdziwe. Generator zaczyna od losowego szumu (wektora losowego) i przekształca go w obraz lub inną formę danych.

20 Dyskryminator to inna sieć neuronowa, której zadaniem jest odróżnienie obrazów wygenerowanych od obrazów rzeczywistych. Dyskryminator jest uczony klasyfikacji między prawdziwymi danymi a tymi wygenerowanymi przez generator.

Mario Klingemann

Przykładem pioniera w tym obszarze jest Mario Klingemann²¹, który jako jeden z pierwszych twórców zaczął wykorzystywać GAN do tworzenia portretów oraz obrazów o złożonej strukturze znaczeniowej. W swoich projektach bada on granice między autonomią algorytmu a twórczą intencją artysty, testując możliwości samodzielnego generowania obrazów przez systemy SI. Istotnym aspektem jego pracy jest refleksja nad tym, jak algorytmy „uczą się” reprezentować i reinterpretować ludzkie twarze, przedmioty czy sceny, często balansując między rozpoznawalnością a abstrakcją. Klingemann tworzy wizualne narracje, które prowokują pytania o tożsamość, pamięć i percepcję. Początki jego działalności sięgają lat 90., kiedy to, zafascynowany komputerami i grafiką generatywną, zaczął eksperymentować z automatycznymi systemami obrazowania. Współcześnie jego podejście wykracza poza techniczne zastosowanie narzędzi, gdyż traktuje algorytmy jako współtwórców, a proces twórczy postrzega jako dialog człowieka z maszyną. Klingemann precyzuje, że dla niego „sztuka generatywna polega na tworzeniu systemów, które zaskakują nawet artystę, [gdyż] chodzi o odkrywanie tego, co nieoczekiwane, i akceptowanie tego, co nieprzewidywalne”²². Modele sieci neuronowych, z których korzysta, analizują i syntetyzują dane wizualne na różnych poziomach: od podstawowych form poprzez wzory pikselowe i struktury geometryczne aż po wyższe poziomy znaczenia kulturowego i stylistycznego. Artysta w jednym z wywiadów tak definiuje swoją pracę: „Fotograf wychodzi w świat i kadruje interesujące fragmenty rzeczywistości, ja natomiast zagłębiam się w sieci neuronowe – które przypominają własne, wielowymiarowe światy – i mówię:

21 Mario Klingemann (ur. 1970), znany również pod pseudonimem Quasimondo, to niemiecki artysta medialny i jeden z pionierów sztuki generatywnej oraz twórczości opartej na sztucznej inteligencji. Mieszka i pracuje w Monachium. Sam określa się jako artysta-samouk, neurograf oraz promotor kreatywnego wykorzystania technologii SI w sztuce. Jest także współtwórcą i ideowym liderem projektu Botto, zdecentralizowanego systemu artystycznego zarządzanego przez społeczność za pomocą tokena BOTTO, w którym sztuczna inteligencja odgrywa rolę aktywnego twórcy. Zainteresowanie technologią rozbudzał już w dzieciństwie, korzystając z komputera Commodore C64, a jego rozwój artystyczny wspierali rodzice: ojciec-inżynier i matka-artystka. Jak wspomina w jednym z wywiadów, przełomowe było dla niego odkrycie pracy z bitmapami: „Doznałem pierwszego objawienia – zdałem sobie sprawę, że bitmapa teoretycznie pozwala na stworzenie dowolnego obrazu, jaki można sobie wyobrazić (w granicach dostępnej rozdzielczości i głębi kolorów)”. Klingemann współpracował z prestiżowymi instytucjami, m.in. Google Arts & Culture, British Library, New York Public Library oraz Cardiff University. Jego prace były prezentowane na międzynarodowych festiwalach i w renomowanych instytucjach sztuki, takich jak: Ars Electronica Festival, The Photographers’ Gallery w Londynie, Museum of Modern Art (MoMA), Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, oraz Centre Pompidou w Paryżu, <https://quasimondo.com/> [dostęp: 20.06.2025].

22 <https://www.sherisesstudios.com/post/mario-klingemann-innovating-creativity-with-ai-and-generative-art> [dostęp: 21.06.2025].

»Pokaż mi, jak to wygląda w tym punkcie... a teraz, co zobaczę tutaj?»²³. Każda warstwa sieci zajmuje się innym aspektem reprezentacji: niższe warstwy uczą się kształtów i faktur, a wyższe typów postaci, gestów czy konwencji malarskich. W rezultacie powstają obrazy, które są jednocześnie podobne i obce, rezonujące z wizualną tradycją portretu, ale zarazem wypuszczone z kontekstu ludzkiej tożsamości. Klingemann wykorzystuje ten proces nie tylko estetycznie, lecz także konceptualnie eksplorując napięcie między kontrolą artysty a autonomią algorytmu, który sam podejmuje decyzję, jakie obrazy generować.

Neurografia, czyli fotografia bez kamery

Mario Klingemann wprowadził w swojej praktyce artystycznej termin „neurografia” (*neurography*) określający proces tworzenia tzw. fotografii neuronowej, czyli obrazów nie rejestrowanych tradycyjnie, lecz generowanych poprzez eksplorację latentnych przestrzeni trenowanych sieci neuronowych. W ten sposób tworzy typ fotografii bezkamerowej, trenując sieci neuronowe na różnych źródłach, w tym na zdjęciach z mikroskopów elektronowych, częściach maszyn i fotograficznych serwisach społecznościowych²⁴. W rozmowach o swoim procesie artystycznym Klingemann wyjaśnia, że chodzi mu o analogię do sposobu pracy fotografa, lecz zamiast świata materialnego, eksploruje „własne, abstrakcyjne światy” stworzone przez sieć neuronową. Wiele obrazów powstających w ramach neurografii Klingemanna przychodzi na myśl skojarzenia z estetyką surrealizmu, ich oniryczną, często niedookreśloną formą. Prace te mogą nasuwać skojarzenia z wizualnym archetypem znanym z twórczości Maxa Ernsta. Podobieństwo nie ogranicza się bowiem wyłącznie do efektów wizualnych, gdyż Ernst, tworząc swoje *frottage*, celowo prowokował przypadek, by wydobyć z materii obrazy wykraczające poza jego własny, świadomy repertuar. To dążenie do odkrywania form, których sam nie byłby w stanie wymyślić, zaskakująco rezonuje z intencją Klingemanna, który z pomocą sieci neuronowych otwiera się na twórczy impuls z zewnątrz, tyle że generowany przez maszynę²⁵. Zatem neurografia to nowy rodzaj wizualnej percepcji, w której artysta pełni funkcję przewodnika po cyfrowych krajobrazach będących wytworami „umysłów maszyn”. Warto dodać, że prace te były prezentowane m.in. w The Photographers’ Gallery w Londynie w pierwszym

23 <https://www.wired.com/story/neurographer-puts-the-art-in-artificial-intelligence> [dostęp: 21.06.2025].

24 https://artguide.artforum.com/uploads/guide.004/id20620/press_release.pdf [dostęp: 22.06.2025].

25 <https://magazine.swissinformatics.org/en/neurography> [dostęp: 22.06.2025].

kwartale 2018 roku na wystawie Klingemanna zatytułowanej *Neurography*²⁶. Przeglądając zgromadzone na ekspozycji portrety można dostrzec, w jaki sposób sieć neuronalna „domalowuje” brakujące fragmenty twarzy, tym samym tworząc zupełnie nową, artystyczną rzeczywistość. W centrum opisywanej praktyki Klingemanna znajduje się transformacja portretu jako gatunku w erze cyfrowej. Jego prace stawiają pytania o to, czy maszyna potrafi być kreatywna, oraz co to oznacza dla pojęć tożsamości i autentyczności²⁷.

W wywiadzie udzielonym w 2019 roku dla „The Guardian” Mario Klingemann podkreślił, że tworzenie portretów przez SI to coś znacznie więcej niż tylko generowanie obrazu, próba uchwycenia fragmentów tożsamości widzianych przez maszynę w sposób odmienny od ludzkiej percepcji: „Staram się uchwycić jakąś ukrytą esencję. [...] Sztuczna inteligencja postrzega ludzi inaczej i to jest dla mnie fascynujące”²⁸. Stąd też obrazy powstające w ramach projektów generatywnych stanowią dla niemieckiego artysty refleksję nad redefinicją pojęć takich jak pamięć, tożsamość, estetyka i autentyczność w epoce cyfrowej. Klingemann wielokrotnie podkreśla, że generatywne efekty to rezultat działania systemów, które w nieprzewidywalny sposób interpretują dane, tworząc wizje, dzięki którym artysta może „zobaczyć coś, czego sam by sobie nie wyobraził”²⁹. Analiza wybranych projektów Klingemanna pozwala więc uchwycić, w jaki sposób negocjuje on granice między kontrolą a przypadkiem, redefiniując przy tym klasyczne koncepcje portretu, pamięci oraz tożsamości przy użyciu narzędzi generatywnych.

Estetyka snów maszynowych

Charakterystycznym elementem sztuki Maria Klingemanna jest to, co można nazwać estetyką „snów maszynowych”. Jego obrazy często cechują łagodne, rozmyte kontury, deformacje twarzy i sylwetek oraz abstrakcyjne formy. Kompozycje te balansują na granicy rozpoznawalności, angażując odbiorcę w proces interpretacji i introspekcji. Artysta świadomie programuje wykorzystywane przez siebie systemy, dążąc nie tylko do osiągnięcia atrakcyjnych efektów wizualnych, lecz także do wyrażenia estetyki inspirowanej surrealizmem. Klingemann konsekwentnie podkreśla, że współpraca z algorytmami nie osłabia pozycji artysty, lecz wzmacnia jego rolę jako projektanta, kuratora i selekcjonera obrazów generowanych

26 Londyńska wystawa *Neurography* – <https://thephotographersgallery.org.uk/whats-on/mario-klingemann-neurography> [dostęp: 22.06.2025].

27 <https://magazine.swissinformatics.org/en/neurography> [dostęp: 23.06.2025].

28 www.theguardian.com/technology/2019/mar/04/can-machines-be-more-creative-than-humans [dostęp: 23.06.2025].

29 <https://thequietus.com/culture/art/mario-klingemann-ai-art-interview> [dostęp: 22.06.2025].

przez maszynę. Jak sam stwierdza: „Maszyna nie ma potrzeby tworzenia. [...] Jeśli słyszysz kogoś grającego na pianinie, czy kiedykolwiek stwierdziłbyś, że to »pianino jest artystą«? Nie. To samo mamy tutaj: co z tego, że to skomplikowany mechanizm – nie zmienia to ról”³⁰. Estetyka „snów maszynowych” w ujęciu Klingemanna to zatem nie tylko strategia wizualna, lecz również koncepcja artystyczna, w której człowiek i technologia tworzą relację opartą na napięciu między kontrolą a autonomią. Artysta nie traktuje algorytmu jako narzędzia w klasycznym sensie, ale jako partnera w procesie odkrywania nowych form percepcji wizualnej i narracji estetycznych³¹.

Neural Glitch i Memories of Passersby I

W pracy zatytułowanej *Neural Glitch* Mario Klingemann celowo ingeruje w strukturę już wytrenowanych sieci GAN, modyfikując ich wewnętrzne wagi poprzez ich losową zamianę, usuwanie lub zakłócanie. Działania te prowadzą do błędów zarówno na poziomie tekstury, jak i znaczenia, co skutkuje nieprzewidywalnymi interpretacjami danych wejściowych przez model. Jak wyjaśnia artysta:

Ze względu na złożoną strukturę architektur neuronowych, wprowadzone w ten sposób usterki występują zarówno na poziomie tekstury, jak i semantyki, co powoduje, że modele błędnie interpretują dane wejściowe w interesujący sposób, z których niektóre mogą być interpretowane jako przebliski autonomicznej kreatywności. Interesującym aspektem tego procesu jest to, że z jednej strony te same dane wejściowe mogą dawać bardzo różne wyniki w zależności od usterki, podczas gdy w tym samym czasie różne dane wejściowe, przekształcone przez ten sam łańcuch modeli z usterkami, spowodują spójny styl i pokażą te same błędne interpretacje semantyczne³².

W efekcie tych eksperymentów powstają obrazy przypominające halucynacje, oniryczne wizje czy niedookreślone portrety fikcyjnych istot, które – mimo że nie istnieją w rzeczywistości – wydają się nacechowane emocjonalnie i wizualnie „prawdziwe”. Klingemann opisuje tę estetykę jako neurealizm (*neurealism*), czyli efekt działania sieci, która próbuje „naprawić” wewnętrzne zakłócenia:

30 <https://www.wired.com/story/neurographer-puts-the-art-in-artificial-intelligence> [dostęp: 22.06.2025].

31 <https://www.interaliamag.org/interviews/mario-klingemann> [dostęp: 22.06.2025].

32 <https://quasimondo.com/2018/10/28/neural-glitch> [dostęp: 21.06.2025].

Usterki mogą być wprowadzone w niektórych z tych modeli i w zależności od ich lokalizacji, modele podążające za nimi w dalszej części łańcucha próbują „naprawić” lub „uleczyć” wypadki, w którym to przypadku ich błędne interpretacje mogą tworzyć surrealistyczne kompozycje lub, jak to nazywam, „neurealizm”³³.

Tego rodzaju strategia pozwala uzyskać subtelne, zaskakujące struktury wizualne: fragmentaryczne twarze, zniekształcone formy i półabstrakcyjne kompozycje, które świadomie przekraczają granice rzeczywistości. W tym ujęciu błąd przestaje być technicznym defektem, a staje się narzędziem ekspresji, zaś sieć neuronowa nie tylko instrumentem, lecz również narratorem rekonstruującym świat według własnej, zdeformowanej logiki.

Klingemann inicjuje proces twórczy, uruchamiając eksperyment, a następnie obserwuje, jak system reaguje na wprowadzone zaburzenie. „Usterka” staje się tym samym aktywnym uczestnikiem procesu, współkształtując końcowy efekt. Powstałe w ten sposób obrazy balansują między rozpoznawalnością a abstrakcją, wywołując u odbiorcy zarówno fascynację, jak i niepokój, stając się świadectwem napięcia między kontrolą artysty a autonomią maszyny.

W *Memories of Passersby I* Mario Klingemann prezentuje w pełni autonomiczną, interaktywną instalację (zbudowaną z kasztanowego drewna konsolę z maszyną SI i dwoma ekranami), która w czasie rzeczywistym korzysta z wielu sieci GAN do nieprzerwanego generowania unikatowych portretów ludzi, którzy nigdy nie istnieli. Każda twarz pojawia się, miga i znika na zawsze, co artysta interpretuje jako eksplorację ulotnej pamięci. Podkreśla, że obrazy powstają „piksel po pikselu”, bez korzystania z żadnej bazy danych³⁴. SI interpretuje swoje własne generacje, co w połączeniu z preferencjami estetycznymi Klingemanna ustalonymi przez interfejs przypominający aplikację randkową³⁵ kieruje model ku stylowi inspirowanemu surrealizmem. Klingemann, opisując mechanizm działania systemu, podkreśla, że każdy portret jest tworzony w czasie rzeczywistym, gdy maszyna interpretuje własne dane wyjściowe. W wywiadzie udzielonym Martinowi Dea-nowi dodaje, że w *Memories of Passersby I* „mamy dwa bardzo dobrze znane elementy: ludzką twarz oraz estetykę, którą nauczyliśmy się rozpoznawać jako styl dawnych mistrzów. Jednocześnie szybko uświadamiacie sobie, że coś nie

33 <https://quasimondo.com/2018/10/28/neural-glitch> [dostęp: 21.06.2025].

34 M. Klingemann, *Memories of Passersby I*, 2018, <https://onkaos.com/work/memories-of-passersby-i-companion-version/> [dostęp: 21.06.2025].

35 Chodzi o mechanizm, który m.in. jest zastosowany w aplikacji Tinder, czyli „swipe left” / „swipe right” jako metoda selekcji i przekazywania systemowi preferencji estetycznych.

jest w porządku, gdyż twarze często okazują się niepokojąco obce i wymykają się spojrzeniu, czasem jeszcze zanim zdążyliście je w pełni »odczytać«³⁶. W ten sposób każda emisja obrazu nie jest prostą reprodukcją czy filtrowaniem danych, lecz autonomicznym aktem twórczym maszyny.

Choć zarówno *Neural Glitch*, jak i *Memories of Passersby I* należą do kluczowych projektów Maria Klingemanna wykorzystujących sztuczną inteligencję, różnią się one zasadniczo zarówno pod względem założeń technicznych, jak i charakteru artystycznej interwencji. *Neural Glitch* opiera się na celowym zakłócaniu działania już wytrenowanych sieci GAN poprzez manipulację ich wewnętrznymi wagami. Efektem są obrazy fragmentaryczne, niepokojące, często balansujące między rozpoznawalnością a abstrakcją. Z kolei w *Memories of Passersby I* mamy do czynienia z w pełni autonomiczną instalacją, działającą w czasie rzeczywistym, która generuje unikatowe portrety postaci. Obrazy te powstają bez użycia bazy danych, lecz są budowane przez system, który interpretuje własne rezultaty działania i generuje kolejne twarze w niekończącym się strumieniu. Podczas gdy *Neural Glitch* skupia się na eksploracji błędu jako środka wyrazu i świadomego zniekształcenia, *Memories of Passersby I* eksploruje temporalność, nieuchwytność i wirtualną tożsamość. W pierwszym przypadku mamy więc do czynienia z próbą destabilizacji modelu i zderzenia go z jego własnymi ograniczeniami, w drugim z pozornie płynnym, samoistnym mechanizmem generacyjnym, który sugeruje autonomię, lecz jest ściśle uwarunkowany przez estetyczne decyzje artysty. W obu przypadkach to nie człowiek, lecz system generatywny staje się głównym aktorem procesu wizualnego, choć wciąż kierowanym przez ludzką wrażliwość.

Podsumowanie

Przykład twórczości Maria Klingemanna pokazuje, że generatywne sieci przeciwstawne funkcjonują dziś nie tylko jako zaawansowane narzędzie technologiczne, lecz także jako medium o wyraźnym wymiarze filozoficznym. Sztuka generatywna, reprezentowana przez prace Klingemanna, stawia fundamentalne pytania o naturę twórczości, autorstwa i percepcji w kontekście cyfrowej transformacji kultury. Pytanie „kto jest autorem” nie dotyczy już wyłącznie osoby twórcy, lecz również kodu, danych treningowych czy samego algorytmu jako potencjalnych współsprawców dzieła. Równocześnie redefinicji ulega pozycja artysty, który staje

³⁶ Instalacja korzysta z wcześniej wytrenowanych modeli budowanych na podstawie tysięcy portretów z XVII–XIX wieku. <https://www.sothebys.com/en/articles/artificial-intelligence-and-the-art-of-mario-klingsmann> [dostęp: 22.06.2025].

się nie tyle wykonawcą, ile projektantem i kuratorem procesów zacierających granice między ludzką kreatywnością a automatyzacją. W tym sensie sztuka generatywna jawi się jako przestrzeń dialogu między człowiekiem a technologią oraz jako narzędzie refleksji nad przemianami, jakim podlega sztuka w dobie sztucznej inteligencji. Omówione projekty Klingemanna ukazują dwa komplementarne podejścia do zagadnienia generatywności, oparte na kontrolowanym zakłóceniu systemu lub na nieustannym tworzeniu i przemijaniu obrazów jako metaforze pamięci oraz ulotności w świecie cyfrowym. Prace te skłaniają też do namysłu nad tym, czym staje się sztuka w epoce współpracy z inteligentnymi maszynami. Pytanie otwarte, lecz dziś nieodzowne dla zrozumienia ewolucji kreatywności i kultury wizualnej w XXI wieku.

Bibliografia

Opracowania

- COE 1978 – Brian Coe, *Cameras: From Daguerreotypes to Instant Pictures*, London 1978.
- COHEN 1973 – Harold Cohen, *Parallel to Perception: Some Notes on the Problem of Machine-Generated Art*, „Computer Studies” 1973, IV-3/4, s. 1–10.
- COHEN 1995 – Harold Cohen, *The Further Exploits of AARON, Painter*, [w:] *Art of the Digital Age*, red. Bruce Wands, New York 1995, s. 1–13.
- FLUSSER 1983 – Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa 2015.
- GALANTER 2003 – Philip Galanter, *What is generative art? Complexity theory as a context for art theory*, [w:] *Proceedings of the Sixth International Conference, Exhibition and Performances on Generative Art and Design*, red. Celestino Soddu, Milan 2003, s.n.
- GOODFELLOW i in. 2014 – Ian J. Goodfellow, Jean Pouget-Abadie, Mehdi Mirza, Bing Xu, David Warde-Farley, Sherjil Ozair, Aaron Courville, Yoshua Bengio, *Generative Adversarial Nets*, „Advances in Neural Information Processing Systems”, vol. 27, https://papers.nips.cc/paper_files/paper/2014/file/f033ed80debo234979a61f95710d-be25-Paper.pdf [dostęp: 20.06.2025].
- KENT 2019 – Charlotte Kent, *Art and Algorithms: The Work of Manfred Mohr*, „Litro Magazine” 2019, <https://www.litromagazine.com/usa/2019/12/art-and-algorithms-the-work-of-manfred-mohr-by-charlotte-kent/> [dostęp: 20.06.2025].
- KRAUSS 1985 – Rosalind E. Krauss, *Notes on the Index: Part I*, [w:] *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA–London 1985, s. 196–209.
- LAXTON 2009 – Susan Laxton, „Flou”: *Rayographs and the Dada Automatic*, „October”, vol. 127 (Winter 2009), s. 25–48.
- MCCORMACK 2003 – Jon McCormack, *Art and the Mirror of Nature*, „Digital Creativity”, vol. 14, nr 1, 2003, s. 3–22.

- McCORMACK 2005 – Jon McCormack, *Open Problems in Evolutionary Music and Art*, [w:] *A Handbook on Evolutionary Art and Music*, red. Juan Romero, Penousal Machado, Berlin 2005, s. 115–145.
- MOHOLY-NAGY 1925 – László Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, München 1925.
- SKŁADANEK 2015 – Marcin Składanek, *AARON (1973) Harold Cohen*, [w:] *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, red. Paweł Zawojski, Katowice 2015, s. 29–34.
- SKŁADANEK 2016 – Marcin Składanek, *Sztuka generatywna – obrazy kodu. Kilka przybliżeń*, [w:] *Trajektorie obrazów: Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, red. Ryszard Kluszczyński, Dagmara Rode, Łódź 2016, s. 55–68.
- SKŁADANEK 2018 – Marcin Składanek, *Sztuka generatywna: metoda i praktyki*, Łódź 2018.
- TOMASZCZUK 2024 – Zbigniew Tomaszczuk, *Historia fotografii*, Warszawa 2024.

Źródła internetowe

- https://artguide.artforum.com/uploads/guide.004/id20620/press_release.pdf [dostęp: 20.06.2025].
- www.interliamag.org/interviews/mario-klingemann [dostęp: 20.06.2025].
- www.magazine.swissinformatics.org/en/neurography [dostęp: 20.06.2025].
- www.quasimondo.com [dostęp: 20.06.2025].
- www.sherisesstudios.com/post/mario-klingemann-innovating-creativity-with-ai-and-generative-art [dostęp: 20.06.2025].
- www.sothebys.com/en/articles/artificial-intelligence-and-the-art-of-mario-klingemann [dostęp: 20.06.2025].
- www.theguardian.com/technology/2019/mar/04/can-machines-be-more-creative-than-humans [dostęp: 20.06.2025].
- www.thephotographersgallery.org.uk/whats-on/mario-klingemann-neurography [dostęp: 20.06.2025].
- www.thequietus.com/culture/art/mario-klingemann-ai-art-interview [dostęp: 20.06.2025].
- www.wired.com/story/neurographer-puts-the-art-in-artificial-intelligence [dostęp: 20.06.2025].

Received: 29.06.2025. Verified: 14.07.2025. Accepted: 07.08.2025.

Funding information: University of Lodz. Institute of Art History; Nicolaus Copernicus University in Toruń, Institute of Technical Sciences.

Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: MG 50%, TG 50%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

Lidia Brzyska

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych UJ
Zamek Królewski na Wawelu

Publikacje z rzymskiej oficyny alla Pace i ich wpływ na sztukę polską XVIII wieku – stan badań i perspektywy badawcze

Publications from the Roman publishing house alla Pace and their influence
on Polish art of the 18th century – state of research and research prospects

Streszczenie. Artykuł podejmuje problematykę roli druków z rzymskiej oficyny alla Pace w rozpowszechnianiu wzorów formalnych sztuki barokowej na terenach dawnej Rzeczypospolitej. Choć wpływ włoskich traktatów architektonicznych i wzorników był przedmiotem studiów, w literaturze przedmiotu brak – pomimo istniejących postulatów – analizy dzieł pochodzących z konkretnych oficyn wydawniczych.

Przedstawienie działalności oficyny prowadzonej przez rodzinę de' Rossich oraz omówienie stanu badań nad recepcją ich publikacji w Rzeczypospolitej zwraca uwagę na potrzebę ujęcia problemu w szerszym kontekście edukacji artystycznej, kolekcjonerstwa czy procesów dystrybucji i cyrkulacji tych druków – celem lepszego poznania nie tylko mechanizmów transferu artystycznego, ale i całej kultury druku dawnej Rzeczypospolitej.

Słowa kluczowe: rzymski barok; wzory graficzne; de' Rossi; Rzeczpospolita Obojga Narodów; kultura druku

Abstract. This article addresses the role of prints from the Roman publishing house alla Pace in disseminating formal patterns of Baroque art in the former Polish-Lithuanian Commonwealth. Although the influence of Italian architectural treatises and pattern books has been studied, the literature on the subject lacks – despite existing demands – an analysis of works from specific publishing houses.

The presentation of the activities of the publishing house run by the de' Rossi family and a discussion of the state of research on the reception of their publications in the Polish-Lithuanian Commonwealth highlight the need to approach this issue within the broader context of artistic education, collecting, and the processes of distribution and circulation of these prints – in order to better understand not only the mechanisms of artistic transfer but also the entire print culture of the former Polish-Lithuanian Commonwealth.

Keywords: Roman Baroque; graphic patterns; de' Rossi; Polish-Lithuanian Commonwealth; print culture

Rola grafiki jako medium służącego rozpowszechnianiu wzorców formalnych i ikonograficznych w badaniach nad europejską sztuką nowożytną była i jest tematem licznych opracowań, zarówno jednostkowych, jak i syntetycznych. W kontekście sztuki powstającej na terenach Rzeczypospolitej szczególną uwagę poświęcono grafice augsburskiej i francuskiej¹; na tym tle grafika włoska – o włoskiej genezie, ale i rozpowszechniająca rozwiązania obecne w sztuce powstającej na Półwyspie Apenińskim – wydaje się być omówiona niewystarczająco.

W tym kontekście istotne są przede wszystkim studia Jerzego Kowalczyka analizujące wpływ na sztukę polską traktatów architektonicznych Sebastiana Serlia², Vincenza Scamozziego³, Jacopa da Vignoli⁴, czy też opracowania dotyczące rozpowszechniania wzorców palladiańskich⁵. Są to jednak badania koncentrujące się przede wszystkim na twórczości XVI-wiecznych architektów i ich traktatów; publikacje powstałe w kolejnych dwóch stuleciach, choć sztuka barokowa, w szczególności w odsłonie rzymskiej, stanowiła istotne źródło rozwiązań formalnych powielanych na terenach Rzeczypospolitej⁶, cieszyły się znacznie mniejszym zainteresowaniem – należy tu wymienić głównie omówienie wpływów traktatów Andrei Pozza i Guarina Guariniego⁷.

Co niezwykle istotne, większość prowadzonych badań skupiała się przede wszystkim na wzorcach formalnych, dla których dane ryciny stanowiły nośnik, oraz realizacjach artystycznych, które na ich podstawie powstawały. Z oczywistych względów brak w nich podejścia postulowanego w literaturze przedmiotu w ostatnich latach, obejmującego zagadnienie cyrkulacji druków – ich krążenia, dostępności oraz różnorodnych procesów, którym były poddawane, o czym pisali Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin oraz Béatrice Joyeux-Prunel – a także rozpoznania rynku wydawniczego i kanałów, czyli sieci umożliwiających krążenie i dystrybucję poszczególnych druków, co postulował Peter Fuhring⁸. I choć ostatnie podejście było już podejmowane w polskiej literaturze przedmiotu,

1 Na temat roli grafiki augsburskiej zob. m.in. BETLEJ 2003; BETLEJ 2014; MICHALCZYK 2020 (tu starsza literatura), zaś francuskiej: MĄCZYŃSKI 2004; SITO/WARDZYŃSKI 2010. Najnowszą publikacją, zawierającą podsumowanie badań nad recepcją wzorów graficznych, ale także wskazanie kierunku dalszych badań stanowi publikacja Andrzeja Betleja, zob. BETLEJ 2025.

2 KOWALCZYK 1973.

3 KOWALCZYK 1998.

4 KOWALCZYK 2006.

5 JAROSZEWSKI 1968; MĄCZYŃSKI 1986.

6 Na temat wpływu sztuki rzymskiej na twórczość artystyczną na terenach Rzeczypospolitej w XVII i XVIII w. zob. m.in. JAROSZEWSKI 1977; KOWALCZYK 1993; KOWALCZYK 1994; KOWALCZYK 1996; MAŁKIEWICZ 2000; MAŁKIEWICZ 2003; BARANOWSKI 2006.

7 Zarówno o wpływie Pozza, jak i Guariniego pisał przede wszystkim Kowalczyk, zob. KOWALCZYK 1975a; KOWALCZYK 1975b; KOWALCZYK 1977; KOWALCZYK 1997.

8 O cyrkulacji obiektów materialnych zob. DACOSTA KAUFMANN/DOSSIN/JOYEUX-PRUNEL 2015, zaś o rozpoznaniu rynku wydawniczego FUHRING 2000; FUHRING 2014.

to w kontekście druków włoskich – niezwykle rzadko⁹. Nieliczne są również opracowania poświęcone roli włoskich wzorników architektonicznych w procesie edukacyjnym¹⁰. Podobnie, jedynie sygnalizowane, często na marginesie innych badań, były aspekty związane z kolekcjonerstwem tych druków i ich obecnością w historycznych księgozbiorach¹¹.

Zagadnienie obecności konkretnych (nie tylko włoskich) publikacji w historycznych kolekcjach oraz wykorzystanie ich w praktyce zawodowej prowadzi do tematu księgozbiorów praktykujących artystów, z czym wielokrotnie mierzono się w literaturze przedmiotu. W kontekście działalności architektonicznej badania te podejmowane były niemal równoległe z rozpoznaniem wpływu publikacji konkretnych teoretyków na polską architekturę. W analizowanych księgozbiorach identyfikowano więc poszczególne tytuły, wśród których pojawiały się dzieła m.in. Serlia, Palladia czy Vignoli, które można odnaleźć chociażby w księgozbiorach Tylmana z Gameren, Jana Szymona Wolffa czy Jana de Witte¹². Ponownie jednak badania te były ograniczone przede wszystkim do rozpoznania konkretnych tytułów i określenia dzieł, które mogły powstać przy ich wykorzystaniu – na szerszą skalę nie podejmowano prób analizy sposobów pozyskiwania tych druków i ich cyrkulacji w środowisku artystycznym czy badań dotyczących poszczególnych wydań popularnych tytułów, co częściowo stanowi efekt ograniczonego materiału źródłowego, często bardzo ogólnego w swoim charakterze, jak w przypadku inwentarzy i spisów książek. Takie podejście prowadziło do pewnego wyabstrahowania tych publikacji z kontekstu historycznego, uniemożliwiając tym samym rozpoznanie szerszego obrazu funkcjonowania traktatów i wzorników architektonicznych w dawnej Rzeczypospolitej, a przez to i poznania pełniejszego obrazu kultury druku¹³.

-
- 9 Wymienić tu należy przede wszystkim badania Zbigniewa Michalczyka, który poddał analizie polonika wydawane w oficynie Remondinich we włoskim rejonie Veneto, zob. MICHALCZYK 2015; MICHALCZYK 2016 (szczególnie rozdział I: *Sieć i podrozdział Gęsta sieć – Republika Wenecja*, s. 98–110). Badacz ten podejmował analogiczne badania w kontekście grafiki augsburskiej, zob. MICHALCZYK 2020.
- 10 KOWALCZYK 1968. Szerzej w tym temacie zob. m.in. REWSKI 1954; WĄTROBA 2024.
- 11 O obecności publikacji Sebastiana Serlia w dawnych księgozbiorach pisał Kowalczyk, analizując recepcję jego traktatu w środowisku architektonicznym, zob. KOWALCZYK 1973, s. 239–269. O kolekcjonerstwie, w tym także dzieł włoskich, na marginesie studiów o polskich traktatach architektonicznych wspomina Aleksandra Jakóbczyk-Gola, zob. JAKÓBCZYK-GOLA 2019, zaś o kolekcjonerstwie samego rysunku architektonicznego pisał Przemysław Wątroba, zob. WĄTROBA 2014.
- 12 Opracowania te w dużej części opierają się na zachowanych spisach oraz ekslibrisach i znakach własnościowych umieszczanych przez właścicieli na własnych egzemplarzach, zob. REWSKI 1949; KOWALCZYK 1961; MOSSAKOWSKI 1961; MAŁKIEWICZ 1973; MAŁKIEWICZ 1976; *Księgozbiór Tylmana z Gameren* 2003; *Aneks. Księgozbiór Tylmana* 2012. Uwagę badaczy przyciągnął także księgozbiór ks. Sebastiana Sierakowskiego, zob. OLSZOWSKI 2011; KUBIC 2016.
- 13 O wyabstrahowaniu dzieła graficznego ze złożonego kontekstu historycznego oraz innych zagrożeń związanych z badaniami nad grafiką pisała Joanna Tomicka, zob. TOMICKA 2014,

Uchwycenie procesów, którym poddawano określone traktaty, oraz rozpoznanie oddziaływania konkretnych publikacji na sztukę polską wymaga – jak się wydaje – zlokalizowania konkretnych dzieł i poddania ich analizie także pod kątem zachowanej materii. To zagadnienie, a następnie nakreślenie zasad funkcjonowania traktatów i wzorników w dawnej Rzeczypospolitej oraz rozpoznanie chronologii rozpowszechniania się poszczególnych wzorców może być możliwe dzięki metodzie postulowanej w literaturze przedmiotu w ostatnich latach, skupiającej się na aktywności konkretnych rytowników, inwentorów i wydawców¹⁴. Ten postulat, przy niewystarczających badaniach dotyczących roli włoskiej grafiki w rozprzestrzenianiu się wzorców rzymskiego baroku na obszarze Rzeczypospolitej, prowadzi do zwrócenia uwagi na rzymską oficynę Stamperia alla Pace prowadzoną przez rodzinę de' Rossich, która w 2. połowie XVII stulecia zdominowała tamtejszy rynek wydawniczy¹⁵. Stało się to dzięki świadomie realizowanej strategii biznesowej – jej przywołanie wydaje się konieczne dla pełniejszego zrozumienia roli druków, jakie wyszły spod pras drukarskich tej dynastii wydawniczej.

Rodzina de' Rossich – o rzymskiej dynastii wydawniczej słów kilka

Kiedy Giuseppe de' Rossi (zm. 1639), przybyły z okolic Mediolanu drukarz, osiadł w Rzymie i założył własną drukarnię ze sklepem, zapewne nie spodziewał się, że w ciągu kilkudziesięciu lat jego rodzinna firma stanie się jedną z ważniejszych europejskich oficyn wydawniczych. W założonym około 1616 roku wydawnictwie Giuseppe zwany starszym zatrudniał początkowo swoich dwóch bratanków, Giuseppe młodszego (zm. 1644) oraz Giovanniego Battistę (zm. 1679), którzy następnie usamodzielnili się i otworzyli własną drukarnię¹⁶. Nastąpiło to

s. 43, zaś na temat kultury druku obejmującej zagadnienia związane z praktyką architektoniczną, ale także mecenatem artystycznym zob. WITTMAN 2007; WITTMAN 2015.

14 O potrzebie opracowania pełnych katalogów zbierających dzieła powstałe w wyniku powtórzenia rycin określonych rytowników, inwentorów czy wydawców wspominała m.in. Renata Sulewska, zob. SULEWSKA 2014, s. 284–285.

15 TALBIERSKA 1994, s. 119; TALBIERSKA 2010, s. 17. Na istotną rolę drukarni de' Rossich wskazuje się także w kontekście rozpowszechniania wzorów rzymskiej architektury barokowej, brak jednak szerszych badań umożliwiających porównanie w tym zakresie Stamperia alla Pace z innymi europejskimi oficynami. W dotychczasowych badaniach poświęconych wzorom rzymskiego baroku zwracano uwagę przede wszystkim na nazwiska architektów i teoretyków, których twórczość powielano lub też rysowników i rytowników, którzy odpowiedzialni byli za przygotowanie materiałów do druku – nieczęsto wspominało o roli samych wydawców (zob. m.in. *La Biblioteca dell'Architetto* 2007; MARTÍNEZ MINDEGUÍA 2008; *Testo, image, luogo* 2013; MARTÍNEZ-MONTIEL 2019). Badania dotyczące samego rynku wydawniczego pojawiają się, choć na ten moment – w kontekście rzymskim – dotyczą przede wszystkim oficyn działających w wieku XVI (zob. m. in. WITCOMBE 2009; LINCOLN 2019; SACHET 2021; MONTY 2023).

16 CONSAGRA 1993, s. 90, 123.

w 1628 roku, kiedy bracia przenieśli się na Piazza della Pace w dzielnicy Ponte, znanej z tradycji wydawniczej, gdzie dwa lata później przeniósł swój sklep także Giuseppe starszy¹⁷ (il. 1). Gdy po kilku latach wspólnej pracy bracia założyli własne rodziny, Giovanni Battista zdecydował się na opuszczenia brata i otworzenie własnego sklepu w pobliżu, na Piazza Navona, który po latach miał przejąć jego jedyny syn – Matteo Gregorio¹⁸.



1. Rzym, plac z kościołem Santa Maria della Pace, wyd. G.G. de' Rossi, 1655–1667, Academia Colecciones

Kiedy Giuseppe starszy zmarł w 1639 roku, zostawił po sobie 3 tysiące płyt miedziorytniczych oraz tysiący rycin, które po równo otrzymali w spadku jego czterej synowie¹⁹. Z uwagi na niepełnoletność spadkobierców podział majątku miał nastąpić dopiero w 1648 roku, kiedy wiek dorosły osiągnął trzeci syn Giuseppe – Giovanni Giacomo. Do tego czasu firmą zarządzała żona Giuseppe starszego

17 *Ibidem*, s. 132. Na potrzeby tego tekstu określenia „oficyna wydawnicza”, „drukarnia” i „sklep” będą używane wymiennie.

18 *Ibidem*, s. 149, 157. Oficyna przy Piazza Navona, choć także liczyła się na rynku wydawniczym, nie odniosła już tak wielkiego sukcesu.

19 CONSAGRA 1993, s. 90. Byli to kolejno: Giovanni Domenico (ur. 1619), Girolamo (ur. 1621), Giovanni Giacomo (ur. 1627) oraz Filippo (ur. 1631), zob. s. 125 i *passim*, 189.

Flaminia oraz ich pierworodny syn Giovanni Domenico²⁰. Zgodnie z inwentarzem pochodzącym z tego roku, na stanie drukarni były wówczas ówczesne podręczniki akademickie, przedstawienia dewocyjne i widoki Rzymu skierowane do pielgrzymów, albumy ukazujące starożytności miasta oraz wzorniki artystyczne; większość dzieł powstała przy użyciu starych płyt graficznych, które de' Rossi sukcesywnie nabywał²¹. Stan oficyny działającej przy Piazza della Pace dodatkowo wzbogacił się po 1644 roku, kiedy zmarł kuzyn braci i bratanek Giuseppe starszego, Giuseppe młodszy. Od wdowy po nim Giovanni Domenico wraz z matką zdecydował się zakupić płyty miedziorytnicze, ryciny i całe publikacje książkowe, powiększając tym samym zasób rodzinnej firmy²².



2. Rzym, Piazza Navona, w tle Palazzo de Cupis, wyd. D. de' Rossi, 1693, The Metropolitan Museum of Art, fot. domena publiczna

Po podziale ojcowskiego spadku w 1648 jedynie Giovanni Domenico i Giovanni Giacomo zdecydowali się kontynuować karierę na rynku wydawniczym i choć pracowali pod jednym dachem w dotychczasowym sklepie ojca, każdy pracował na swój rachunek²³. Jednak już pod koniec roku 1649 Giovanni Domenico, po ślubie z córką księgarza Giovanniego Francesca Delfina, zdecydował

20 *Ibidem*, s. 169, 246.

21 *Ibidem*, s. 177–178, 189.

22 *Ibidem*, s. 199, 234.

23 *Ibidem*, s. 301.

się opuścić sklep przy Piazza della Pace i otworzyć drukarnię w palazzo De Cupis przy Piazza Navona (il. 2), w pobliżu swojego kuzyna Giuseppe Battisty²⁴. Małżeństwo oraz odpowiednia strategia przyjęta przez Giovanniego Domenica opłaciły się – w ciągu pięciu lat czterokrotnie zwiększył on zasoby własnej drukarni, m.in. poprzez odkupienie części spadku po ojcu od swoich braci, Girolama i Filippa²⁵.

W tym czasie Giovanni Giacomo wzbogacał ofertę własnego sklepu, wydając m.in. mapę Rzymu Antonia Tempesty – wcześniej wznowioną w 1645 roku przez jego brata, Giovanniego Domenica (il. 3), czy cykle Rafaela (*Szkoła Ateńska*) i Giovanniego Benedetta Castiglione (*Geniusz Castiglione, Uczta przed ołtarzem Terminusa*), kierując asortyment przede wszystkim do odwiedzających Wieczne Miasto pielgrzymów – wszystko na płytach odziedziczonych po ojcu, nabytych wtórnie²⁶. Gdy w 1653 roku Giovanni Domenico wraz z małżonką bezdzietnie zmarli, Giovanni Giacomo postanowił zakupić asortyment jego drukarni, gromadząc tym samym posiadane dobra zarówno po ojcu (ze swojej części spadku oraz części trzech braci), jak i po zmarłym w 1644 roku kuzynie. Tym samym inwentarz oficyny alla Pace zdecydowanie się powiększył, stając się podstawą do dalszego rozwijania drukarskiego biznesu²⁷.



3. Mapa Rzymu Antonio Tempesty, wyd. G.D. de' Rossi, 1645, The Metropolitan Museum of Art, fot. domena publiczna

24 *Ibidem*, s. 316–317.

25 *Ibidem*, s. 338–339.

26 *Ibidem*, s. 312–315. Mapa Rzymu Tempesty, pierwotnie wydana w 1593 r., stanowiła jedno z ważniejszych dzieł kartograficznych XVII w. ukazujących Wieczne Miasto, a jej wydanie było kilkakrotnie wznawiane, zob. MCPHEE 2019, s. 10; MAIER 2024, s. 1.

27 CONSAGRA 1993, s. 379.

Stamperia alla Pace – charakterystyka działalności

Jeszcze przed 30. rokiem życia Giovanni Giacomo de' Rossi stał się właścicielem dużej liczby płyt graficznych, a także samych rycin, co umożliwiło mu dość swobodne działanie na rynku wydawniczym. Jednak to nie odziedziczone dobra, a trafne decyzje sprawiły, że Stamperia alla Pace stała się jedną z wiodących oficyn wydawniczych XVII-wiecznego Rzymu. Kluczowe okazały się własna produkcja oraz nowe serie wydawnicze zainicjowane przez de' Rossiego.

Jedną z pierwszych była wydawana wielokrotnie od 1658 roku seria kardynałskich portretów *Effigies nomina et cognomina...*, do której de' Rossiemu udało się pozyskać przywilej papieski chroniący druk przed powielaniem przez innych drukarzy – przywilej ten wykorzystywał również przy późniejszych projektach²⁸. Kilka lat wcześniej, około 1655 roku, Giovanni Giacomo zakupił płyty autorstwa Pietra Ferreria i na ich podstawie wydał *Palazzi di Roma de' più celebri architetti*, prezentując XVI- i XVII-wieczne rzymskie pałace²⁹. Dziesięć lat później pojawiła się kolejna publikacja, tym razem nakierowana na współczesną rzymską architekturę i stanowiąca oryginalny projekt drukarza. Dedykowane papieżowi Aleksandrowi VII *Il nuovo teatro delle fabbriche et edificii in prospettiva di Roma moderna* było pierwszym projektem, w którym istotną rolę odegrał Giovanni Battista Falda – niezwykle utalentowany młodzieniec, który perspektywy uczył się u Francesca Borrominiego i Pietra da Cortony. To z nim de' Rossi miał później zrealizować kolejne albumy przedstawiające wspaniałości nowożytnego Rzymu³⁰.

Publikacje wydawane przez de' Rossiego w dużej mierze dotyczyły aktywności artystycznej w Wiecznym Mieście; podejmowane z inicjatywy Aleksandra VII, przede wszystkim na polu architektury i urbanistyki, znacząco wpłynęły na obraz Rzymu – wytyczano nowe ulice stanowiące osie widokowe, przebudowywano i wznoszono nowe kościoły, powstawały kluczowe dla barokowego Rzymu realizacje³¹. Próby oddania wspaniałości tego miasta stały się dla de' Rossiego jedną z głównych ścieżek rozwoju oficyny – w latach 70. we współpracy z Faldą wydał *Nuovi disegni dell'architettura e piante de' palazzi di Roma de' più celebri architetti*, stanowiące kontynuację *Palazzi di Roma* Pietra Ferreria³².

28 Przywilej ten miał obejmować publikację aż do 1677 r., choć sam druk był wznawiany i później. Pierwszą edycją było *Effigies, nomina et cognomina S.D.N. Alexandri papae VII et RR. DD. S.R.E. Cardd. nunc viuentium*, dedykowane papieżowi Aleksandrowi VII, kolejne – wraz z pojawieniem się nowego kardynała na tronie św. Piotra – Klemensowi IX i Innocentemu XI, zob. CONSAGRA 1993, s. 381, 406; ANTINORI 2012, s. 16, 34. O papieskich przywilejach zob. m.in. LEUSCHNER 1998; GINSBURG 2015.

29 ANTINORI 2012, s. 25.

30 CONSAGRA 1993, s. 412–413. Również i na tę publikację otrzymał papieski przywilej do 1674 r., zob. *ibidem*, s. 425–426. O współpracy z młodym rytownikiem zob. CONSAGRA 1995.

31 CONSAGRA 1993, s. 414.

32 ANTINORI 2012, s. 25.

Do innych projektów rytownika należały m.in. *Fragmenta vestigii veteris Romae* (1673), *Colonna Traiana* (1673) i *Galleria del palazzo del Gran Duca di Parma* (1674), a także mapa Rzymu wydana w 1676 roku – jedna z ważniejszych publikacji Giovanniego Giacomu, w której zresztą nie omieszkał pochwalić się swoją działalnością wydawniczą, wymieniając wśród wydanych przez siebie publikacji także prace przedstawiające rzymską architekturę³³. Ostatnim dziełem powstałym we współpracy z Faldą, niespodziewanie zmarłym w 1678 roku, były widoki wybranych rzymskich ogrodów – *I giardini di Roma con le loro piante, alzate e vedute in prospettiva*, wydane w 1683 roku po uzupełnieniu przez Giovanniego Francesca Venturinię³⁴.

Kolejne publikacje z zakresu rzymskiej architektury powstałe z inicjatywy Giovanniego Giacomu to *Insignium Romae Templorum Prospectus* wydane w 1683 i 1684 roku oraz zrealizowane kilka lat później *Disegni di Vari Altari e Capelle* (1688–1689) (il. 4). Te wydawnictwa, przedstawiające poszczególne świątynie bądź ich wyposażenie, z założenia były adresowane do bardzo konkretnej grupy docelowej – z jednej strony do pielgrzymów przybywających do Wiecznego Miasta i podziwiających rzymskie świątynie, z drugiej zaś do specjalistów: architektów i studentów architektury. To właśnie w tym celu obok fasad poszczególnych świątyń pojawiały się ich rzuty i przekroje pionowe oraz odpowiednie oznaczenia skali³⁵. O tym, że tytuły te zyskały popularność i było na nie zapotrzebowanie, świadczą chociażby ich niemieckie reedycje, wydane około 1690 roku przez Joachima Jacoba von Sandrarta w Norymberdze³⁶.

Po śmierci Giovanniego Giacomu w 1691 roku oficynę przejął usynowiony przez niego Domenico Freddiani, który kontynuował kierunek wytyczony przez ojca. W tym okresie Stamperia alla Pace de facto posiadała monopol na sprzedaż ważnych ilustrowanych publikacji oraz luźnych rycin, a jej oferta obejmowała najbardziej cenione i poszukiwane przez kolekcjonerów prace³⁷. Niedługo po śmierci Giovanniego Giacomu wydano dzieło poświęcone rzymskim fontanom (*Le Fontane di Roma*), składające się z części stworzonej jeszcze przez Faldę, a ukończone przez G.F. Venturinię; w 1694 roku Domenico wydał także dzieło Carla Fontany – *Tempio Vaticano*, którego ryciny były dostępne również pojedynczo w sklepie³⁸.

33 CONSAGRA 1993, s. 416, 425–426; ANTINORI 2012, s. 27. Mapa stanowiła podstawowe dzieło kartograficzne ukazujące Rzym aż do wydania planu autorstwa Giovanniego Battisty Nolliego w 1748 r., zob. MCPHEE 2019, s. 8.

34 ANTINORI 2012, s. 27.

35 *Ibidem*, s. 31. O tych tytułach zob. *ibidem*, s. 31–34.

36 Pierwsza publikacja została wydana z niezmienionym tytułem, druga jako *Altaria et Sacella Varia Templorum Romae*, zob. ANTINORI 2012, s. 31, 36; SALGE 2012, s. 165–184.

37 ANTINORI 2012, s. 37–39. Giovanni Giacomo usynowił Domenicę w 1679, zob. *Indice delle Stampe* 1996, s. 21.

38 *Ibidem*, s. 39, 41. Na tom o fontannach wydany po 1691 r. składają się części: *Le Fontane di Roma nelle piazza e luoghi pubblici della città...*, *Le Fontane delle Ville di Frascati...*, *Fontane ne' palazzi e ne' giardini di Roma* oraz *Fontane del giardino estense in Tivoli...*



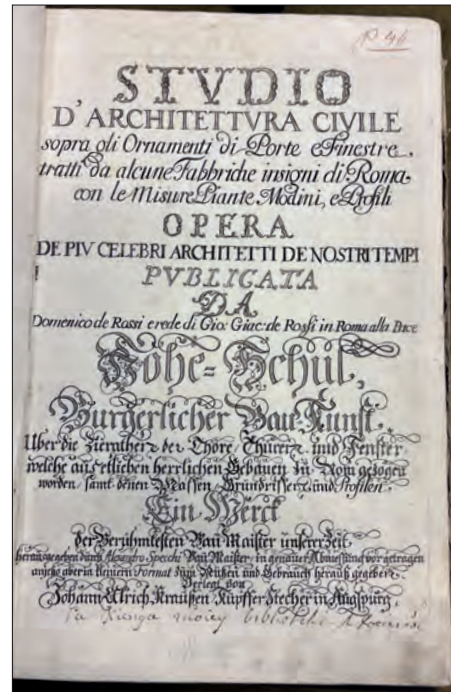
4. *Altaria et Sacella Varia Templorum Romae*, wyd. J.J. von Sandrart, ok. 1690, HathiTrust

Również Domenico wykazał się inicjatywą twórczą – pierwsze lata wieku XVIII to początek serii powstałej w współpracy z architektem i rytownikiem Alessandrem Specchim. W 1702 roku ukazało się *Studio d'Architettura Civile*, a kolejne tomy pojawiły się w 1711 i 1721 roku. Publikacja stanowiła zbiór fasad, planów i przekrojów wybranych rzymskich budynków oraz samych detali architektonicznych (m.in. portali, okien, kominków i dekoracji małej architektury), z których korzystać mogli zarówno praktykujący architekci, jak i studenci architektury – w szczególności ci kształcący się w Accademia di San Luca, co zostało potwierdzone m.in. analizą rysunków powstałych w ramach konkursów klementyńskich³⁹. Pierwszy tom tego wydawnictwa, podobnie jak opublikowana

³⁹ ANTINORI 2012, s. 46. O samej publikacji zob. *ibidem*, s. 46–52 oraz 53–59, zaś więcej o Konkursach Klementyńskich i nauce w Akademii św. Łukasza oraz wykorzystaniu druków de' Rossich zob. m.in. BERNATOWICZ 2022, s. 140–141; BENNICAMPI 2023.

w 1704 roku *Racolta di statue antiche e moderne*, stanowiąca zestawienie wizerunków rzymskich rzeźb, zarówno współczesnych, jak i antycznych, cieszyły się popularnością, a ich reedycje wychodziły także spod pras drukarskich innych europejskich oficyn (il. 5). W 1713 roku syn Giovanniego Giacomona ponownie wydał *Disegni di vari altari e capelle nelle chiese di Roma*.

Domenico de' Rossi zmarł w 1729 roku. Jego syn, Lorenzo Filippo, nie zamierzał kontynuować rodzinnej tradycji ani zajmować się wydawnictwem. Gdy w 1732 roku planował odsprzedać firmę, transakcja została zablokowana przez Stolicę Apostolską – ostatecznie to właśnie ona przejęła drukarnię i sklep de' Rossich w 1738 roku, wraz ze znajdującymi się na stanie firmy płytami i drukami. Niedługo po przejściu Stamperia alla Pace została przekształcona w Calcografia Camerale, a ta – po latach – w Istituto Nazionale per la Grafica, gdzie do dziś zachowały się płyty graficzne należące niegdyś do rodziny de' Rossich⁴⁰.



5. *Studio d'Architettura Civile*, wyd. J.U. Kraus, 1716, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. autor

Publikacje de' Rossich i ich wpływ na sztukę polską – stan badań

Ten dość ogólny zarys historii oraz charakterystyki działalności wydawnictwa alla Pace jest potrzebny do zrozumienia roli, jaką oficyna odegrała na XVII-wiecznym rzymskim rynku wydawniczym. Jej aktywność została w znacznej części opracowana przez Francescę Consagrę, która zrewidowała losy poszczególnych przedstawicieli rodziny de' Rossich i ustaliła chronologię funkcjonowania prowadzonych przez nich oficyn. Badania Consagry w dużej mierze opierały się na analizie zachowanych inwentarzy z lat 1644 (po śmierci Giuseppe młodszego), 1648 (podział majątku Giuseppe starszego) i 1653 (po śmierci Giovanniego Domenica)⁴¹. W tym kontekście duże znaczenie miało także wydanie przez Annę

40 ANTINORI 2012, s. 59–63. Calcografia Camerale istniała w latach 1738–1870, do lat 30. XX w. funkcjonowała jako Regia Calcografia, a następnie jako Calcografia Nazionale, zob. TALBIERSKA 1994, s. 119, przyp. 38; FUHRING 2000, s. 77.

41 CONSAGRA 1993, s. 1.

Grelle Iusco inwentarza drukarni z 1735 roku, spisane w czasie, gdy Lorenzo Filippo de' Rossi próbował sprzedać rodzinny biznes⁴².

Losy rodziny de' Rossich, której przynajmniej czterech członków zajmowało się wydawnictwem i sprzedażą druków, zanim Giovanni Giacomo osiągnął wiek dorosły, ukształtowały możliwości młodego rzymianina. To właśnie prowadzona przez niego oficyna, dzięki świadomie podejmowanym decyzjom odpowiadającym na potrzeby rynku oraz wykorzystaniu papieskich przywilejów czasowo chroniących jego publikacje przed powielaniem, zdominowała rzymski rynek wydawniczy. Ma to oczywiście przełożenie na liczbę studiów poświęconych tej linii rodziny i jej działalności – publikacje Stamperia alla Pace były wielokrotnie omawiane w literaturze zagranicznej.

Obok studiów poświęconych samej oficynie⁴³ czy drukowanym w niej publikacjom i ich autorom⁴⁴ analizowano także wpływ druków de' Rossich na sztukę baroku w innych krajach europejskich⁴⁵. Pod tym względem szczególnie ważna jest publikacja zbiorowa przygotowana pod redakcją Aloisia Antinoriego: *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*⁴⁶, w której zarysowano zależności między rzymskimi realizacjami architektonicznymi a tymi powstającymi m.in. w Hiszpanii czy Szwecji, a także między publikacjami z oficyny alla Pace znajdującymi się w bibliotekach tamtejszych artystów i mecenasów⁴⁷. Ponadto, w przytaczanej publikacji na przykładzie Portugalii i Anglii nakreślono sposób rozprzestrzeniania się wzorców sztuki rzymskiej poprzez druki de' Rossich, omawiając procesy dystrybucji książek i ich cyrkulacji⁴⁸. Poruszono także zagadnienie aktywności niemieckich – głównie norymberskich i augsburskich – oficyn wydawniczych, których działalność opierała się też na reedycjach popularnych tytułów, w tym pochodzących ze Stamperia alla Pace⁴⁹.

Niestety, te wieloaspektowe badania nie objęły terenów dawnej Rzeczypospolitej, a podobnych zagadnień brakuje w rodzimej literaturze. Choć oficyna de' Rossich została uznana za jedną z ważniejszych w XVII-wiecznym Rzymie, a ich publikacje – w znacznej mierze kierowane bezpośrednio do praktykujących architektów – były kluczowe dla rozpowszechniania wzorców rzymskiego baroku, nieliczni

42 *Indice delle Stampe* 1996.

43 CONSAGRA 1995, s. 187–203; GRELE IUSCO 1997; BARBEITO DIEZ 2004.

44 MOROLLI 1987; CIOFETTA 1991; CIOFETTA 1997; CONNORS 2012; MAIER 2015; MORATA 2015; ACETO 2017; SFERRAZZA 2017; MCPHEE 2019; MAIER 2024.

45 GOMME 1992; SUTERA 2013; RODRIGUEZ RUIZ 2017; DE MINGO LORENTE 2023.

46 *Studio d'Architettura Civile* 2012.

47 OLIN 2012; RODRIGUEZ RUIZ 2012.

48 FRIEDMAN 2012; RAGGI 2012.

49 SALGE 2012.

polscy badacze zwracali na nie uwagę; z reguły wzmianki o drukach de' Rossich pojawiały się jedynie na marginesie innych rozważań.

I tak, analizując formę kościoła pw. św. Anny w Krakowie projektu Tylmana z Gameren, Stanisław Mossakowski przywoływał – nawiązując do rzymskich świątyń, które architekt musiał znać – *Insignium Romae Templorum Prospectus*, z którym Tylman też miał być zaznajomiony⁵⁰. Publikację tę wspominał również Adam Małkiewicz, analizując układ przestrzenny kościoła Il Gesù w Rzymie, wspominając nie tylko o wydaniu de' Rossich, ale także o jego norymberskiej reedycji⁵¹. Druki wydane przez de' Rossich pojawiały się również w kontekście rzymskiej edukacji architektów działających później na terenach Rzeczypospolitej; Marek Zgórniak, analizując nagrodzony drugim miejscem w trzeciej klasie rysunek Benedykta Renarda z 1705 roku, wspominał, że miał on powstać z wykorzystaniem ryciny przedstawiającej portal pałacu Sciarra-Colonna zamieszczonej w *Studio d'Architettura Civile* z 1702 roku⁵²; o takim wykorzystaniu tego traktatu pisał również Jerzy Kowalczyk, przedstawiając losy polskich architektów studiujących w Accademia di San Luca i startujących w konkursach klementyńskich⁵³.

W nowszej literaturze przedmiotu na dzieła wydane przez Giovanniego Giacomą i Domenicą de' Rossich zwracali uwagę przede wszystkim Andrzej Betlej i Jakub Sito. Ten pierwszy, analizując rzeźby Johanna Georga Pinsla z kościoła parafialnego w Hodowicy i ratusza w Buczacz, wykazywał związki niektórych figur z twórczością Gian Lorenza Berniniego, wskazując, że wzory te mogły pochodzić z popularnej w tym czasie publikacji *Raccolta di statue antiche e moderne*⁵⁴. O tej wydanej przez Domenicę de' Rossiego w 1704 roku publikacji wspominał również Sito, który, analizując twórczość Thomasa Huttera, doszedł do wniosku, że przy projektowaniu chociażby wyposażenia kościoła Bernardynów we Lwowie rzeźbiarz inspirował się obecnymi tam przedstawieniami (tym razem antycznych rzeźb) i zapewne posiadał egzemplarz tej publikacji⁵⁵. Ten sam tytuł pojawił się także w tekście o Janie Klemensie Branickim autorstwa Anny Oleńskiej. Badaczka jednak uznała, że bezpośrednią inspiracją dla rzeźby Arrotina znajdującej się

50 MOSSAKOWSKI 1965, s. 50 i *passim*, przyp. 55, 69, 72 oraz il. 27, 29. Badacz przywołał fakt, że większość świątyń, o których wspominał, była znana dzięki drukom wydawanym przez de' Rossiego.

51 MAŁKIEWICZ 1970, s. 14, przyp. 35 oraz s. 87, il. 5.

52 ZGÓRNIAK 1989, s. 32.

53 KOWALCZYK 1994, s. 219.

54 Chodzi o rzeźbę *Samson rozdierający paszczę lwu* z Hodowicy, dla której badacz za kluczową uznał *Dawida* Gianlorenza Berniniego oraz buczackiego *Jowisza walczącego podczas gigantomachii* wykazującego związki z Neptunem Berniniego, zob. BETLEJ 2023, s. 122, 126–167; BETLEJ 2025, s. 78, 85.

55 SITO 2001, s. 148–151, 154. Badacz wykorzystywał też ryciny de' Rossich jako materiał wzbogacający wartość ilustracyjną, zob. SITO 2016, s. 574, il. 10. 563–584.

w westybulu białostockiego pałacu były prawdopodobnie XVII-wieczne francuskie kopie oryginalnej rzeźby, a nie publikacja z oficyny de' Rossich, w której również została ona ujęta⁵⁶. W kontekście badań nad architekturą publikacje z oficyny de' Rossich wspomniał chociażby Ryszard Mączyński – wymieniając *Disegni di varii altari e capelle nelle chiese di Roma* wydane przez Domenico w roku 1713, wskazywał on na potrzebę analizy traktatów architektonicznych pod kątem sposobu obrazowania zabytków architektury⁵⁷. Z kolei Piotr Krasny, nawiązując do *Studio d'Architettura Civile*, w którym pojawiały się wymiary i rzuty belkowań poszczególnych rzymskich świątyń, a także do zwyczajów Carla Fontany i zalecanego przez niego sposobu studiowania architektury, analizował rysunek stanowiący niezrealizowany projekt dla kościoła Misjonarzy na krakowskim Stradomiu⁵⁸.

Publikacje de' Rossich mogły być też wykorzystywane przy projektowaniu małej architektury, o czym pisał przywoływany już Jakub Sito – to w drukach Stamperia alla Pace znajdowała się m.in. rycina przedstawiająca ołtarz z rzymskiego kościoła San Nicola da Tolentino, stanowiący wzór dla ołtarza głównego w kościele Franciszkanów w Węgrowie⁵⁹, czy Berniniowski ołtarz w Capella Alaleona przy kościele San Domenico e Sisto, którego diagonalnie ustawione kolumny w barokowej sztuce na terenach Rzeczypospolitej były wielokrotnie powtarzane, m.in. przez Carla Antoniego Baya⁶⁰. O *Studio d'Architettura Civile* oraz *Disegni di Vari Altari e Cappelle* wspominała także Joanna Arlet, określając je jako traktaty architektoniczne Domenico de' Rossiego⁶¹, a Zbigniew Michalczyk omawiał ich funkcjonowanie w kontekście grafiki europejskiej w nowożytnej Rzeczypospolitej⁶². Skupiał się on zwłaszcza na grafice wydawanej w Augsburgu, który w XVIII stuleciu stał się „jednym z ważniejszych węzłów w światowej sieci produkcji i dystrybucji rycin”, gdzie – jak już wspomniano – ukazywały się również dzieła de' Rossich⁶³.

Z wyjątkiem Jakuba Sity, który uznał, że Hutter musiał znać konkretne wydanie de' Rossich, skoro udało mu się odnaleźć kilka analogii z poszczególnymi rycinami, oraz Andrzeja Betleja, podkreślającego znaczenie dzieł z oficyny de' Rossich, większość badaczy nie podejmowała prób określenia, czy te publikacje

56 OLEŃSKA 2012, s. 145, 309, 312.

57 MĄCZYŃSKI 2014, s. 500.

58 KRASNY 2015, s. 517–518.

59 Dzieło Alessandro Algardię ujęte zostało w *Disegni di Vari Altari e Cappelle nelle Chiese di Roma* z lat 1685–1690, zob. SITO 2010, s. 147, il. 44.

60 SITO 2013, s. 95, il. 50.

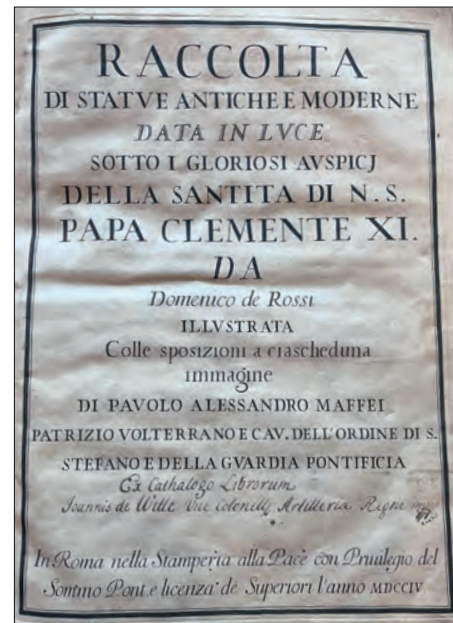
61 ARLET 2018, s. 152.

62 MICHALCZYK 2016, s. 15, 68–69, 70–71, 234.

63 MICHALCZYK 2020, s. 8. O de' Rossich autor wspomina na s. 271–272, 325–326, 334, il. 222b, 256a.

faktycznie mogły być znane XVIII-wiecznym artystom. O tym, że w podręcznych księgozbiorach architektów – dziś często rozproszonych lub zaginionych – znajdowały się także rzymskie publikacje de' Rossich świadczy chociażby spis ksiąg i abrysów po architekcie Antonim Castellim (1747), w którym Andrzej Betlej zidentyfikował traktat wydany przez Domenico de' Rossiego⁶⁴, czy zachowany egzemplarz *Raccolta di statue antiche e moderne* wydany przez tegoż, należący do architekta Jana de Witte (il. 6), na który zwrócił uwagę Zbigniew Rewski⁶⁵. Tytuł należący do Jana de Witte nie jest zresztą jedynym przypadkiem, gdy sygnowanie zachowanego egzemplarza świadczy o obecności publikacji de' Rossich w dawnych księgozbiorach – w The Getty Research Institute, na co zwrócił uwagę

Józef Skrabski, znajduje się zbiór widoków najważniejszych budowli Rzymu głównie z XVII i XVIII wieku, należący niegdyś do rzymskiego kolegium św. Stanisława. Wśród nich znajdują się także pojedyncze ryciny autorstwa Giovanniego Battisty Faldy i Alessandra Specchiego, a więc wydane w oficynie alla Pace⁶⁶. Obecność dzieł de' Rossich w polskich księgozbiorach poświadczają też – co wiąże się z szerszym zagadnieniem mecenatu artystycznego – zachowane inwentarze, m.in. Biblioteki Lachowieckiej Józefa Aleksandra Jabłonowskiego (w którym ujęto *Studio d'Architettura Civile*, 1702) oraz biblioteki w Cucułowcach Jerzego Stanisława Dzieduszyckiego (gdzie znalazły się takie dzieła jak *Insignium Romae Templorum Prospectus* czy *Nuovi disegni dell'architetture e piante de' palazzi di Roma*)⁶⁷.



6. *Raccolta di statue antiche e moderne*, egzemplarz należący do J. de Witte, wyd. 1704, Muzeum-Zamek w Łańcucie, fot. autor

64 BETLEJ 1998, s. 195–196. W ostatnich latach badacz ten przypisał posiadanie tych ksiąg architektowi Francescowi Capponiemu, zob. BETLEJ 2023, s. 140; BETLEJ 2025, s. 99. Capponi jednak jedynie taksował spis po Castellim, nie ma więc pewności, że sam takowe tytuły posiadał.

65 REWSKI 1949, s. 162–163, il. 69. Publikacja ta, o sygnaturze sygn. SD 444, została także ujęta w katalogu starych druków Muzeum w Łańcucie, zob. WIŚNIEWSKA 1974, s. 260, poz. 892.

66 SKRABSKI 2021, s. 347.

67 BETLEJ 2010, s. 297–300; BETLEJ/MARKIEWICZ 2016, s. 153, poz. 35530, 35521. Pierwsza publikacja zapisana jako *Insignium Romae, prospectus templorum*. Rozwijające się badania nad kolekcjonerstwem umożliwiają identyfikowanie kolejnych druków i publikacji pochodzących



7. *Colonna Traiana*, egzemplarz należący do Tylmana z Gameren, wyd. ok. 1673, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, fot. domena publiczna

Popularność poszczególnych publikacji de' Rossich poświadcza też częste wykorzystywanie ich rycin jako materiału ilustrującego rozważania na temat dzieł powstających na terenach Rzeczypospolitej. Już Franciszek Klein w opracowaniu dotyczącym barokowych kościołów Krakowa posłużył się rycinami de' Rossich jako ilustracjami⁶⁸. Podobnie uczynił Mossakowski w pracach poświęconych Tylmanowi z Gameren⁶⁹, w którego księgozbiornie zresztą się znajdują – dotychczas niezidentyfikowane jako takie – tytuły pochodzące z oficyny de' Rossich (il. 7)⁷⁰. Ryciny te pojawiają się także w tekście Samuela Gumińskiego o ołtarzu w kościele Najświętszej Marii Panny w Toruniu, gdzie autor przywołał ołtarz

z konkretnych wydawnictw w historycznych kolekcjach, w tym także tych z oficyny de' Rossich, jak w przypadku wrocławskiego patrycjusza i kolekcjonera, który posiadał serię z dekoracją malarsko-stukową w Palazzo Doria-Pamphilj, wydaną przez Giovanniego Giacomę ok. 1661 r., zob. ADAMSKA 2023, s. 18, 20.

68 KLEIN 1913, s. 108, il. 12; s. 124, il. 24; s. 126, przyp. 2; s. 138, il. 35; s. 141, il. 38; s. 143, przyp. 1; s. 145, il. 42; s. 147, il. 43; s. 168, il. 57.

69 MOSSAKOWSKI 1973, s. il. 380, 382, 386–388, 390; MOSSAKOWSKI 2012, il. 321–322, 324, 333.

70 Chodzi o *Colonna Traiana* (1673) oraz *Palazzi di Roma* (1655), które zostały ujęte przez Mossakowskiego w części *Książki zagubione z klasztoru Kapucynów w Warszawie, które pochodziły prawdopodobnie z księgozbioru Tylmana z Gameren*, [w:] *Księgozbiór Tylmana z Gameren* 2003, s. 218, poz. 78 i 88. Ta sama lista pojawia się w: *Aneks. Księgozbiór Tylmana* 2012, s. 300, s. 83, 97.

główny w kościele SS. Trinita ai Monti w Rzymie⁷¹, oraz w artykule Kowalczyka o późnobarokowej architekturze Wilna⁷². Z rycin de' Rossich korzystał również Małkiewicz w tekście o roli Rzymu w kształtowaniu barokowej architektury Rzeczypospolitej – tam badacz wskazywał włoskie publikacje o architekturze, zawierające sztychy ukazujące poszczególne budowle, jako możliwe źródła inspiracji, a pisząc o fasadzie krakowskiego kościoła św. Anny, zilustrował swój wywód ryciną z *Insignium Romae Templorum Prospectus* przedstawiającą fasadę kościoła Sant'Anastasia al Palatino, której schemat powtarza fasada krakowskiej świątyni⁷³. Pojedyncze grafiki jako ilustracje publikował też Tadeusz Bernatowicz w tekstach o projekcie kaplicy elektorskiej we Wrocławiu autorstwa Pompea Ferrariego⁷⁴ oraz o architekturze kościoła Wizytek w Warszawie, wskazując na rzymską genezę form świątyni⁷⁵. Ryciny wykorzystywała także Aleksandra Jakóbczyk-Gola w analizach ogrodów jako przestrzeni służących również prezentacji własnych kolekcji⁷⁶. Ilustracje z oficyny de' Rossich pojawiają się także w opracowaniach dotyczących Grand Tour, m.in. edycji źródłowej diariusza podróży Teodora Billewicza po Europie w latach 1677–1678⁷⁷ oraz w opisie podróży Stanisława Kostki Potockiego do Włoch w latach 1795–1797⁷⁸. Oczywiście, wykorzystanie konkretnych grafik jako materiału ilustrującego wywody naukowe nie świadczy o popularności tychże grafik trzy stulecia temu ani o ich znajomości wśród ówczesnych architektów i rzeźbiarzy, stanowi jednak część kultury wizualnej opartej na publikacjach de' Rossich jako tych, które budowały obraz nowożytnego Rzymu i pokazują, jak istotne mogły być ryciny z oficyny alla Pace.

Podsumowanie

Jak wynika z przedstawionego stanu badań, publikacje wydawane przez de' Rossich były dostrzegane przez badaczy i uwzględniane w studiach nad sztuką barokową w Polsce; zdarzało się też, że służyły jako ilustracje wywodów naukowych

-
- 71 GUMIŃSKI 1985, s. 26, il. 11. Wykorzystana rycina pochodzi z *Studio d'Architettvra Civile*.
- 72 KOWALCZYK 1993, s. 169–197, s. 175, il. 5. Wykorzystana rycina pochodzi z *Il Nvovo Teatro Delle Fabriche, Et Edificii, In Prosepttiva Di Roma Moderna*.
- 73 MAŁKIEWICZ 2003, s. 74, 59, 66, il. 22.
- 74 BERNATOWICZ 2022, s. 119–153, il. 3, 22, 29, 32–34.
- 75 BERNATOWICZ 2016, il. 6.
- 76 JAKÓBCZYK-GOLA 2019, s. 289, il. 15.
- 77 Były to przede wszystkim wyobrażenia rzymskich ogrodów (G.B. Falda, *Li giardini di Roma*, 1683), pałaców (P. Ferreiro, *I palazzi di Roma*, 1655), a także rzeźb (*Raccolta di statue antiche e moderne*, 1704), zob. BILLEWICZ 2004, s. 219–247, il. 28–36, 39–40.
- 78 KWIATKOWSKA 2006, s. 190–191. Chodzi o posąg leżącej nimfy oraz grupę Kastor i Polluks z galerii rzeźby Watykanie, obie ujęte w *Raccolta di statue antiche e moderne* (1704), należącej zresztą do księgozbioru Biblioteki Wilanowskiej.

dotyczących tej tematyki. Prace te jednak w niewielkim stopniu przyczyniły się do rozpoznania znaczenia oficyny alla Pace w rozpowszechnieniu wzorów rzymskiego baroku w sztuce Rzeczypospolitej, a zagadnienie to wciąż czeka na pełne opracowanie. Co istotne, identyfikacja obecności publikacji de' Rossich w dawnej Rzeczypospolitej obejmuje nie tylko wpływ sztuki rzymskiej na polską, ale także – jak wynika z pojedynczych wzmianek badaczy – kwestie związane z historycznymi księgozbiorami. Dotyczy to zarówno artystów (architektów i rzeźbiarzy), jak i fundatorów czy mecenasów, którzy takie dzieła mogli posiadać i faktycznie je posiadali. Potwierdzona obecność rzymskich publikacji w księgozbiorach tak odmiennych grup odbiorców rodzi pytanie o funkcjonowanie tych druków w XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej.

W kontekście użytkowym można się zastanawiać, jak poszczególne wzorniki były wykorzystywane w praktyce zawodowej, ale także – na wzór nauk prowadzonych w kręgu Akademii św. Łukasza, polegających na przerysowywaniu kompozycji – w celach edukacyjnych, co dzięki chociażby studiom w Rzymie nie było obce architektom pracującym na terenach ówczesnej Polski. Istotne jest też pytanie, czy – a jeśli tak, to w jaki sposób – wybrane tytuły funkcjonowały w kontekście kolekcjonerskim, jak zapewne miało to miejsce w magnackich bibliotekach Jabłonowskich czy Dzieduszyckich. Innym pytaniem, które się nasuwa w kontekście konkretnej grupy druków ograniczonej do jednego wydawcy, jest zagadnienie związane z pozyskiwaniem oraz dystrybucją tych publikacji – czy były przywożone przez artystów udających się na nauki do Rzymu, czy kupowane przez młodych magnatów w trakcie Grand Tour jako pamiątki z podróży, czy też – ze względu na wartość, znaczenie i popularność – nabywane przez agentów magnatów-bibliofilów? Na podstawie obecnego stanu wiedzy nie jesteśmy w stanie stwierdzić, w jaki sposób publikacje te trafiały na ziemię Rzeczypospolitej. Warto jednak pamiętać, że część z nich była publikowana także w Augsburgu, skąd do Polski już znacznie bliżej, a wiele tamtejszych rycin zostało w polskim środowisku odnotowanych. Skierowanie uwagi ku Piazza della Pace w Rzymie i działającej tam oficynie wydawniczej oraz próba odpowiedzi na powyższe pytania powinny umożliwić lepsze poznanie obiegu i funkcjonowania włoskich druków w Rzeczypospolitej, co dotąd nie było przedmiotem badań. Ułatwi to także zrozumienie XVIII-wiecznego rynku wydawniczego, a przez to całej kultury druku.

Bibliografia

- ACETO 2017 – Angelamaria Aceto, *From building to print: Giovanni Giacomo de' Rossi and the making of architectural books*, „The Burlington Magazine”, 159 (2017), s. 697–705.
- ADAMSKA 2023 – Magdalena Adamska, *Skarby wrocławskiego patrycjusza. Relikty kolekcji graficznej Albrechta I von Sebisch (1610–1688) w Gabinecie Rycin Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie*, [w:] *Artificem commendat opus. Studia o grafice*, red. Magdalena Adamska, Agnieszka Fluda-Krokos, Kraków 2023, s. 11–37.
- Aneks. *Księgozbiór Tylmana* 2012 – Aneks. *Księgozbiór Tylmana z Gameren*, [w:] Stanisław Mossakowski, *Tylman von Gameren (1632–1706). Twórczość architektoniczna w Polsce*, Warszawa–Monachium–Berlin 2012, s. 293–302.
- ANTINORI 2012 – Aloisio Antinori, *Rappresentare Roma moderna. La stamperia De Rossi alla Pace tra industria del libro e cultura architettonica (1648–1738)*, [w:] *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, red. Aloisio Antinori, Roma 2012, s. 11–70.
- ARLET 2018 – Joanna Arlet, *Architektura włoskiego baroku w służbie władzy i kontrreformacji*, Szczecin 2018.
- BARANOWSKI 2006 – Andrzej Baranowski, *Między Rzymem a Wilnem*, Warszawa 2006.
- BARBEITO DIEZ 2004 – José Manuel Barbeito Diez, *Giovanni Giacomo de' Rossi. El poder de la estampa*, [w:] *Insignium Romae Templorum Prospectus Exteriores Interioresque*, Madrid 2004 (Fondo Antiguo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, t. 6), s. 1–27.
- BENNICAMPI 2023 – Jacopo Benticampi, *I Concorsi Clementini di terza classe quali specchio dell'apprendimento dell'architettura a Roma e nel resto dello Stato Pontificio*, “Abside. Rivista di Storia dell'Arte”, 5 (2023), s. 39–60.
- BERNATOWICZ 2016 – Tadeusz Bernatowicz, *Kościół wizytek w Warszawie a Benedykt de Renard i architektura późnobarokowego eklektyzmu rzymskiego przełomu XVII i XVIII wieku*, [w:] *Sztuka Polski Środkowej. Studia VI*, red. Alina Barczyk, Piotr Gryglewski, Łódź 2016, s. 31–77.
- BERNATOWICZ 2022 – Tadeusz Bernatowicz, *Projekt kaplicy elektorskiej we Wrocławiu Pompeo Ferrari a barokowy eklektyzm przełomu XVII i XVIII wieku*, „Techne. Seria Nowa”, 9 (2022), s. 119–153.
- BETLEJ 1998 – Andrzej Betlej, *Uwagi na temat twórczości Francesca Capponiego*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, t. 3, red. Jan K. Ostrowski, Kraków 1998, s. 193–204.
- BETLEJ 2003 – Andrzej Betlej, *Zbiór augsburskich „rycin ornamentalnych” z XVIII wieku*, Kraków 2003.
- BETLEJ 2010 – Andrzej Betlej, *Sibi, deo, posteritati: Jabłonowscy a sztuka w XVIII wieku*, Kraków 2010.
- BETLEJ 2014 – Andrzej Betlej, „[...] Kopersztychów niechaj zażywa” *Uwagi na temat oddziaływania augsburskich „rycin ornamentalnych”. Zarys problematyki i perspektywy badawcze*, [w:] Andrzej Betlej, Agata Dworzak, *Abrys, delineatio, kopersztych... czyli „przednie rysowane, godne poszanowania, dobrych magistrów rysunki”. Projekty dzieł małej architektury ze zbiorów krakowskich*, Kraków 2014, s. 7–30.
- BETLEJ 2023 – Andrzej Betlej, *Translacja: mechanizmy i meandry wzorców graficznych rzeźb Johanna Georga Pinsla i dekoracji kościoła w Hodowicy*, [w:] *Ekspresja. Lwowska rzeźba rokokowa*, Kraków 2023, s. 115–143.

- BETLEJ 2025 – Andrzej Betlej, *Doctrina ex praxis. Badania recepcji wzorów graficznych w sztuce Rzeczypospolitej*, Kraków 2025.
- BETLEJ 2025 – Andrzej Betlej, „Translacja” wzorów. Przykład rzeźb Johanna Georga Pinsla i wystroju kościoła parafialnego w Hodowicy, [w:] idem, *Doctrina ex praxis. Badania recepcji wzorów graficznych w sztuce Rzeczypospolitej*, Kraków 2025, s. 71–101.
- BETLEJ/MARKIEWICZ 2016 – Andrzej Betlej, Anna Markiewicz, *Pałac w Cucułowcach w świetle inwentarza pośmiertnego Jerzego Stanisława Dzieduszyckiego z 1731 roku*, Kraków 2016 (Materiały do Dziejów Kultury i Sztuki XVII i XVIII Wieku, t. 1).
- BILLEWICZ 2004 – Teodor Billewicz, *Diariusz podróży po Europie w latach 1677–1678*, z rękopisu odczytał, wstępem i komentarzem opatrzył Marek Kunicki-Goldfinger, Warszawa 2004.
- CIOFETTA 1991 – Simona Ciofetta, *Lo Studio d'Architettura Civile edito da Domenico de' Rossi (1702, 1711, 1721)*, [w:] *In Urbe Architectus: Modelli, disegni, misure; La professione dell'architetto, Roma 1680–1750*, red. Bruno Contardi, Giovanna Curcio, Roma 1991 [katalog wystawy, Museo nazionale di Castel Sant'Angelo, 12.12.1991–29.02.1992], s. 214–228.
- CIOFETTA 1997 – Simona Ciofetta, *Alcune edizioni di architettura di Gian Giacomo e Domenico de' Rossi: Fasi preparatorie e finalità dell'opera*, [w:] *700 Disegnatore: Incisioni, progetti, caricature*, red. Elisa Debenedetti, Roma 1997, s. 65–82.
- CONNORS 2012 – Joseph Connors, *Giovanni Battista Falda and Lievin Cruyl: Rivalry between Printmakers and Publishers in the Mapping of Rome*, [w:] *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, red. Mario Bevilacqua, Marcello Fagiolo, Roma 2012, s. 218–231.
- CONSAGRA 1993 – Francesca Consagra, *The De Rossi Family Print Publishing Shop: A Study in the History of the Print Industry in Seventeenth-Century Rome*, Baltimore 1993 [mps rozprawy doktorskiej, Johns Hopkins University].
- CONSAGRA 1995 – Francesca Consagra, *De' Rossi and Falda: A Successful Collaboration in the Print Industry of Seventeenth Century Rome*, [w:] *The Craft of Art. Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*, red. Andrew Ladis, Carolyn Wood, Athens–London, US 1995, s. 187–203.
- DACOSTA KAUFMANN/DOSSIN/JOYEUX-PRUNEL 2015 – Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel, *Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art. History*, [w:] *Circulations in the Global History of Art*, red. Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel, London 2015, s. 1–22.
- FRIEDMAN 2012 – Terry Friedman, *De Rossi books and England*, [w:] *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, red. Aloisio Antinori, Roma 2012, s. 213–227.
- FUHRING 2000 – Peter Fuhring, *Indice delle Stampe De' Rossi: Contributo alla storia di una Stampena romana by Anna Grelle Lusco* [recenzja], „Print Quarterly”, 17 (2000), nr 1, s. 74–82.
- FUHRING 2014 – Peter Fuhring, *Print Publishers and their Stocklist: A New Approach toward the History of Prints and Printmaking*, [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. Jolanta Talbierska, Warszawa 2014, s. 213–223.
- GOMME 1992 – Andor Gomme, *Smith and Rossi*, „Architectural History”, 35 (1992), s. 183–191.
- GINSBURG 2015 – Jane C. Ginsburg, *Proto-Property in Literary and Artistic Works: Sixteenth-Century Papal Printing Privileges*, [w:] *The History of Copyright Law: a Handbook of Contemporary Research*, red. Isabella Alexander, H. Tomás Gómez-Arostegui, Columbia 2015, s. 345–458.

- GRELE IUSCO 1997 – Anna Grelle Iusco, *La Stamperia alla Pace di Giovanni Giacomo De' Rossi e dei suoi eredi: dall'indice alla raccolta di matrici*, Roma 1997.
- GUMIŃSKI 1985 – Samuel Gumiński, *O ideowej koncepcji późnobarokowego ołtarza głównego w toruńskim kościele NP Marii*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 47 (1985), nr 1–2, s. 15–44.
- Indice delle Stampe* 1996 – *Indice delle Stampe intagliate in rame, a bulino e in acqua forte esistenti nella Stamperia di Lorenzo Filippo De' Rossi. Contributo alla storia di una Stamperia romana*, red. Anna Grelle Iusco, Roma 1996.
- JAKÓBCZYK-GOLA 2019 – Aleksandra Jakóbczyk-Gola, *Gabinety i ogrody. Polskie nowożytnie traktaty architektoniczne wobec kultury kolekcjonowania*, Warszawa 2019.
- JAROSZEWSKI 1968 – Tadeusz Stefan Jaroszewski, *Ze studiów nad problematyką recepcji Palladia w Polsce w drugiej połowie XVIII w.*, [w:] *Klasycyzm. Studia nad sztuką polską XVIII i XIX w.*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 133–180.
- JAROSZEWSKI 1977 – Tadeusz Stefan Jaroszewski, *L'ultimo periodo dell'architettura tardo-barocca in Polonia e gli architetti italiani*, [w:] *Barocco fra Italia e Polonia*, red. Jan Śląski, Warszawa 1977, s. 131–142.
- KLEIN 1913 – Franciszek Klein, *Barokowe kościoły Krakowa*, „Rocznik Krakowski”, 15 (1913), s. 97–204.
- KOWALCZYK 1961 – Jerzy Kowalczyk, *Biblioteka Jana Szymona Wolffa inżyniera księcia Janusza Wiśniowieckiego na Zbarażu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 23 (1961), nr 1, s. 77–79.
- KOWALCZYK 1968 – Jerzy Kowalczyk, *Włoskie traktaty architektoniczne jako źródło majstersztyków krakowskich*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 30 (1968), nr 2, s. 173–190.
- KOWALCZYK 1973 – Jerzy Kowalczyk, *Sebastian Serlio a sztuka polska*, Wrocław etc. 1973.
- KOWALCZYK 1975a – Jerzy Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce. Cz. 1: Traktaty i ołtarze*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 37 (1975), nr 2, s. 162–178.
- KOWALCZYK 1975b – Jerzy Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce. Cz. 2: Freski sklepienne*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 37 (1975), nr 4, s. 335–350.
- KOWALCZYK 1977 – Jerzy Kowalczyk, *Andrea Pozzo e il tardo Barocco in Polonia*, [w:] *Barocco fra Italia e Polonia*, red. Jan Śląski, Warszawa 1977, s. 111–130.
- KOWALCZYK 1993 – Jerzy Kowalczyk, *Późnobarokowa architektura Wilna i jej europejskie związki*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 55 (1993), nr 2–3, s. 169–197.
- KOWALCZYK 1994 – Jerzy Kowalczyk, *Rola Rzymu w późnobarokowej architekturze polskiej*, „Rocznik Historii Sztuki”, 20 (1994), s. 215–308.
- KOWALCZYK 1996 – Jerzy Kowalczyk, *Il ruolo di Roma nell'architettura polacca del tardo barocco*, Varsavia–Roma 1996.
- KOWALCZYK 1997 – Jerzy Kowalczyk, *Guarino Guarini a późnobarokowa architektura w Polsce i na Litwie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 42 (1997), nr 3, s. 179–201.
- KOWALCZYK 1998 – Jerzy Kowalczyk, *Vincenzo Scamozziego związki z Polską*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 43 (1998), nr 1–2, s. 145–158.
- KOWALCZYK 2006 – Jerzy Kowalczyk, *Recepcja traktatu Vignoli w Polsce w XVI i XVII wieku*, [w:] *Praxis atque theoria. Studia ofiarowane Profesorowi Adamowi Małkiewiczowi*, red. Jan K. Ostrowski, Piotr Krasny, Andrzej Betlej, Kraków 2006, s. 197–224.
- KRASNY 2015 – Piotr Krasny, *Kościół Misjonarzy na Stradomiu, czyli krakowski sequel rzymskiej lekcji pokory dla Berniniego*, [w:] *Initium sapientiae humilitas. Studia ofiarowane Profesorowi Jakubowi Pokorze z okazji 70. urodzin*, red. Magdalena M. Olszewska, Agnieszka Skrodzka, Warszawa 2015, s. 510–525.
- Księgozbiór Tylmana z Gameren* 2003 – *Księgozbiór Tylmana z Gameren*, oprac. Stanisław Mossakowski, [w:] *Tylman z Gameren – architekt Warszawy. Holender z pochodzenia, Polak z wyboru*, Warszawa 2003, s. 215–220.

- KUBIC 2016 – Żaneta Kubic, *Księgozbiór Sebastiana Sierakowskiego, rektora Szkoły Głównej Krakowskiej w latach 1809–1814, w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej*, Kraków 2016 [mps rozprawy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Zdzisława Pietrzyka, Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego].
- KWIATKOWSKA 2006 – Anna Kwiatkowska, *Podróż do Włoch od września 1795 do lipca 1797*, [w:] *Grand tour: narodziny kolekcji Stanisława Kostki Potockiego*, Warszawa 2006 [katalog wystawy, Muzeum Pałac w Wilanowie, 15.11.2005–7.05.2006], s. 186–197.
- La Biblioteca dell'Architetto* 2007 – *La Biblioteca dell'Architetto. Libri e incisioni (XVI–XVIII secolo) custoditi nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana*, red. Maria Sofia Di Fede, Fulvia Scaduto, Palermo 2007.
- LEUSCHNER 1998 – Eckhard Leuschner, *The Papal Printing Privilege*, „Print Quarterly”, 15 (1998), nr 4, s. 359–370.
- LINCOLN 2019 – Evelyn Lincoln, *Printers and Publishers in Early Modern Rome*, [w:] *A Companion to Early Modern Rome, 1492–1692*, red. Pamela M. Jones, Barbara Wisch, Simon Ditchfield, Boston 2019, s. 546–563.
- MAIER 2015 – Jessica Maier, *Rome Measured and Imagined. Early Modern Maps of the Eternal City*, Chicago 2015, s. 190–210.
- MAIER 2024 – Jessica Maier, *Tempesta' Rome Recut: Renewing an Urban Icon*, „California Italian Studies”, 13 (2024), nr 1, s. 1–26.
- MAŁKIEWICZ 1970 – Adam Małkiewicz, *Układ przestrzenny kościoła Gesù w Rzymie. Problem genezy i oddziaływania*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z historii sztuki”, 8 (1970), s. 5–78.
- MAŁKIEWICZ 1973 – Adam Małkiewicz, *Księgozbiór architektoniczny Krzysztofa Mieroszewskiego*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych PAN Oddział w Krakowie”, 17 (1973), s. 154–156.
- MAŁKIEWICZ 1976 – Adam Małkiewicz, *Księgozbiór architekta Krzysztofa Mieroszewskiego (architektura cywilna – architektura wojskowa – sztuka wojenna)*, „Folia Historiae Artium”, 12 (1976), s. 107–129.
- MAŁKIEWICZ 2000 – Adam Małkiewicz, *Barokowa architektura sakralna w Krakowie*, [w:] idem, *Theoria et praxis. Studia z dziejów sztuki nowożytnej i jej teorii*, Kraków 2000, s. 149–185.
- MAŁKIEWICZ 2003 – Adam Małkiewicz, *Rzym a barokowa architektura Krakowa*, „Rocznik Krakowski”, 69 (2003), s. 47–75.
- MARTÍNEZ MINDEGUÍA 2008 – Francisco Martínez Mindeguía, *La arquitectura de la imprenta*, „Revista EGA Expresión Gráfica Arquitectónica”, 13 (2008), s. 170–178.
- MARTÍNEZ-MONTIEL 2019 – Lous F. Martínez-Montiel, *La biblioteca de un ilustrado: el arquitecto Torcuato Cayón y sus libros*, „Abaton. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura”, 1, (2019), s. 27–43.
- MĄCZYŃSKI 1986 – Ryszard Mączyński, *Palladiańska fasada warszawskiego kościoła pijarów. Problem recepcji włoskiego wzoru w polskiej architekturze sakralnej*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 31 (1986), nr 3–4, s. 323–342.
- MĄCZYŃSKI 2004 – Ryszard Mączyński, *Warszawska kamienica Jakuba Fontany (Przyczynki do dziejów polskiej recepcji wzornika Neufforge'a)*, „Rocznik Warszawski”, 32 (2004), s. 181–200.
- MĄCZYŃSKI 2014 – Ryszard Mączyński, *Wzorniki architektoniczne doby klasycyzmu. Rozważania nad prospektywnym charakterem proponowanych rozwiązań*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, 62 (2014), nr 4, s. 499–526.

- MCPHEE 2019 – Sarah McPhee, *Falda's Map as a Work of Art*, „The Art Bulletin”, 101 (2019), nr 2, s. 7–28.
- MICHALCZYK 2015 – Zbigniew Michalczyk, *Polonica z oficyny Remondinich w Bassano del Grappa. z bada nad rynkiem graficznym i kulturą wizualną XVIII wieku*, [w:] *Initium sapientiae humilitas. Studia ofiarowane Profesorowi Jakubowi Pokorze z okazji 70. urodzin*, red. Magdalena M. Olszewska, Agnieszka Skrodzka, Warszawa 2015, s. 124–139.
- MICHALCZYK 2016 – Zbigniew Michalczyk, *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*, Warszawa 2016.
- MICHALCZYK 2020 – Zbigniew Michalczyk, *Zapomniane konteksty. Augsburg jako ośrodek rytownictwa wobec Rzeczypospolitej w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 2020.
- DE MINGO LORENTE 2023 – Adolfo de Mingo Lorente, *El tabernáculo de Alejandro y Luis González Velázquez para la iglesia de los Jesuitas de Toledo y su modelo en Santa Maria in Traspontina (Roma)*, „BSAA arte”, 89 (2023), s. 207–228.
- MONTY 2023 – Emily Monty, *Genealogies of Spanish Architectural Knowledge in Roman Print*, „H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte”, 15 (2023), s. 71–92.
- MORATA 2015 – Jose Morata, *Los „Palazzi Di Roma” de Giovanni Giacomo de Rossi: Su Evolución Editorial*, Palma 2015 (Estudios y Cuadernos de Historia del Arte, 1).
- MOROLLI 1987 – Giovanni Morolli, *Un saggio di editoria barocca: I rapporti Ferri-De Rossi-Specchi e la trattatistica architettonica del Seicento romano*, [w:] *Gian Lorenzo Bernini e le arte visive*, red. Marcello Fagiolo, Roma 1987, s. 209–240.
- MOSSAKOWSKI 1961 – Stanisław Mossakowski, *Księgozbiór architekta Tylmana z Gameren*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej”, 13 (1961), nr 2, s. 25–32.
- MOSSAKOWSKI 1965 – Stanisław Mossakowski, *Charakterystyka i geneza formy architektonicznej kościoła św. Anny w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 37 (1965), s. 37–62.
- MOSSAKOWSKI 1973 – Stanisław Mossakowski, *Tylman z Gameren. Architekt polskiego baroku*, Wrocław etc. 1973.
- MOSSAKOWSKI 2012 – Stanisław Mossakowski, *Tylman von Gameren (1632–1706). Twórczość architektoniczna w Polsce*, Warszawa–Monachium–Berlin 2012.
- OLEŃSKA 2012 – Anna Oleńska, *Jan Klemens Branicki „sarmata nowoczesny”. Kreowanie wizerunku poprzez sztukę*, Warszawa 2012.
- OLIN 2012 – Martin Olin, *Nicodemus Tessin the Younger and the De Rossi books: a vision of Roman architecture in eighteenth-century Sweden*, [w:] *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, red. Aloisio Antinori, Roma 2012, s. 185–211.
- OLSZOWSKI 2011 – Leszek Olszowski, *Księgozbiór ks. Sebastiana Sierakowskiego SJ i jego „Opus vitae”: architektura obejmująca wszelki gatunek murowania i budowania*, „Analecta Cracoviensia”, 43 (2011), s. 329–340.
- RAGGI 2012 – Giuseppina Raggi, *La circolazione delle opere della stamperia De Rossi in Portogallo*, [w:] *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, red. Aloisio Antinori, Roma 2012, s. 143–164.
- REWSKI 1949 – Zbigniew Rewski, *Biblioteka architekta Jana de Witte i jego syna Józefa*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 11 (1949), nr 1–2, s. 160–165.
- REWSKI 1954 – Zbigniew Rewski, *Majstersztyki krakowskiego cechu murarzy i kamieniarzy XVI–XIX wieku*, Wrocław 1954.

- RODRIGUEZ RUIZ 2012 – Delfin Rodríguez Ruiz, *Lo Studio d'Architettura Civile di Domenico De Rossi e la sua influenza in Spagna*, [w:] *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, red. Aloisio Antinori, Roma 2012, s. 115–142.
- RODRIGUEZ RUIZ 2017 – Delfin Rodríguez Ruiz, *De viajes de estampas de arquitectura en el siglo XVIII. El Studio d'Architettura Civile de Domenico de Rossi y su influencia en España*, „Boletín de Arte”, 34 (2017), s. 247–296.
- SALGE 2012 – Christine Salge, *The reception of the De Rossi books in eighteenth-century Germany and Austria*, [w:] *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, red. Aloisio Antinori, Roma 2012, s. 165–184.
- SACHET 2021 – Sachet Paolo, *The Rise of the Stampatore Camerale: Printers and Power in Early Sixteenth-Century Rome*, [w:] *Print and power in Early Modern Europe (1500–1800)*, red. Nina Lamal, Jamie Cumby, Helmer J. Helmers, Leiden-Boston 2021, s. 181–201.
- SFERRAZZA 2017 – Ilaria Sferrazza, „Palazzi di Roma de piu celebri architetti”: Pietro Ferreiro, pittore e architetto, „Bollettino d'Arte (Volumi speciali. Palazzi del Cinquecento a Roma) 2017, s. 185–200.
- SITO 2001 – Jakub Sito, *Thomas Hutter (1696–1745). Rzeźbiarz późnego baroku*, Warszawa–Przemyśl 2001.
- SITO 2010 – Jakub Sito, *Warszawska architektura ołtarzowa XVIII wieku wobec grafiki francuskiej*, [w:] *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytny*, red. Krystyna Moisan-Jabłońska, Katarzyna Ponińska, Warszawa 2010, s. 145–158.
- SITO 2013 – Jakub Sito, *Wielkie warsztaty rzeźbiarskie Warszawy doby saskiej. Modele kariery – formacja artystyczna – organizacja produkcji*, Warszawa 2013.
- SITO 2016 – Jakub Sito, *Osiemnastowieczny wystrój rzeźbiarski kościoła NMP „na Polu” w Jarosławiu*, [w:] *Bazylika Matki Boskiej Bolesnej w Jarosławiu. Dzieje, ludzie i sztuka*, red. Marek Milawicki, Rafał Nestorow, Kraków 2016, s. 563–584.
- SITO/WARDZYŃSKI 2010 – Jakub Sito, Michał Wardzyński, *Recepcja twórczości graficznej Jeana Lepautre’a Młodszeego w sztuce sakralnej Rzeczypospolitej XVII i XVIII wieku*, [w:] *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, red. Andrzej Pieńkos, Agnieszka Rosales Rodríguez, Warszawa 2010, s. 67–86.
- SKRABSKI 2021 – Józef Skrabski, *Kościół polski w Rzymie: tożsamość i reprezentacja w perspektywie sztuki*, Kraków 2021 (Studia i materiały do dziejów polskiego hospicjum i kościoła św. Stanisława w Rzymie, t. 2).
- Studio d'Architettura Civile* 2012 – *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, red. Aloisio Antinori, Roma 2012.
- SULEWSKA 2014 – Renata Sulewska, *Oddziaływanie wzorów graficznych na sztukę nowożytną w Rzeczypospolitej – jeszcze jedno spojrzenie*, [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. Joanna Talbierska, Warszawa 2014, s. 279–292.
- SUTERA 2013 – Domenica Sutera, *Porte e finestre di tarquinio ligustri e la loro fortuna in sicilia tra seicento e settecento*, [w:] *Testo, image, luogo. Libri, incisioni e immagini di architettura come fonti per il progetto in Italia*, red. Fulvia Scaduto, Palermo 2013, s. 65–74.

- TALBIERSKA 1994 – Jolanta Talbierska, *Główne ośrodki produkcji graficznej w Europie XVII wieku. Funkcje, artyści, produkcja*, [w:] *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji SHS Kraków, grudzień 1993*, red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1994, s. 103–124.
- TALBIERSKA 2010 – Jolanta Talbierska, *Nowożytna grafika europejska XV–XVIII wieku. Funkcje, ośrodki, oddziaływanie*, [w:] *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne*, red. Krystyna Moisan-Jabłońska, Katarzyna Ponińska, Warszawa 2010, s. 11–36. *Testo, image, luogo* 2013 – *Testo, image, luogo. La circolazione dei modelli a stampa nell'architettura di età moderna*, red. Stefano Piazza, Palermo 2013, s. 127–134.
- TOMICKA 2014 – Joanna Tomicka, *Nowożytna grafika europejska w badaniach ostatnich 30 lat. Zarys problematyki – kierunki – metody, postulaty*, [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. Jolanta Talbierska, Warszawa 2014, s. 43–50.
- WĄTROBA 2014 – Przemysław Wątroba, *Kolekcjonerstwo rysunku architektonicznego w XVIII-wiecznej Polsce na przykładzie kolekcji Stanisława Augusta. Postulaty badawcze*, [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. Jolanta Talbierska, Warszawa 2014, s. 371–384.
- WĄTROBA 2024 – Przemysław Wątroba, *Nieznana edycja dzieła Jeana-Francoisa Neufforge'a ze zbiorów króla Stanisława Augusta. Czy pierwszy polski wzornik do architektury cywilnej dla szkół?*, [w:] *Explicitus est liber. Studia o starych drukach*, red. Agnieszka Fluda-Krokos, Łukasz Łukawski, Kraków 2024, s. 277–296.
- WITCOMBE 2009 – Christopher L.C.E. Witcombe, *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome: Growth and Expansion, Rivalry and Murder*, London 2009.
- WITTMAN 2007 – Richard Wittman, *Architecture, Print Culture and the Public Sphere in Eighteenth-Century France*, New York–Abingdon 2007.
- WITTMAN 2015 – Richard Wittman, *Print culture and French architecture in the eighteenth and nineteenth centuries: a survey of recent scholarship*, „Perspective. Actualité en histoire de l'art”, 1 (2015), s. 113–132.
- WIŚNIEWSKA 1974 – Zofia Wiśniowska, *Katalog starych druków biblioteki Muzeum-Zamku w Łańcucie*, Łańcut 1974.
- ZGÓRNIAK 1989 – Marek Zgórnjak, *Benedykt Renard – architekt polski XVIII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 51 (1989), nr 1, s. 27–44.

Received: 26.08.2025. Verified: 19.09.2025. Accepted: 04.10.2025.

Funding information: Doctoral School of Humanities, Jagiellonian University, Wawel Royal Castle.


Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: LB 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

Alina Barczyk

 <https://orcid.org/0000-0002-6596-8915>Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki
Fundacja Sztuki Krajobrazu i Architektury

Przemiany architektoniczne kościoła św. Wawrzyńca na warszawskiej Woli. Jauch, Knöbel, Idźkowski

Architectural transformations of St. Lawrence's Church
in Warsaw's Wola District. Jauch, Knöbel, Idźkowski

Streszczenie. Jednym z najciekawszych zabytków warszawskiej Woli jest kościół św. Wawrzyńca. Geneza świątyni sięga XVII wieku, następnie z inicjatywy saskiego ministra Heinricha von Brühla architekci związani z mecenatem Augusta III Wettyna (m.in. Joachim Daniel Jauch i Johann Friedrich Knöbel) przygotowali szereg koncepcji architektonicznych. Proces projektowy zasługuje na szczególną uwagę przez wzgląd na wysoką klasę i różnorodność rozwiązań pojawiających się w kolejnych fazach prac. Artykuł analizuje zarówno barokową inwestycję, jak i późniejsze losy budowli, którą w XIX stuleciu przekształcono w cerkiew i przebudowano według projektów Adama Idźkowskiego. Po zniszczeniach z okresu II wojny światowej kościół poddano renowacji, której efektem jest forma łącząca elementy budownictwa saskiego i motywy historyzujące – pozostająca świadectwem złożonych dziejów wolskiej świątyni.

Słowa kluczowe: Warszawa; Heinrich von Brühl; XVIII wiek; Bauamt (Saski Urząd Budowlany); Adam Idźkowski; architektura sakralna

Abstract. One of the most interesting monuments in Warsaw's Wola district is the Church of St. Lawrence. The origins of the temple date back to the 17th century, then on the initiative of the Saxon minister Heinrich von Brühl, architects associated with the patronage of August III Wettin (including Joachim Daniel Jauch and Johann Friedrich Knöbel) prepared a number of architectural concepts. The design process deserves special attention due to the high class and variety of solutions appearing in the subsequent stages of work. The article analyzes both the Baroque investment and the later fate of the building, which in the 19th century was transformed into an Orthodox church and rebuilt according to the designs of Adam Idźkowski. After the destruction during World War II, the church was renovated, the effect of which is a form combining elements of Saxon architecture and historicizing motifs – remaining a testimony to the complex history of the Wola temple.

Keywords: Warsaw; Heinrich von Brühl; 18th century; Bauamt (Saxon Construction Office); Adam Idźkowski; sacral architecture

Kościół św. Wawrzyńca na warszawskiej Woli stanowi przykład zabytku zachowującego nawarstwienia stylowe z różnych epok. Forma architektoniczna pozostaje kompilacją XVIII-wiecznej bryły, wystroju z kolejnego stulecia oraz modyfikacji wprowadzonych w XX wieku, obejmujących między innymi przebudowę związaną ze zmianą funkcji i powojenną renowacją. W dotychczasowej literaturze poświęconej świątyni koncentrowano się na pojedynczych epizodach, takich jak projekty przebudowy z czasów saskich, które omawiali kolejno Waclaw Husarski¹, Walter Hentschel² oraz Alina Sokołowska³ (od ostatniej ze wspomnianych publikacji minęło już pół wieku, a dzisiejszy stan badań pozwala na dopełnienie cennych analiz przedstawionych przez wyżej wymienionych badaczy). Drugim wątkiem są wzmianki o przebudowie na cerkiew, pojawiające się w pracach o budownictwie XIX stulecia i w tekstach prezentujących dorobek Adama Idźkowskiego czy Konstantego Hegla⁴. Uwagę zwraca deficyt opracowań ukazujących syntezę dziejów i rozwoju form architektonicznych. Na niekorzyść kościoła jako tematu badawczego wpłynęło kilka czynników, z których najważniejsze były lokalizacja i wymowa ideowa. Ze względu na odrębność administracyjno-społeczną Woli – jako wsi, która w pełni została włączona w obręb stolicy dopiero w 1916 roku – obiekt pomijany był w szeregu opracowań poświęconych architekturze sakralnej Warszawy. Ponadto bliskość ośrodka z tak dużą liczbą cennych świątyń, często monumentalnych, spójniejszych stylistycznie i posiadających oryginalne, nowożytne wyposażenie, osłabiała zainteresowanie wolską budowlą. Brak głębszych studiów nad kościołem św. Wawrzyńca wiązał się również z pamięcią o jego przeszłości, czyli ze sferą znaczeniową. Po upadku powstania listopadowego obiekt przekształcono w cerkiew, która stała się *de facto* pomnikiem triumfu wojsk rosyjskich. Wpłynęło to na deprecjonujące postrzeganie zabytku i po części zniechęcało do podejmowania jego analiz historyczno-artystycznych. Świątynia była jednak kształtowana przez wybitnych twórców, którzy nadali jej godne uwagi formy; stanowi również świadectwo dziejów Woli i całej Warszawy, dlatego też zasługuje na dokładniejszą analizę.

1 HUSARSKI 1918, s. 54–55, 59.

2 HENTSCHEL 1967, s. 341–353.

3 SOKOŁOWSKA 1974, s. 86–91.

4 MELBECHOWSKA-LUTY 1978, s. 337; OLSZEWSKI 1986, s. 309; PASZKIEWICZ 1991, s. 70–72.

Projekty saskich architektów

Zgodnie z ustaleniami Aleksandra Gieysztora najwcześniejszy przekaz poświadczający funkcjonowanie kościoła św. Wawrzyńca na Woli pochodzi z 1412 roku⁵, mimo że w większości opracowań wskazywany jest rok 1319⁶. Niewielka, drewniana budowla w trakcie potopu szwedzkiego doznała zniszczeń⁷, po których przeprowadzono konieczne prace remontowe⁸. Fundatorką nowej, murowanej świątyni była królowa Maria Kazimiera⁹. Dzięki finansom przekazanym przez małżonkę Jana III Sobieskiego w 1695 roku wprawiono kamień węgielny. Prace zostały przerwane z powodu sytuacji polityczno-społecznej, związanej ze śmiercią monarchy, a następnie wydarzeniami wojny północnej¹⁰. Posługę duszpasterską w parafii św. Wawrzyńca, podlegającej warszawskiej kolegiacie św. Jana, sprawowali duchowni administrujący Szpitalem Świętego Ducha przy kościele Augustianów¹¹. Nieukończony obiekt pełnił funkcje liturgiczne, lecz w miarę upływu kolejnych dekad narastała potrzeba wznowienia prac budowlanych lub przynajmniej renowacji murów i przekrycia dachowego. Szansa na odnowę obiektu pojawiła się w 1746 roku wraz z przejściem Woli (odkupionej od Teodora Szydłowskiego) przez Heinricha von Brühla¹². Nowy właściciel wsi – wybitny mecenas, dysponujący znacznymi środkami – podjął decyzję o przebudowie świątyni i nadaniu jej form charakterystycznych dla budownictwa czasów panowania Wettynów. Opracowanie projektów przekształceń wolskiego kościoła w 1752 roku powierzono dyrektorowi Saskiego Urzędu Budowlanego w Warszawie (Bauamtu) – Joachimowi Danielowi Jauchowi¹³. *Oeuvre* architekta obejmowało wiele prestiżowych inwestycji, takich jak projekty dla Zamku Królewskiego w Warszawie, Założenia Saskiego, pałacu Błękitnego, Marymontu i Ujazdowa (zamku oraz kalwarii)¹⁴. Twórca ten odpowiadał także za artystyczną oprawę

5 GIEYSZTOR 1974, s. 23.

6 APW, ZK, sygn. 60, s. 28; LUFT 1980, s. 35.

7 ZAHORSKI 1974, s. 71; DZIĘGIELEWSKI 2000, s. 64.

8 *Kościół* 2003, s. 2.

9 GRABSKI 1956, s. 30; HENTSCHEL 1967, s. 342; SOKOŁOWSKA 1974, s. 86; LUFT 1980, s. 35; *Kościół* 1982, s. 209; BRODOWSKA 2018, s. 11. Ogólną charakterystykę pobożności oraz mecenatu sakralnego królowej zawarto w artykule: SKRZYPIETZ 2019, *passim*.

10 BORZYWOJOWICZ 1917, s. 6.

11 GIEYSZTOR 1974, s. 23; SOKOŁOWSKA 1974, s. 86–87.

12 AGAD, MK, sygn. 262, s. 35–36.

13 HUSARSKI 1918, s. 54–55, 59; HENTSCHEL 1967, s. 342.

14 *Varsaviana* 1965, s. 29–31, 38–39, 62, 85–90, 102–103; LILEYKO 1976, s. 236; CHROŚCICKI/ROTMUND 1977, s. 35; STĘPIŃSKI 1988, s. 103; BERNATOWICZ 2001, s. 276; BERNATOWICZ 2008,

egzekwii po śmierci Augusta II Sasa oraz Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej¹⁵. Co istotne, niejednokrotnie realizował stołeczne zlecenia Heinricha von Brühla, przykładowo przygotowując koncepcję przekształceń Pałacu Sandomierskiego przy ul. Wierzbowej¹⁶.

Wstępny etap prac przy omawianej świątyni obejmował rysunkową i rękopiśmienną inwentaryzację zastanej formy – gmachu jednonawowego, na rzucie prostokąta z trójbocznym zamknięciem partii wschodniej, znajdującej się za prostą ścianą ołtarzową oraz z wejściem od zachodu¹⁷. Na elewacjach zewnętrznych oraz w środku widoczna była artykulacja pilastrowa. Głównym problemem pozostawał stan techniczny budowli, nakrytej uszkodzonym, nieszczelnym dachem z grożącą zawaleniem sygnaturką. Posadzkę tworzyły fragmenty płyt kamiennych, glina i piasek, a większość okien zabito deskami bądź częściowo zamurowano (ze względu na uszkodzenia i brak szyb)¹⁸. Taki stan wyjściowy wymuszał szybkie podjęcie prac i stworzenie warunków do odprawiania nabożeństw (które mogły się dotąd odbywać jedynie przy sprzyjającej pogodzie). Jauch przygotował kilka wersji projektów przebudowy – zachowawczej w stosunku do obrysu świątyni, obejmującej nowe przekrycie i zagospodarowanie wnętrza. Na rzutach i przekrojach poprzecznych można dostrzec sklepienie kolebkowe (a także alternatywną, niezaakceptowaną propozycję stropu) oraz różne sposoby rozmieszczenia nastaw ołtarzowych, balustrady wygradzającej chór liturgiczny i ławek dla wiernych¹⁹. W pierwszej fazie projektowej powstały też dwie wersje przekroju podłużnego (nieznacznie różniące się układem belek na więźbie). Ukazano na nich dwukondygnacyjne, wewnętrzne elewacje korpusu, z artykulacją tworzoną przez pary pilastrów i oknami w górnym rzędzie (il. 1). Od wschodu do prezbiterium miał przylegać dwupiętrowy aneks zrównany z wysokością nawy, mieszczący skarbiec i zakrystię²⁰. Co ciekawe, zamiast kolebki – którą ostatecznie zrealizowano²¹ – architekt uwzględnił na przekrojach prosty strop, zapewne przeznaczony pod dekorację sztukatorską. Widoki „fasady frontowej przy wejściu” („Die Vordere Fassade am Eingange”²²) stanowiły uzupełnienie zespołu rysunków projektowych.

s. 91; HERZOG 2017, s. 23; WIERZBICKA 2019, s. 69, 75; BARCZYK 2023, s. 52, przyp. 2; GORZELAK/WIECZOREK 2024, s. 119, 122.

15 CHROŚCICKI 1974, s. 270; OSIECKA-SAMSONOWICZ 2021, s. 584.

16 HENTSCHEL 1967, s. 358; BARCZYK 2025, s. 8.

17 Wygląd obiektu w tym okresie ukazuje rysunek ze zbiorów Sächsische Hauptstaatsarchiv Dresden: SHD, sygn. 7, F. 91, nr 3 dd.

18 HENTSCHEL 1967, s. 342; SOKOŁOWSKA 1974, s. 87.

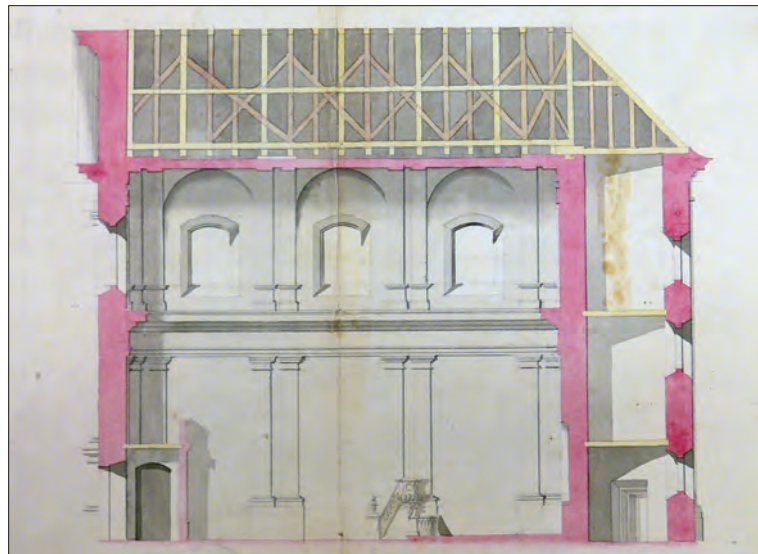
19 SHD, sygn. 7, F. 91, nr 3 aa; SHD, sygn. 7, F. 91, nr 3 cc; SHD, sygn. 7, F. 91, nr 3 bb.

20 SHD, sygn. 7, F. 91, nr 3 v; SHD, sygn. 7, F. 91, nr 3 w.

21 HENTSCHEL 1967, s. 342–344.

22 SHD, sygn. 7, F. 91, nr 3 p. Na karcie umieszczony został zarówno rysunkowy projekt głównej elewacji, jak i opis sygnowany przez Jaucha.

Można na nich dostrzec elewację ujętą parami pilastrów na wysokich cokołach, podtrzymujących belkowanie, zwieńczoną trójkątnym frontonem (il. 2). Główne wejście, usytuowane na osi, wieńczy dekoracja heraldyczna z inicjałem nazwiska Brühl. Na osi, ponad portalem przewidziano ozdobną płycinę, nad którą górowało okno zamknięte łukiem odcinkowym. Na planszy uchwycono również sygnaturkę, stanowiącą główną dominantę wysokościową.



1. J.D. Jauch, *Przekrój kościoła na Woli*, 1752, Sächsische Hauptstaatsarchiv Dresden, fot. autor, 2022



2. J.D. Jauch, *Zachodnia fasada świątyni na Woli*, 1752, Sächsische Hauptstaatsarchiv Dresden, fot. autor, 2022



3. *Fasada kościoła na Woli*, fot. autor, 2024

Zasadniczą część prac ukończono przed 6 lipca 1752 roku, co poświadczają rozliczenia wydatków (uwzględniające między innymi wynagrodzenia dla mura-za, stolarza i kowala)²³. Przeprowadzenie remontu kościoła nie oznaczało końca prac projektowych, które były kontynuowane przez Jaucha i współpracujących z nim architektów w kolejnym roku. Zasadniczą zmianę w stosunku do pierwotnej koncepcji stanowiła planowana reorientacja świątyni – uformowanie reprezentacyjnej fasady od strony Starej Warszawy (wschód) i przeniesienie głównego ołtarza do przeciwległej części budowli (zachód)²⁴. Do rysunków prezentujących powyższy zamysł należy plansza ukazująca rzut oraz nową elewację frontową²⁵. Trójboczna partia wschodnia miała być przekształcona w kruchtę i skomunikowana trzema przejściami z korpusem (il. 4–5). Od zachodu konieczne było dostawienie prostokątnego aneksu, mieszczącego zakrystię i skarbiec. Okna głównej fasady miały znajdować się nie tylko ponad portalem zlokalizowanym na osi, ale też na bocznych, skośnych ścianach, gdzie widoczne są trzy kondygnacje przebić. Artykulację pilastrów planowano dopełnić podziałami ramowymi. We wnętrzu przeszła korpusu miały oddzielać pary pilastrów. Okazale prezentują się propozycje ukształtowania chóru muzycznego (z ażurową balustradą, w partii centralnej ryzalitowaną i z rokokową dekoracją ornamentalną), a także ambony, chrzcielnicy w formie anioła podtrzymującego misę i balustrady poprzedzającej prezbiterium (z przejściem flankowanym przez putta ukazane w dynamicznych pozach). Na kolejnych kartach ukazano alternatywne wersje empory, uwzględniającej prospekt organowy, różniące się artykulacją i dekoracją ornamentalną²⁶. Zespół rysunków należących do tak zwanej drugiej fazy projektowej dopełniła koncepcja rozmieszczenia we wnętrzu wyposażenia (ławek, balustrady poprzedzającej chór liturgiczny) oraz uformowania trzech iluzjonistycznych ołtarzy (głównego i bocznych, o mensach oznaczonych na rzucie), które miał namalować Sebastian Eckstein (il. 6)²⁷.

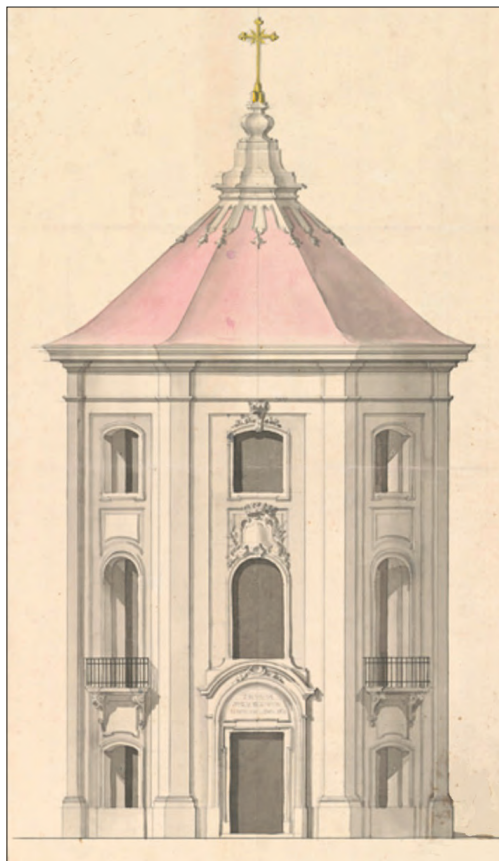
23 HENTSCHEL 1967, s. 344.

24 SOKOŁOWSKA 1974, s. 88–89.

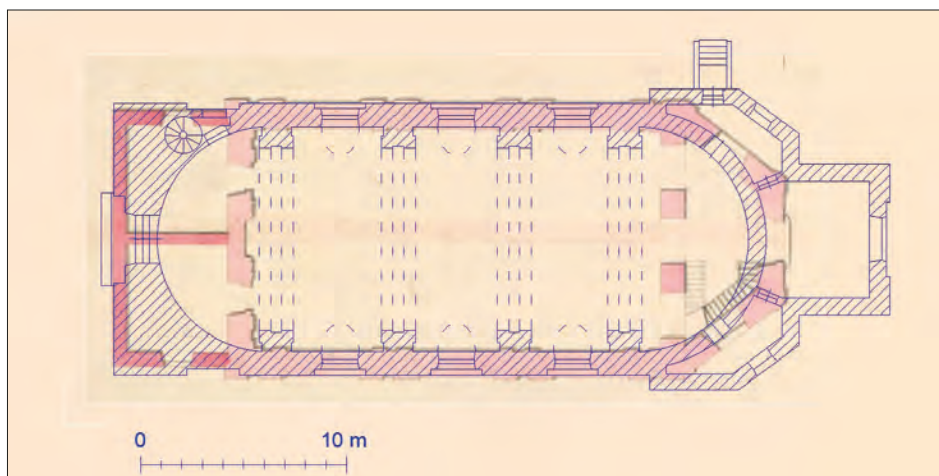
25 Rysunek Jaucha (SHD, sygn. 7, F. 91, nr 3 h) stanowi bardziej dopracowaną wersję pracy o sygnaturze SHD, sygn. 7, F. 91, nr 3 i, rysowanej ręką konduktora A.F. Richtera (*confer*: HENTSCHEL 1967, s. 344–345). Drobny odstępstwem pozostaje brak ścianki działowej w jednym z pomieszczeń nowo dostawionego aneksu zachodniego.

26 Piszczalki prospektu umieszczonego na osi, na silnie ryzalitowanym balkonie, miała okalać rozbudowana, rokokowa dekoracja, skomponowana z puttów, motywów ornamentalnych i zwieńczona lambrekinem z okiem Opatrzności w promienistej glorii (SHD, sygn. 7, F. 91, nr 3 mm).

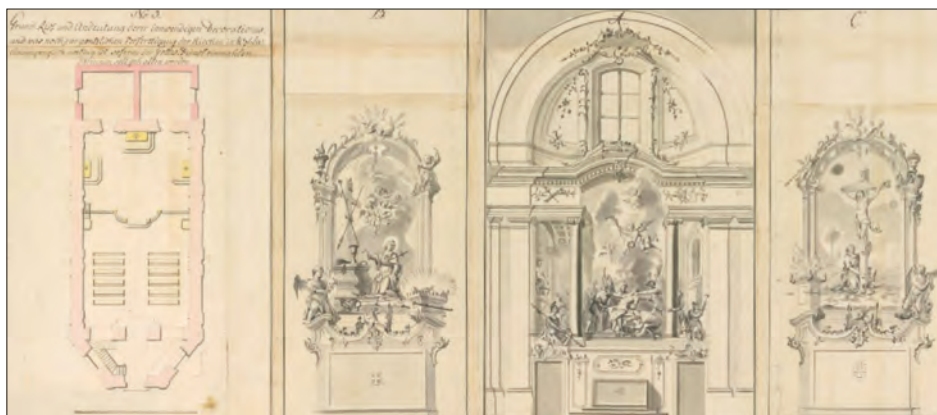
27 SHD, sygn. 7, F. 91, nr 3 kk; HENTSCHEL 1967, s. 346.



4. J.D. Jauch, *Projekt kościoła po zmianie orientacji*, 1753,
Sächsische Hauptstaatsarchiv Dresden, fot. autor, 2023



5. Zestawienie projektu kościoła po zmianie orientacji (J.D. Jauch, 1753) i pomiaru współczesnego, oprac. autor



6. J.D. Jauch, *Rzut wolskiej świątyni i projekty ołtarzy*, 1753, Sächsische Hauptstaatsarchiv Dresden, fot. autor, 2022



7. J.D. Jauch, *Alternatywny projekt nowej elewacji kościoła na Woli*, ok. 1753, Sächsische Hauptstaatsarchiv Dresden, fot. autor, 2023

Rozwinięciem wyżej omówionej koncepcji redefinicji przestrzeni kościoła św. Wawrzyńca były propozycje uformowania prostej (nie licząc płytkich ryzalitów) fasady wschodniej na skutek zabudowania ściętych narożników (il. 7). Architekci z Bauamtu – po raz kolejny pracujący pod egidą Jaucha – planowali wprowadzić aneksy na planie zbliżonym do trójkąta, dostawione do skośnych ścian dawnego prezbiterium. Elewacja miała być trójosiowa, trzykondygnacyjna, z centralnie usytuowanym wejściem. Przewidziano artykulację pilastrów, wzbogaconą o podziały ramowe. Największą wagę przywiązano do zwieńczenia, proponując trzy kompozycje: attykę balustradową przełamaną trójkątnym frontonem, usytuowanym nad osią środkową; zastąpienie frontonu prostą ścianą z płycinami; ustawienie na słupkach balustrady czterech figur aposto-

łów. Nad budowlą miała górować sygnaturka z krzyżem (w najbardziej okazałej wersji ażurowa)²⁸.

28 SHD, sygn. 7, F. 91, nr 3 ii; SHD, sygn. 7, F. 91, nr k; SHD, sygn. 7, F. 91, nr 3 l.

Pod względem architektonicznym koncepcje trójosiowej fasady należą do najciekawszych projektów wolskiej świątyni – rzeźbiarskie ujęcie bryły, bogato zdobionej rokokowymi motywami (stanowiącymi integralną część elewacji, wpływającymi na recepcję proporcji i od początku przewidywanymi przez architektów) należało do cech charakterystycznych dla budowli projektowanych przez Bauamt. Ambitna wizja niestety nie została zrealizowana z powodu sprzeciwu proboszcza, który zwracał uwagę na kwestie liturgiczne i praktyczne. Duchowny podkreślał między innymi, że nadmiernie przeszklona fasada będzie zbyt podatna na uszkodzenia, brakuje stali, a planowane organy i ich usytuowanie będą niekorzystne dla akustyki wnętrza²⁹. Nie zaakceptowano również ani iluzjonistycznych ołtarzy, ani braku nastawy poświęconej św. Stanisławowi, współpatronowi parafii.

Postulaty księdza doprowadziły do zainicjowania kolejnej fazy projektowej – z mniej efektowną, pozbawioną ażurowości fasadą – znajdującej odzwierciedlenie w rysunkach z lat 1753–1754. Na osi, nad portalem umiejscowionym we wschodniej elewacji przeorientowanej świątyni, przewidziano dwie kondygnacje pojedynczych okien. Boczne, skośne ściany fasady w przyziemiu miały mieć podziały ramowe, a w wyższych partiach – nisze przeznaczone na całopostaciowe figury oraz (na najwyższej kondygnacji) popiersia³⁰. W elewacjach bocznych planowano wyróżnienie środkowego przęsła korpusu wysokim oknem, mniejsze przeszklenia zaś przewidziano w bocznych osiach nawy, ponad podziałami ramowymi³¹. Na jednej z alternatywnych plansz Joachim Daniel Jauch dokonał korekty proporcji fasady, projektując otwory okienne w przyziemiu bocznych osi i wprowadzając płyciny pomiędzy kondygnacjami z niszami. Wysmuklenie bryły miało zostać osiągnięte poprzez zwieńczenie centralnej osi zegarem, flankowanym przez wazy płomieniste, na którego szczycie planowano ustawić figurę patrona kościoła – św. Wawrzyńca – w pozie klęczącej³².

Proces projektowy uwieńczyła ostatnia faza, nadzorowana przez Johanna Friedricha Knöbla, który w 1754 roku, po śmierci Jaucha, stanął na czele warszawskiego Bauamtu³³. Wraz ze zmianą głównego architekta ponownie zwrócono się ku lżejszym, bardziej dekoracyjnym formom, które najpełniej zaprezentowano na kartach ukazujących rozbudowane zwieńczenie wschodniej elewacji, nad którą miała górować ażurowa wieżyczka (il. 8). U podstawy dominanty wysokościowej zaproponowano zegar ujęty po bokach płomienistymi wazami. Artykulacja korpusu oraz kompozycja fasady wykazywały znaczną zgodność z propozycjami

29 SOKOŁOWSKA 1974, s. 89.

30 SHD, sygn. 7, F. 91, nr 3 o.

31 SHD, sygn. 7, F. 91, nr 3 t.

32 SHD, sygn. 7, F. 91, nr 3 e.

33 HENTSCHEL 1967, s. 351–352; SOKOŁOWSKA 1974, s. 90; *Kościół* 1982, s. 209.

przygotowanymi na wcześniejszym etapie prac (gdy przewidziano reorientację świątyni i ozdobienie skośnych ścian niszami z figurami)³⁴. Na podstawie projektów Knöbla dokonano przebudowy kościoła na Woli, formując reprezentacyjną fasadę i wznosząc dzwonnice. Efekty prac dość szybko uległy uszkodzeniom na skutek pożaru z 1794 roku, po którym obiekt był odnawiany do 1807 roku. Mimo to formy widoczne na późniejszej ikonografii pozostają zbliżone do rozwiązań przedstawionych na wspomnianych wcześniej rysunkach kierownika Bauamtu.



8. J.F. Knöbel, *Projekt świątyni na Woli – aksonometria*, 1754–1755, Sächsische Hauptstaatsarchiv Dresden, fot. autor, 2022

34 Między koncepcjami należącymi do ostatniej fazy projektowej tradycyjnie można dostrzec drobne różnice kompozycyjne, np. w przyziemiu, w bocznych osiach przewidywano płyciny (SHD, sygn. 7, F. 91, nr 3 a; SHD, sygn. 7, F. 91, nr 3 d; SHD, sygn. 7, F. 91, nr 3 s) bądź otwory okienne (SHD, sygn. 7, F. 91, nr 3 c).



9. Kościół św. Wawrzyńca na Woli, elewacja północna i wschodnia (prezbiterium),
fot. autor, 2022

Zainteresowanie wolskim kościołem ze strony Heinricha von Brühla stanowiło wynik kilku czynników, do których należały: położenie przy jednym z najważniejszych traktów wiodących od stolicy na pole elekcyjne oraz pamięć o królewskiej przeszłości kościoła św. Wawrzyńca, czyli o aktywności fundatorskiej Marii Kazimiery. Najważniejszym argumentem była jednak lokalizacja na terenie wsi od 1746 roku znajdującej się w rękach ministra³⁵. Wyżej omówione projekty przebudowy uwidaczniają zarazem dążenie do komunikacyjnego i wizualnego powiązania obiektu z rezydencją saskiego polityka – spójność kompozycji przestrzennej uzyskano przez zmianę orientacji świątyni, której nowa główna fasada skierowana została w stronę założenia pałacowo-ogrodowego (i tym samym Starej Warszawy)³⁶.

35 AGAD, MK, sygn. 262, s. 35–36.

36 Na terenie rezydencji saskiego ministra wzniesiono trójskrzydłowy pałacyk oraz uformowano późnobarokowe założenie ogrodowe: FIJAŁKOWSKI 1998, s. 345; BARCZYK 2025, s. 10–11.

Adaptacja wolskiego kościoła na cerkiew



10. W. Kossak, *Sowiński na szanłcach Woli*, 1923, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie – detal, fot. domena publiczna

Reduta Wolska zasłynęła jako miejsce walk prowadzonych w 1831 roku, w czasie powstania listopadowego, mających na celu obronę przed wojskami rosyjskimi. Polskimi oddziałami dowodził generał Józef Sowiński (il. 10), który klęskę defensywy przyplacił życiem³⁷. Powyższe wydarzenia wywarły bezpośredni wpływ na losy kościoła św. Wawrzyńca i sąsiadującej z nim nekropolii, która została zamieniona na cmentarz prawosławny (il. 11)³⁸. Świątynię postanowiono przebudować na cerkiew upamiętniającą triumf Rosji, dedykowaną Matce Boskiej Włodzimierskiej – patronce dnia, w którym zajęto Warszawę³⁹. Projekty adaptacji,

37 APW, ZK, sygn. 60, s. 13; BORZYWOJOWICZ 1917, s. 7; Kurier 1930, s. 4; KIENIEWICZ 1974, s. 98; LUFT 1980, s. 36; *Kościół* 1982, s. 209; *Kościół* 2003, s. 5; ZIÓŁKOWSKA 2018, s. 30.

38 APW, ZK, sygn. 60, s. 11; MÓRAWSKI 2000a, s. 157.

39 WIŚNIEWSKA 2000, s. 76.



11. K. Witkowski, *Plan miasta Warszawy i okolic* – detal (z oznaczeniem kościoła i cmentarza na Woli), 1856, Biblioteka Narodowa, fot. domena publiczna

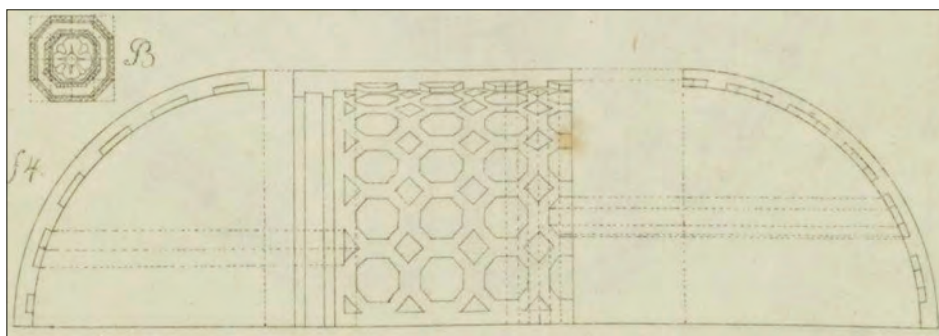
zakładające znaczną ingerencję w bryłę budowli, przygotował Konstantin Thon⁴⁰. Mimo że koncepcja zyskała aprobatę cara Mikołaja I, nie doczekała się realizacji. Zdecydowano się na bardziej zachowawczą inwestycję – i na zmianę głównego budowniczego. W źródłach z 1838 roku pojawiają się odniesienia do „rozkazu [...] Budowniczemu Idżkowskiemu danego, o wygotowanie nowego projektu przerobienia Kościoła w Woli na Cerkiew Grecko-Rosyjską”⁴¹. Wspomnianym architektem był Adam Idżkowski, który ostatecznie przebudował omawiany obiekt⁴². Zachowano w większości zewnętrzny charakter bryły oraz orientację z czasów Brühla, koncentrując się na modyfikacji wnętrza. Świątynia otrzymała klasycyzującą artykulację i dekorację sklepienną, konieczna była też zmiana wyposażenia – niwelacja barokowego wystroju i wprowadzenie elementów właściwych dla prawosławia. Informacji o procesie projektowym i postrzeganiu budownictwa przez Idżkowskiego dostarczają tomy: *Kroie architektury obemyujące*

40 AGAD, CWWKW, sygn. 41, *passim*; ZIÓŁKOWSKA 2018, s. 32. Architekt kształcił się w Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, a następnie kontynuował naukę w ramach sześcioletniego stypendium we Włoszech. Zdobył uznanie Mikołaja I, co zaowocowało powierzaniem Thonowi szeregu prestiżowych inwestycji, takich jak budowa Soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie, Zbrojowni na Kremlu, iglicy Soboru Pietropawłowskiego w Petersburgu. Ważnym obszarem aktywności twórcy były liczne projekty cerkwi – wraz z opracowaniem na polecenie cara architektonicznego wzornika świątyń prawosławnych (KRASNY 2003, s. 315, 329–330, 332, 337; INGOLD 2007, s. 435; TOŁŁOCZKO 2011, s. 256, 270).

41 AGAD, CWWKW, sygn. 80, s. 2.

42 AGAD, CWWKW, sygn. 81, s. 13; *Kościół* 1982, s. 209; OLSZEWSKI 1986, s. 309; BIŃCZYK/ROSOŁOWSKI 2023, s. 331.

rozmaite jey kształty uważane jako przedmiot piękności⁴³ oraz Plany budowli obejmujące rozmaite rodzaje domów, mieszkań wiejskich różnej wielkości, kościołów, gmachów publicznych, mostów, ogrodów, monumentów itp. szczegółów w rozmaitych stylach architektury⁴⁴. W pierwszej, wcześniejszej pracy poruszana była między innymi kwestia sklepień, wśród których znalazły się różne warianty kompozycji kasetonowych – w tym układu z ośmiokątami dopełnionymi przez kwadraty (il. 12), zgodnego z dekoracją wprowadzoną na przekryciu wolskiej świątyni (il. 13). Z kolei w publikacji wydanej w 1843 roku Idźkowski zamieścił „Widok w perspektywie środka kościoła grecko-wschodniego po przerobieniu go ze starych ruin dawnego kościoła, w Woli pod Warszawą” (il. 14). Na planszy można dostrzec aranżację wnętrza, którego artykulację tworzą kanelowane pilastry kompozytowe, dźwigające belkowanie z masywnym gzymsem. Na ścianach widnieje delikatna marmoryzacja, a kolebkę sklepienia na gurtach pokrywają kasetony. Prezbiterium wypełnia monumentalny, dwukondygnacyjny ikonostas – możliwe, że sztych zamieszczony w woluminie prezentuje jedną z alternatywnych wersji projektu, jako że według ustaleń Piotra Paszkiewicza forma nastawy różni się od zrealizowanej struktury⁴⁵.



12. A. Idźkowski, *Kasetony ośmiokątne przeplatane kwadratami kwadratowemi (sic!)*, za: IDŹKOWSKI 1832

Przekształcenia wolskiego kościoła stanowiły manifestację triumfu cara w Rzeczypospolitej. O wojskowej przeszłości obiektu miały przypominać elementy militarne – w mury wmontowano lufy i kule armatnie, we wnętrzu zaś umieszczono panikadilo (czyli monumentalny świecznik, charakterystyczny dla świątyń

43 IDŹKOWSKI 1832, *passim*.

44 IDŹKOWSKI 1843, *passim*.

45 PASZKIEWICZ 1991, s. 71, przyp. 161.

prawosławnych) wykonane z elementów uzbrojenia oraz sześć miedzianych, posrebrzanych tablic z wytwórni Karola Mintera. Płyty te zawierały inskrypcje sławiące triumf wojska i bohaterstwo rosyjskich żołnierzy z czasów powstania listopadowego⁴⁶. Najbardziej spektakularnym elementem wyposażenia cerkwi był ikonostas, którego model – na podstawie rysunków Idżkowskiego – opracował Konstanty Hegel, odpowiedzialny następnie za realizację ołtarza⁴⁷. Do współpracowników rzeźbiarza należeli snycerze Tadeusz Czajkowski i Jan Lindner⁴⁸. Strukturę dzieła wykonano z drewna sosnowego, posrebrzono, wzbogacono o motywy ornamentalne (między innymi arabeski), postacie anielskie i biblijne emblematy. Ikonostas ozdobił także zespół malowideł pędzla Aleksandra Kokulara⁴⁹ – 21 ikon w technice oleju na płótnie tworzyło spójny program ikonograficzny, prezentujący życie Chrystusa i wizerunki Ewangelistów⁵⁰. Konsekracja cerkwi miała charakter propagandowy – nastąpiła w listopadzie 1841 roku⁵¹, 10 lat po klęsce powstania listopadowego.



13. Kościół św. Wawrzyńca na Woli – sklepienie, fot. autor, 2022

46 BORZYWOJOWICZ 1917, s. 7; PASZKIEWICZ 1991, s. 70–71; WIŚNIEWSKA 2000, s. 76.

47 MELBECHOWSKA-LUTY 1978, s. 337.

48 BORZYWOJOWICZ 1917, s. 7; PASZKIEWICZ 1991, s. 71; *Kościół* 2003, s. 5.

49 PASZKIEWICZ 1991, s. 72; SOKOŁ/SOSNA 2003, s. 97.

50 PASZKIEWICZ 1991, s. 71–72.

51 BORZYWOJOWICZ 1917, s. 7; ZAHORSKI 1974, s. 71; PASZKIEWICZ 1991, s. 72; SOKOŁ/SOSNA 2003, s. 97.



14. A. Idźkowski, *Widok w perspektywie środka kościoła grecko-wschodniego po przerobieniu go ze starych ruin dawnego kościoła, w Woli pod Warszawą*, za: IDŹKOWSKI 1843

Przebudowa kościoła św. Wawrzyńca na świątynię prawosławną może być postrzegana dychotomicznie. Negatywna ocena tego przedsięwzięcia wynika przede wszystkim z faktu, że stanowiło ono manifestację dominacji Rosjan, którzy stłumili powstanie i zdobyli Warszawę, a zarazem doprowadziło do zniszczenia barokowego wystroju świątyni. Polityczno-społeczny wymiar inwestycji pozostaje zatem jednoznacznie pejoratywny. Patrząc jednak na to przekształcenie z perspektywy historyczno-artystycznej, nie sposób pominąć wysokiego

poziomu nowych form, których ukształtowanie powierzono wybitnym polskim twórcom – architektom, rzeźbiarzom i malarzom. Adam Idźkowski, absolwent Uniwersytetu Warszawskiego, dzięki stypendium rządowemu kontynuował naukę w Italii⁵². Zastąpił jako konstruktor, inżynier, praktyk i teoretyk architektury, a zarazem wynalazca i poeta. Pracował między innymi w Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego⁵³, dla której zaprojektował siedzibę⁵⁴. *Oeuvre* twórcy tworzy szereg realizacji związanych z przekształceniami prestiżowych obiektów warszawskich, takich jak Pałac Saski⁵⁵ (zyskujący klasycystyczną kolumnadę oraz neogotycką fasadę od strony ogrodu) czy kolegiata św. Jana⁵⁶. Spod ręki inżyniera wyszły też propozycje modernizacji Zamku Królewskiego⁵⁷. Ważną postacią w dziejach rzeźby polskiej był z kolei Konstanty Hegel⁵⁸, absolwent rzymskich uczelni – Akademii św. Łukasza i Akademii Francuskiej⁵⁹ – i profesor w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych⁶⁰. Z prac artysty w pierwszej kolejności warto przywołać dekoracje elewacji Teatru Wielkiego⁶¹ oraz pomniki Syrenki, ustawione na Rynku Starego Miasta i w zwieńczeniu bramy u zbiegu ul. Karowej z Krakowskim Przedmieściem⁶². Dorobek rzeźbiarza obejmował też pomniki sepulkralne, wśród nich nagrobek Samuela Leopolda Neumanna (na cmentarzu ewangelicko-augsburskim)⁶³. Mniej chlubnym dziełem Hegla (realizowanym wspólnie z Antonio Corazzim) był obelisk na pl. Saskim⁶⁴. Profesorem stołecznej Szkoły Sztuk Pięknych był także Aleksander Kokular, ceniony nie tylko jako

52 STEFAŃSKI 2005a, s. 38; STEFAŃSKI 2005b, s. 78–80; BOCHIŃSKI 2014, s. 283; ZIÓŁKOWSKA 2015, s. 184.

53 ŻYWICKI 2010, s. 28–29; GETKA-KENIG 2019a, s. 31.

54 Kurier 1830, s. 1; KOWALSKA 1962–1964, s. 143; GETKA-KENIG 2019b, s. 26; GETKA-KENIG 2022, s. 55.

55 RUDOWSKA 1963, s. 480; OLSZEWSKI 1986, s. 307; STEFAŃSKI 2005a, s. 40; BERNATOWICZ 2007, s. 15; RYLKE 2016, s. 16; GETKA-KENIG 2019a, s. 35–36; OMILANOWSKA 2020, s. 18.

56 OLSZEWSKI 1986, s. 307–308; BRODZKA-BESTRY 2016, s. 125; SOŁTAN/ZAHORSKI 2017, s. 194. Projekty Idźkowskiego zachowały się m.in. w publikacjach architekta oraz w zbiorze: APW, z. 1625, *passim*.

57 ŻYWICKI 2010, s. 28–30; BRODZKA-BESTRY 2016, s. 114.

58 MELBECHOWSKA-LUTY 1978, *passim*.

59 LAMENSKI 2015, s. 70; SKRODZKA 2017, s. 174.

60 MELBECHOWSKA-LUTY 1978, s. 325; MRÓZ 2008, s. 132; SZWARC 2016, s. 394; BARTNIKOWSKA-BIERNAT 2019, s. 82.

61 SZULC 2016, s. 129–130, 138–139, 141, 143. Na potrzeby Teatru Wielkiego (wzniesionego w latach 1825–1833 według projektu Antonia Corazziego) artysta wykonał postacie bachantek i geniuszy (ukazanych jako kobiety z atrybutami, takimi jak wieniec, tyrs i lira), a także maski zdobiące klucze arkad wejściowych.

62 MRÓZ 2008, s. 132; BARTNIKOWSKA-BIERNAT 2019, s. 82.

63 SKRODZKA 2017, s. 179.

64 Kontrowersyjny pomnik wystawiono ku czci generałów i oficerów lojalnych wobec cara, poległych w powstaniu listopadowym (GORZELAK/WIECZOREK 2024, s. 105).

malarz, ale również jako kolekcjoner, antykwariusz i restaurator dzieł sztuki⁶⁵. Kształcił się między innymi w Akademii św. Łukasza w Rzymie⁶⁶. Jego twórczość reprezentuje klasycyzm zarówno pod względem stylistyki, jak i podejmowanej tematyki akademickiej, czego przykładem może być płótno ukazujące Edypa i Antygonę⁶⁷, znajdujące się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie⁶⁸. Interesującym epizodem z kariery Kokulara było jego zatrudnienie przez Aleksandra Potockiego – najpierw do konserwacji obrazów (1832), a następnie (1834) do sporządzenia wykazu grafik i rysunków przechowywanych w pałacu w Wilanowie⁶⁹.

Po I wojnie światowej Towarzystwo Przyjaciół Woli zaczęło zabiegać o przejęcie kościoła i przywrócenie w nim kultu katolickiego⁷⁰. Kilkuletnie starania oficjalnie zakończyły się sukcesem w 1923 roku, choć już wówczas trwała przebudowa świątyni, prowadzona pod kierunkiem Oskara Sosnowskiego⁷¹. Efektem przekształceń, zakończonych w 1927 roku, było przywrócenie pierwotnej orientacji (z wejściem od zachodu) oraz wydłużenie korpusu. We wnętrzu zachowano klasycystyczną artykulację, rezygnując jednocześnie – co oczywiste – z prawosławnego wystroju, w tym monumentalnego ikonostasu. Rozważania na temat formy i symboliki świątyni powróciły na łamach prasy w związku ze zbliżającą się setną rocznicą powstania listopadowego. Wartym odnotowania epizodem była utopijna wizja zmiany funkcji na „świątynię-pamiętkę”, związana z postulatem, że obiekt „powinien zachować, o ile możliwości, nietknięty swój charakter z r. 1831 i być kościołem-mauzoleum pamiętnej walki w dniu 6-ym września 1831 r. Na ścianach jego powinny być umieszczone tablice napisowe, upamiętniające zdarzenia, jak również odpowiednie obrazy al-fresco”⁷². Konsekwencją miała być rezygnacja z regularnych nabożeństw, które odbywałyby się jedynie w wybrane święta. Koncepcja od początku była nierealna, gdyż wymagałaby zbyt kosztownej budowy nowej świątyni parafialnej, przeznaczonej do celów liturgicznych⁷³.

65 SROCYŃSKA 1967–1968, s. 282–283; LEBET-MINAKOWSKA 2021, s. 204, przyp. 10.

66 GUŚCIORA-TANANA 1973, s. 42, 44; NITKA 2013, s. 309.

67 GETKA-KENIG 2018, s. 75–76.

68 MNW, sygn. MP 3966.

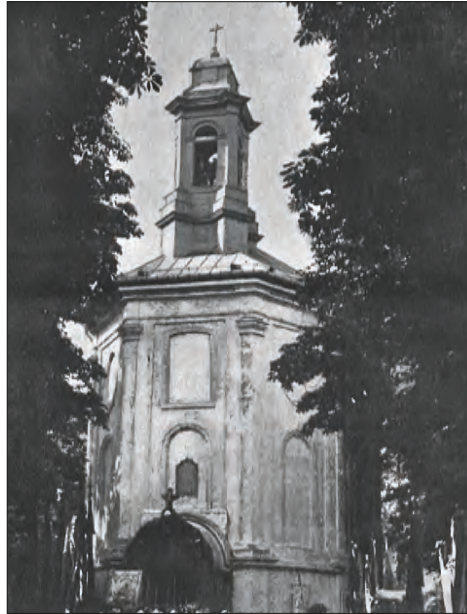
69 GARCZEWSKA-SEMKA 2016, s. 60.

70 APW, ZK, sygn. 60, s. 11.

71 *Ibidem*; *Kościół* 1982, s. 209; *Kościół* 2003, s. 5.

72 Kurier 1930, s. 4. Jak podkreślono w powyższym artykule prasowym, dodatkowym kontrargumentem zniechęcającym do zmian był fakt, że kościół dopiero co przebudowano pod kierunkiem Sosnowskiego.

73 APW, ZK, sygn. 60, s. 24.



15. Kościół na przedmieściach, Warszawa – Wola, za: „Tygodnik Ilustrowany” 1919, fot. domena publiczna



16. Warszawa, kościół św. Wawrzyńca na Woli, fot. H. Poddębski, ante 1939, Biblioteka Narodowa, fot. domena publiczna

Tragiczny okres w dziejach omawianej budowli przypadł na czasy II wojny światowej, szczególnie dotkliwe były walki toczone na Woli⁷⁴. Zniszczeniu w trakcie Powstania Warszawskiego (w wyniku podpalenia) uległy przede wszystkim sklepienia oraz dach wraz z wieńczącą go sygnaturką. Renowację świątyni św. Wawrzyńca przeprowadzali kolejno dwaj architekci związani z Biurem Odbudowy Stolicy: Feliks Kanclerz oraz Stanisław Marzyński⁷⁵ – profesor Politechniki Warszawskiej, inwentaryzator obiektów sakralnych i członek Rady Prymasowskiej Odbudowy Kościołów Warszawy⁷⁶. Zachowano przedwojenną strukturę architektoniczną, stanowiącą czytelne świadectwo wielofazowości bryły. Articulacja ścian zewnętrznych niezmiennie wykazuje zbieżność z formą widoczną na projektach z czasów Heinricha von Brühla, a zarazem udokumentowaną na późniejszych przekazach ikonograficznych, zaś architektura wnętrza stanowi pochodną stylistyki wprowadzonej przez Idźkowskiego.

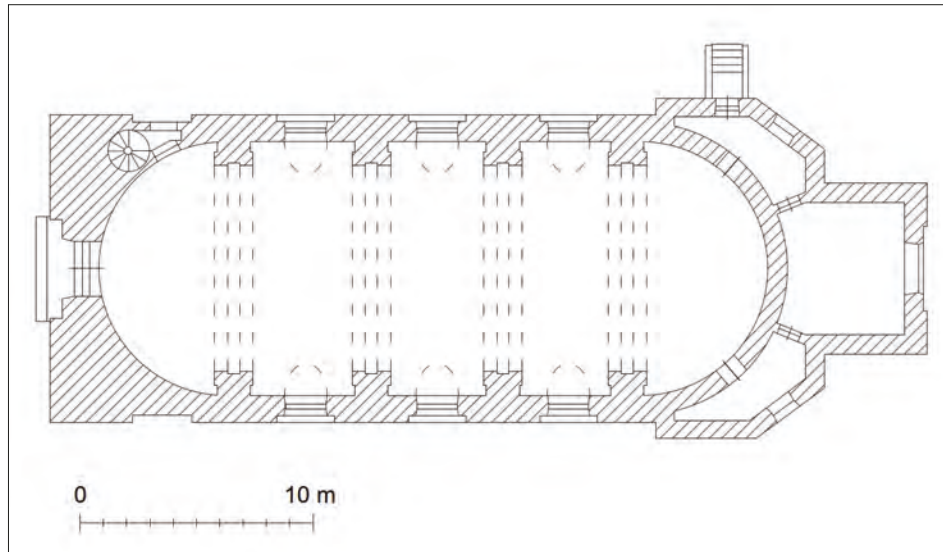
* * *

Historia kościoła św. Wawrzyńca była nierozdzielnie spleciona z dziejami Woli i Warszawy. Kolejne etapy prac projektowych oraz faktycznych przekształceń w XVII i XVIII stuleciu były ściśle związane z aktywnością wybitnych i zamożnych mecenasów – królowej Marii Kazimiery oraz Heinricha von Brühla. Rangę inwestycji przeprowadzonej z woli saskiego ministra podnosiło zaangażowanie architektów związanych z Bauamtem – Joachima Daniela Jaucha i Johanna Friedricha Knöbla, sprawnie posługujących się formami zaczerpniętymi z architektury drezdeńskiej. Przekształcenie późnobarokowej świątyni w cerkiew – mimo kontrowersyjnej wymowy ideowej – stanowiło świadectwo realiów politycznych po powstaniu listopadowym. Kluczowym wątkiem z historyczno-artystycznego punktu widzenia było zlecenie adaptacji cenionym artystom tego okresu: Idźkowskiemu, Hegłowi i Kokularowi. Przedstawiony krótki przegląd przemian architektonicznych wolskiego kościoła pozwala ukazać najważniejsze etapy jego dziejów, a najciekawszym ich świadectwem pozostaje dzisiejsza forma świątyni.

74 LUFT 1980, s. 37. Osobnym wątkiem – wykraczającym poza ramy niniejszego tekstu – są modyfikacje kontekstu przestrzennego. Już w międzywojniu Wola została włączona do planowanej aglomeracji stolicy, zaś po 1945 roku nastąpił szereg przekształceń urbanistyczno-administracyjnych, prowadzący do zmian w topografii oraz w rozumieniu obszaru jako jednostki przestrzennej (MÓRAWSKI 2000b, s. 106; ŻEROSŁAWSKI 2000a, *passim*; ŻEROSŁAWSKI 2000b, s. 142).

75 *Kościół* 2003, s. 6.

76 KROGULEC 2010, *passim*.



17. Kościół św. Wawrzyńca na Woli, rzut współczesny, oprac. autor



18. Kościół św. Wawrzyńca na Woli, widok na prezbiterium, fot. autor, 2022

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

- AGAD, CWWKW, sygn. 41 – Archiwum Główne Akt Dawnych, Centralne Władze Wyznaniowe Królestwa Polskiego, w *przedmiocie utworzenia komitetu kierującego budową cerkwi grecko-rosyjskiej w Woli pod Warszawą*, 1838–1840, sygn. 41.
- AGAD, CWWKW, sygn. 80 – Archiwum Główne Akt Dawnych, Centralne Władze Wyznaniowe Królestwa Polskiego, *Protokół czynności Komitetu*, 1838–1842, sygn. 80.
- AGAD, CWWKW, sygn. 81 – Archiwum Główne Akt Dawnych, Centralne Władze Wyznaniowe Królestwa Polskiego, *Akta obejmujące korespondencje ogólne*, 1838–1842, sygn. 81.
- AGAD, MK, sygn. 262 – Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, *Metryka Koronna, Protocollon privilegiorum, inscriptionum, cessionum, donationum variorumque actuum*, 1746–1748, sygn. 262.
- APW, z. 1625 – Archiwum Państwowe w Warszawie, *Zbiór rycin*, zespół 1625.
- APW, ZK, sygn. 60 – Archiwum Państwowe w Warszawie, *Zbiór Korotyńskich, Kościół w Ujazdowie; Kościół św. Wawrzyńca na Woli; Kościół w Wilanowie*, sygn. 60.

Źródła drukowane

- IDŹKOWSKI 1832 – Adam Idźkowski, *Kroe architektury obeymuiące rozmaite jey kształty uważane jako przedmiot piękności*, Warszawa 1832.
- IDŹKOWSKI 1843 – Adam Idźkowski, *Plany budowli obejmujące rozmaite rodzaje domów, mieszkań wiejskich różnej wielkości, kościołów, gmachów publicznych, mostów, ogrodów, monumentów itp. szczegółów w rozmaitych stylach architektury*, Warszawa 1843.
- Kurier 1830 – „Kurier Warszawski” 1830, nr 300 (8 listopada).
- Kurier 1930 – „Kurier Warszawski” 1930, nr 234 (27 sierpnia, wyd. wieczorne).

Opracowania

- BARCZYK 2023 – Alina Barczyk, *Warszawskie Leszno. Architektoniczne dzieje jurydyki w XVIII wieku*, Łódź–Warszawa 2023.
- BARCZYK 2025 – Alina Barczyk, *Wokół stolicy Rzeczypospolitej – brühlowskie ogrody*, „Studia do Dziejów Architektury i Urbanistyki w Polsce” 2025, t. 8, s. 4–45.
- BARTNIKOWSKA-BIERNAT 2019 – Magdalena Bartnikowska-Biernat, „Teka florencka” *Teofila Lenartowicza. Twórczość literacka i rzeźbiarska*, mps, praca doktorska, Kraków 2019.
- BERNATOWICZ 2001 – Tadeusz Bernatowicz, *Ogrody do zabaw myśliwskich. Królewskie zwierzyńce czasów saskich wokół Warszawy*, [w:] *Królewskie ogrody w Polsce*, red. Małgorzata Szafrąńska, Warszawa 2001, s. 265–288.
- BERNATOWICZ 2007 – Tadeusz Bernatowicz, *Nowe spojrzenie na pałac Saski*, „Spotkania z Zabytkami” 2007, z. 31, s. 14–16.
- BERNATOWICZ 2008 – Tadeusz Bernatowicz, *Ogrody i krajobraz komponowany Ujazdowa w czasach królewskich*, [w:] *Jazdów*, red. Edward Rużyłło, Warszawa 2008, s. 81–97.

- BIŃCZYK/ROSOŁOWSKI 2023 – Arkadiusz Bińczyk, Marcin Rosołowski, *Siedem wieków Warszawy, Kalendarium historii miasta do końca XIX wieku*, Warszawa 2023.
- BOCHIŃSKI 2014 – Jacek Bochiński. *Obraz Marcina Zaleskiego „Obchody uroczystości święta Jordanu w Warszawie” na tle sytuacji politycznej, religijnej i kulturalnej w Warszawie po upadku powstania listopadowego*, „Almanach Muzealny” 2014, t. 8, s. 265–288.
- BORZYWOJOWICZ 1917 – Ładziław Borzywojowicz, *Kościółek na Woli*, „Kurier Śląski” 1917, nr 174, s. 6–7.
- BRODOWSKA 2018 – Monika Brodowska, *Drogi do niepodległości. Przewodnik do Woli*, Warszawa 2018.
- BRODZKA-BESTRY 2016 – Maria Brodzka-Bestry, *Prace warszawskiego architekta Alfonsa Kropiwnickiego (1803–1881) na Zamku Królewskim w Warszawie i w jego otoczeniu*, „Kronika Zamkowa” 2008, nr 55/56, s. 113–145.
- CHROŚCICKI 1974 – Juliusz A. Chrościcki, *Pompa funebris. z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974.
- CHROŚCICKI/ROTTERMUND 1977 – Juliusz A. Chrościcki, Andrzej Rottermund, *Atlas architektury Warszawy*, Warszawa 1977.
- DZIEGIELEWSKI 2000 – Jan Dziegielewski, *Instytucje ustrojowe Rzeczypospolitej Obojga Narodów a rozwój Woli*, [w:] *Historia Woli*, red. Karol Móravski, Warszawa 2000, s. 37–68.
- FIJAŁKOWSKI 1998 – Wojciech Fijałkowski, *Non omnes res perditae sunt: o ogrodach barokowej Warszawy*, „Ochrona Zabytków” 1998, t. 51, nr 4 (203), s. 333–350.
- GARCZEWSKA-SEMKA 2016 – Katarzyna Garczewska-Semka, *Wilanowska kolekcja rysunków rodziny Potockich w Bibliotece Narodowej – organizacja, budowa technologiczna albumów i stan zachowania*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2016, nr 1 (16), s. 57–75.
- GETKA-KENIG 2018 – Mikołaj Getka-Kenig, *Wystawy sztuk pięknych w Warszawie jako narzędzie polityki artystycznej władz Królestwa Polskiego w latach 1815–1830*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa” 2018, t. 16, s. 63–78.
- GETKA-KENIG 2019a – Mikołaj Getka-Kenig, „Przedmioty budownictwa” na warszawskich wystawach sztuk pięknych z lat 1819–1828 a problem modernizacji kultury architektonicznej w konstytucyjnym Królestwie Polskim, „Quart” 2019, nr 3, s. 22–41.
- GETKA-KENIG 2019b – Mikołaj Getka-Kenig, *Rozwój monumentalnej architektury Warszawy na przełomie XVIII i XIX wieku a modernizacja przestrzeni publicznej*, „Wiek Oświecenia” 2019, t. 35, s. 11–44.
- GETKA-KENIG 2022 – Mikołaj Getka-Kenig, *Zagadnienia budownictwa cywilnego w pracach Rady Administracyjnej Królestwa Polskiego okresu konstytucyjnego (1815–1830)*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2022, t. 70, nr 1, 51–70.
- GIEYSZTOR 1974 – Aleksander Gieysztor, *Wielka Wola a Warszawa średniowieczna*, [w:] *Dzieje Woli*, red. Józef Kazimierski, Warszawa 1974, s. 19–28.
- GORZELAK/WIECZOREK 2024 – Magnolia Gorzelak, Anna Wieczorek, *Plac Marszałka Józefa Piłsudskiego – trwałe element w przestrzeni Warszawy. Geneza powstania*, „Mazowsze. Studia Regionalne” 2024, nr 48, s. 113–133.
- GRABSKI 1956 – Władysław Jan Grabski, *Kościół Warszawy w odbudowie*, Warszawa 1956.
- GUŚCIORA-TANANA 1973 – Barbara Guściora-Tanana, *Aleksander Kokular (1793–1846)*, „Roczniki Humanistyczne” 1973, t. 21, nr 4, s. 41–55.
- HENTSCHEL 1967 – Walter Hentschel, *Die sächsische Baukunst des 18. Jahrhunderts in Polen*, Berlin 1967.

- HERZOG 2017 – Vera Herzog, *Das Ujazdówer Bad (Łazienki) als Repräsentationsbau (von 1683 – bis 1733)*, „Almanach Warszawy” 2017, t. 11, s. 11–28.
- HUSARSKI 1918 – Waclaw Husarski, *Jan Joachim Jauch, dyrektor budowli z czasów saskich*, „Sprawozdania z posiedzeń Komisji Historii Sztuki” 1918, s. 54–59.
- INGOLD 2007 – Felix Philipp Ingold, *Russische Wege. Geschichte, Kultur, Weltbild*, Paderborn 2007.
- KIENIEWICZ 1974 – Stefan Kieniewicz, *z bohaterskiej przeszłości Woli (1815–1864)*, [w:] *Dzieje Woli*, red. Józef Kazimierski, Warszawa 1974, s. 93–108.
- Kościół 1982 – *Kościół Warszawy*, red. Adam Grabowski, Warszawa 1982.
- Kościół 2003 – *Kościół parafialny p.w. Św. Wawrzyńca*, oprac. Norbert Piwowarczyk, 2003, mps, Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Warszawie.
- KOWALCZYK 2000 – Jerzy Kowalczyk, *Działania dworu królewskiego Wettinów w wymianie kulturalnej i artystycznej polsko-saskiej*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka” 2000, t. 7, nr 2, s. 171–192.
- KOWALSKA 1962–1964 – Halina Kowalska, *Idźkowski Adam (1798–1879)*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 10, red. Zygmunt Abrahamowicz, Kazimierz Lepszy, Wrocław 1962–1964, s. 143–144.
- KRASNY 2003 – Piotr Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, Kraków 2003.
- KROGULEC 2010 – Teresa Krogulec, *Stanisław Marzyński (1904–1992) – budowniczy kościołów*, „Almanach Muzealny” 2010, t. 6, s. 221–230.
- LAMEŃSKI 2015 – Lechosław Lameński, *Rzeźbiarze polscy w XIX-wiecznym Rzymie*, „Sztuka Europy Wschodniej” 2015, nr 3, s. 69–75.
- LEBET-MINAKOWSKA 2021 – Anna Lebet-Minakowska, *z Polski do Odessy – z Odessy do Polski. Roman Chojnacki i Stanisław Chlebowski*, [w:] *Polacy w Odessie. Studia Interdyscyplinarne*, red. Jarosław Ławski, Natalia Maliutina, Robert Szymula, Białystok–Odessa 2021, s. 203–224.
- LILEYKO 1976 – Jerzy Lileyko, *Zamek Królewski*, Warszawa 1976.
- LUFT 1980 – Andrzej Luft, *Przewodnik po kościołach dawnych przedmieść Warszawy*, Warszawa 1980.
- MELBECHOWSKA-LUTY 1978 – Aleksandra Melbechowska-Luty, *Konstanty Hegel – rzeźbiarz warszawski*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1978, t. 40, nr 30, s. 319–340.
- MÓRAWSKI 2000a – Karol Móravski, *Wolskie nekropolie*, [w:] *Historia Woli*, red. Karol Móravski, Warszawa 2000, s. 154–158.
- MÓRAWSKI 2000b – Karol Móravski, *z dziejów rozwoju przestrzennego Woli w końcu XVIII i w XIX stuleciu*, [w:] *Historia Woli*, red. Karol Móravski, Warszawa 2000, s. 105–109.
- MRÓZ 2008 – Janusz A. Mróz, „Chłopiec z łabędziem” z Ogrodu Różanego w Wilanowie, „Wiadomości Konserwatorskie” 2008, t. 23, s. 131–133.
- NITKA 2013 – Maria Nitka, *Rosyjscy i polscy malarze w Rzymie lat 20. XIX wieku – wspólne narodziny malarstwa akademickiego*, „Sztuka Europy Wschodniej” 2013, s. 309–315.
- OLSZEWSKI 1986 – Andrzej K. Olszewski, *Architektura w latach 1830–1890*, [w:] *Sztuka Warszawy*, red. Mariusz Karpowicz, Warszawa 1986, s. 291–321.
- OMILANOWSKA 2020 – Małgorzata Omilanowska, *Bezdomna rosyjska Melpomena. Dzieje projektu budowy teatru rosyjskiego w Warszawie*, [w:] *Między architekturą nowoczesną a tradycyjną [...] między konstrukcją a formą. Prace naukowe dedykowane Profesorowi*

- Krzysztofowi Stefańskiemu, red. Tadeusz Bernatowicz, Piotr Gryglewski, Daria Rutkowska-Siuda, Łódź 2020, s. 16–41.
- OSIECKA-SAMSONOWICZ 2021 – Hanna Osiecka-Samsonowicz, *Królewskie egzekwie w warszawskim kościele kapucynów w XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2021, t. 83, nr 3, s. 569–615.
- PASZKIEWICZ 1991 – Piotr Paszkiewicz, *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*, Warszawa 1991.
- RUDOWSKA 1963 – Maria Rudowska, *Przed konkursem na rozwiązanie placu Zwycięstwa w Warszawie*, „Architektura” 1963, nr 12, s. 480.
- RYLKE 2016 – Jan Rylke, *Warszawska szkoła architektury krajobrazu*, „Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu” 2016, nr 1 (14), s. 11–46.
- SKRODZKA 2017 – Agnieszka Skrodzka, *Nagrobki osobistości z końca XVIII i 1. połowy XIX stulecia na Cmentarzu Ewangelicko-Augsburskim w Warszawie*, „Rocznik Historii Sztuki” 2017, t. 42, s. 173–191.
- SKRZYPIETZ 2019 – Aleksandra Skrzypietz, *Publiczna i prywatna religijność królowej Marii Kazimiery*, „Studia Historyczne” 2019, t. 62, nr 1, s. 25–40.
- SOKOŁ/SOSNA 2003 – Kirył Sokoł, Aleksander Sosna, *Prawosławne cerkwie w centralnej Polsce w latach 1815–1915*, Moskwa 2003.
- SOKOŁOWSKA 1974 – Alina Sokołowska, *Z dziejów Woli (w świetle źródeł z połowy XVIII w.)*, [w:] *Dzieje Woli*, red. Józef Kazimierski, Warszawa 1974, s. 79–92.
- SOŁTAN/ZAHORSKI 2017 – Andrzej Sołtan, Andrzej Zahorski, *Do roku 1864*, [w:] Marian M. Drozdowski, Andrzej Sołtan, Andrzej Zahorski, *Historia Warszawy*, Warszawa 2017, s. 7–214.
- SROCYŃSKA 1967–1968 – Krystyna Sroczyńska, *Kokular Aleksander (1793–1846)*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, red. Emanuel Rostworowski, Wrocław 1967–1968, t. 13, s. 282–284.
- STEFAŃSKI 2005a – Krzysztof Stefański, *Architektura historyzmu na ziemiach polskich*, Łódź 2005.
- STEFAŃSKI 2005b – Krzysztof Stefański, *Architektura XIX wieku na ziemiach polskich*, Warszawa 2005.
- STĘPIŃSKI 1988 – Zygmunt Stępiński, *Siedem placów Warszawy*, Warszawa 1988.
- SZULC 2016 – Paulina Szulc, *Dekoracja rzeźbiarska fasady Teatru Wielkiego w Warszawie*, „Rocznik Historii Sztuki” 2016, t. 41, s. 129–158.
- SZWARC 2016 – Andrzej Szwarz, *Warszawa bez uniwersytetu 1831–1857*, [w:] *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego 1816–1915*, red. Tomasz Kizwalter, Warszawa 2016, s. 363–413.
- TOŁŁOCZKO 2011 – Zdzisława Tołłoczko, *Z kart dziejów historyzmu europejskiego na przykładzie architektury rezydencjonalno-reprezentacyjnej na Łotwie w XIX wieku*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2011, R. 108, Z. 5-A, s. 225–270.
- Varsaviana 1965 – *Varsaviana w zbiorach drezdeńskich. Katalog planów i widoków Warszawy oraz rysunków architektonicznych budowli Warszawskich okresu saskiego*, red. Monika Kretschmerowa, Warszawa 1965.
- WIERZBICKA 2019 – Bożena Wierzbicka, *Senat – architektura i sztuka. Wnętrza senackie na przestrzeni pięciu wieków*, Warszawa 2019.
- WIŚNIEWSKA 2000 – Jolanta Wiśniewska, *Wola – ludność 1796–1861*, [w:] *Historia Woli*, red. Karol Mórański, Warszawa 2000, s. 71–78.

- ZAHORSKI 1974 – Andrzej Zahorski, *Wola w okresie 1746–1830*, [w:] *Dzieje Woli*, red. Józef Kazimierski, Warszawa 1974, s. 61–78.
- ZAHORSKI 1984 – Andrzej Zahorski, *Rozwój przestrzenny Warszawy*, [w:] *Warszawa w latach 1526–1795*, red. Maria Bogucka, Maria Kwiatkowska, Warszawa 1984, s. 296–331.
- ZIÓŁKOWSKA 2015 – Emilia Ziółkowska, *Podróże naukowe polskich architektów do Europy Zachodniej w XIX wieku*, „Sztuka Europy Wschodniej” 2015, nr 3, s. 175–192.
- ZIÓŁKOWSKA 2018 – Emilia Ziółkowska, *Prawosławne cerkwie projektu Konstantina Thona w Królestwie Polskim*, [w:] *Polscy i rosyjscy architekci w XIX i XX wieku*, red. Irina Gavrash i in., Warszawa–Toruń 2018, s. 29–60.
- ŻEROSŁAWSKI 2000a – Krzysztof Żerosławski, *Region wolski w nowych warunkach. Struktura gospodarcza, urbanistyka, osadnictwo, komunikacja, infrastruktura, budownictwo*, [w:] *Historia Woli*, red. Karol Móravski, Warszawa 2000, s. 201–216.
- ŻEROSŁAWSKI 2000b – Krzysztof Żerosławski, *Wola w 20-leciu międzywojennym*, [w:] *Historia Woli*, red. Karol Móravski, Warszawa 2000, s. 140–153.
- ŻYWICKI 2010 – Jerzy Żywicki, *Urzędnicy: architekci, budowniczowie, inżynierowie cywilni... Ludzie architektury i budownictwa w województwie lubelskim oraz guberni lubelskiej w Królestwie Polskim w latach 1815–1915*, Lublin 2010.

Received: 17.05.2025. Verified: 18.06.2025. Accepted: 04.07.2025.

Funding information: University of Lodz. Institute of Art History; Landscape Art and Architecture Foundation.

Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: AB 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

Kacper Łażewski

 <https://orcid.org/0009-0006-2274-1311>

Łódź

Architektura kościoła pobernardyńskiego pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Łukowie*

The architecture of the former Bernardine church
of the Exaltation of the Holy Cross in Łuków

Streszczenie. W artykule została omówiona architektura kościoła pobernardyńskiego pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Łukowie, która jak dotąd nie doczekała się wyczerpującego opracowania. Autorzy dotychczasowych publikacji skupiali się głównie na odtworzeniu historii świątyni, którą udało się doprecyzować dzięki przeprowadzonym kwerendum archiwalnym oraz porównaniu źródeł pisanych z zachowanym zabytkiem. Dokonana analiza formalno-genetyczna w kontekście architektury Rzeczypospolitej oraz zagranicznej, głównie włoskiej, pozwoliła na wysnucie nowych wniosków, w tym wskazanie świątyń, które mogły mieć największy wpływ na wygląd powstałej fasady. Analiza późnobarokowych rozwiązań formalnych wykorzystanych w głównej elewacji, mimo ich znacznego uproszczenia pozwala przypuszczać, że autorem pierwotnego projektu był Carlo Antonio Bay.

Słowa kluczowe: architektura; Łuków; bernardyni; Carlo A. Bay; późny barok

Abstract. The article discusses the architecture of the post-Bernardine Church of the Exaltation of the Holy Cross in Łuków, which has not been comprehensively studied. Previous publications focused mainly on reconstructing the church's history, which was clarified through archival research and a comparison of written sources with the preserved monument. A formal-genetic analysis conducted in the context of both Polish-Lithuanian Commonwealth and foreign – mainly Italian – architecture led to new conclusions, including identifying churches that may have had the most significant influence on the façade's design. The analysis of the late Baroque formal solutions used in the main elevation, despite their significant simplification, suggests that the original design was created by Carlo Antonio Bay.

Keywords: architecture; Łuków; Bernardines; Carlo A. Bay; late Baroque

* Artykuł jest skróconą wersją pracy licencjackiej, napisanej pod kierunkiem dr. Aleksandra Stankiewicza, obronionej w 2024 r. w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Promotorowi składam serdeczne podziękowania za pomocne uwagi oraz dyskusje na temat architektury.

Pobernardyński kościół pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Łukowie nie doczekał się dotąd wyczerpującej monografii na temat swojej architektury, jednak już w XIX wieku wzbudzał zainteresowanie wśród starożytników, regionalistów i historyków zakonu¹.

Dokładniej dzieje klasztoru zostały omówione w okresie międzywojennym. Jan Majewski jako pierwszy podał, że budowę murowanego kościoła rozpoczęto w 1655 roku, a miała się ona zakończyć w 1770 roku². Więcej faktów ustalił ks. Tadeusz Połoński, który przedstawił m.in. przebieg fundacji³, zaś kilka lat później ks. Kazimierz Kwiatkowski powtórzył za nim informacje na temat dziejów kościoła z XVII i XVIII stulecia⁴. Na podstawie dostępnych źródeł oraz publikacji ks. Kamila Kantaka⁵ historię konwentu przedstawił o. Augustyn Chadam w opracowaniu na temat klasztorów bernardyńskich w granicach dawnej Rzeczypospolitej⁶.

Wnioski dotyczące kwestii artystycznych w nieopublikowanej dokumentacji naukowo-historycznej zawarł Marek Michoński. Wyodrębnił on fazy budowy, a jako datę zakończenia prac wskazał rok 1766⁷. Jako analogię do rzutu świątyni podał kościół Bernardynów w Radecznicy oraz kościoły parafialne w Markuszowie i Nowogródku oraz kościół Dominikanów w Klecku⁸. Michoński uważał, że za projekt obecnej świątyni był odpowiedzialny Paolo Antonio Fontana lub jego naśladowca⁹, podobnego zdania był Mariusz Karpowicz¹⁰. Także biograf tego architekta, Józef Skrabski, podzielał opinię Michońskiego i Karpowicza. Według niego Fontana brał udział w powstaniu świątyni, ponieważ miał przebywać w Łukowie po 1725 roku wraz z Antoniem Solarim, odpowiedzialnym za projekt tamtejszego kościoła Pijarów¹¹. Z kolei Jerzy Kowalczyk wspominał zabytek w kontekście sztuki regionu, uważając, że doradcą przy kierowaniu pracami budowlanymi w latach 30. XVIII wieku był brat Mateusz Osiecki z zakonu Reformatorów¹².

Kolejny badacz, Tadeusz Milewski, w większości powtórzył wcześniejsze ustalenia. Według niego prace nad wznoszeniem świątyni mogły się zakończyć

1 BARĄCZ 1874, s. 374; WEJNERT 1879, s. 283; CHLEBOWSKI 1884, s. 822; GOLICHOWSKI 1899, s. 96.

2 MAJEWSKI 1930, s. 16–18.

3 POŁOŃSKI 1944, s. 5–7.

4 KWIATKOWSKI 1947, s. 3–4.

5 KANTAK 1933, s. 410.

6 CHADAM 1985, s. 213–215.

7 MICHOŃSKI 1986, s. 35, 83–85.

8 *Ibidem*, s. 88.

9 *Ibidem*, s. 94.

10 KARPOWICZ 1996, s. 146.

11 SKRABSKI 2007, s. 107.

12 KOWALCZYK 1992, s. 105.

w 1766 roku lub cztery lata później¹³. W 2020 roku opublikowano artykuł, w którym zaprezentowano wyniki badań archeologicznych przeprowadzonych w kryptach zabytku¹⁴. Historią łukowskiego kościoła i parafii zajęli się też Marek Okoń oraz Jan Rzewuski, którzy powtórzyli opinie wcześniejszych autorów¹⁵. Ponadto kościół kilkakrotnie pojawiał się w publikacjach dotyczących sztuki ziemi łukowskiej oraz Małopolski północno-wschodniej, jednak i tym razem prezentowano wcześniejsze założenia¹⁶.

Powyższy stan badań dowodzi, że brak aktualnego opracowania, w którym by w wyczerpujący sposób omówiono architekturę świątyni. Dotychczas badacze koncentrowali się głównie na ustaleniu podstawowych faktów historycznych oraz wskazywali atrybucje, nieoparte jednak wyczerpującą analizą budowli.

Historia

Sprowadzenie Bernardynów do Łukowa poprzedziły rozmowy trwające od 1626 roku między starostą łukowskim Erazmem Widlicą Domaszewskim¹⁷ a biskupem krakowskim Marcinem Szyszkowskim, mające na celu uzgodnienie warunków lokacji konwentu. 18 czerwca 1626 roku Domaszewski zakupił plac po Kacprze Zamdliczu¹⁸, zaś 7 września następnego roku Szyszkowski wyznaczył komisję, która miała ocenić stan zabudowań przeznaczonych dla Bernardynów¹⁹. Wprowadzenie zakonników do drewnianego kościoła i klasztoru nastąpiło 15 września 1627 roku²⁰. 22 stycznia 1629 roku Zygmunt III Waza zatwierdził lokację, a 23 czerwca tego samego roku wystawiono akt fundacyjny i oblatowano go w sądzie grodzkim²¹. Nieznany jest wygląd ówczesnych zabudowań. Istnieje wprawdzie przedstawienie kościoła i klasztoru z połowy XVIII wieku (wówczas istniała jeszcze drewniana świątynia), jednak jest ono uproszczone i schematyczne, przez co trudno na tej podstawie wysunąć wiążące wnioski (il. 1).

13 MILEWSKI 1999, s. 22.

14 MICHALIK/KOLASKA/ZAMOROWSKA 2020, s. 229–242.

15 OKOŃ 2021, s. 19–112, 124–144; RZEWUSKI 2021, s. 176–191.

16 MIKOCCA-RACHUBOWA 1989, s. 386–396; KOWALCZYK 1992, s. 37–118; ŁOZIŃSKI 1999, s. 439; ŁUGOWSKI 2016, s. 869–870.

17 Domaszewski był szwagrem Michała Piekarskiego, który w 1620 r. dokonał nieudanego zamachu na króla Zygmunta III Wazę, lecz brak wzmianek sugerujących, że łukowska fundacja była formą ekspiacji za ten czyn.

18 APBK, RGP-b-3, k. 558; RYBKA 1886, k. 119–120; RZEWUSKI 2021, s. 178.

19 RYBKA 1886, k. 120; MAJEWSKI 1930, s. 16.

20 APBK, RGP-b-2, k. 173.

21 APBK, RGP-b-3, k. 557–559; RYBKA 1886, k. 120.



1. J.J. Lidl, *Tabula Chorographica Provinciae Russiae, in Inclyto Regno Poloniae sub titulo B. V. Mariae immaculate conceptae, Ordinis Minorum Regularis observantiae*, ok. 1750, Archiwum Prowincji Bernardynów w Krakowie, fragment z widokiem kościoła i klasztoru Bernardynów w Łukowie, fot. autor, 2024

22 lipca 1648 roku zakonnicy otrzymali zgodę biskupa krakowskiego Piotra Gembickiego na poświęcenie kamienia węgielnego. Aktu tego dokonał ks. Andrzej Bzicki, oficjał i prepozyt łukowski²². Do budowy, zaplanowanej na trzy lata, przystąpiono dopiero w kwietniu 1655 roku, kiedy gwardian o. Bonawentura Żółkiewski zawarł umowę ze „sławetnym panem Adamem Tomaszewiczem mularzem i mieszczaninem skarszewskim magistrzem warszawskim” na budowę murowanego kościoła, „wedle abrysu ręką tegoż pana mularza podpisanego”²³. Najprawdopodobniej w tym też roku zakonnicy otrzymali od wojewody podlaskiego Wojciecha Emeryka Mleczki 2000 złotych, co mogło stanowić istotny impuls do rozpoczęcia prac²⁴. Już 9 sierpnia 1655 roku Tomaszewicz dostał pierwszą z trzech rat wynagrodzenia w wysokości 1500 złotych²⁵.

Architekt otrzymał te pieniądze za założenie fundamentów oraz wybudowanie krypt, co potwierdzają wymiary z kontraktu, pokrywające się z rozmiarem istniejącego kościoła. W następnym sezonie prace nie zostały wznowione, ponieważ

22 RYBKA 1886, k. 121.

23 *Ibidem*, k. 122–124.

24 APBK, XXIV-k-1, k. 173. Wojciech Emeryk Mleczko urząd wojewody podlaskiego pełnił tylko w 1655 r.

25 *Ibidem*, s. 124; RZEWUSKI 2021, s. 180.

klasztór został złupiony przez Kozaków i Moskali, a w kwietniu 1657 roku miasto najechały wojska szwedzkie i siedmiogrodzkie²⁶. Choć kościół ocalał, wydarzenia te doprowadziły do ogólnego zubożenia konwentu i wstrzymania prac na kolejne dziesięciolecie. 29 stycznia 1694 roku Jan III Sobieski nadał zakonnikom przywilej zezwalający na wyrąb drzew z lasów starostwa łukowskiego²⁷. Najprawdopodobniej wiązało się to z naprawą istniejącego lub budową nowego kościoła po pożarze, który nawiedził miasto rok wcześniej²⁸.

Dalsze dzieje budowy kościoła wyznacza data 18 lutego 1711 roku, kiedy to kasztelan biecki Jan Kuropatnicki zapisał na budowę 10 000 złotych wypłacanych w ratach²⁹. Sumę tę darował w podziękę za łaski, które otrzymał, modląc się przed figurą Chrystusa Frasobliwego, będącą własnością zakonników³⁰. Pierwsza z rat wysokości 2500 złotych trafiła 4 kwietnia 1712 roku do rąk gwardiana o. Michała Strzeleckiego³¹. Umożliwiło to dokupienie niezbędnych gruntów w celu założenia cegielni oraz wybudowanie pieca³². Jednak prace ponownie przerwano z powodu śmierci Kuropatnickiego, która spowodowała wstrzymanie wypłaty obiecanych pieniędzy. Tego samego roku, 24 sierpnia, już po śmierci Kuropatnickiego Bernardyni otrzymali jeszcze 500 złotych z zapisanej kwoty³³.

W 1725 roku komisja rewizyjna konwentów prowincji ruskiej Bernardynów odnotowała, że w Łukowie znajdował się jedynie drewniany kościół, a prace nad mурowanym nie były prowadzone³⁴. Budowę prezbiterium rozpoczęto zatem niedługo później, ponieważ w 1730 roku jego mury sięgały już wysokości okien³⁵. W tym roku prowincjał o. Jan Kapistran Wdziekoński prosił starostę regnowskiego Melchiora Kacpra Załuskiego o spłatę zaległej kwoty, której w 1712 roku nie zdążył wypłacić jego teść, Jan Kuropatnicki. Proponował także, by wznoszenie świątyni powierzyć architektowi prowadzącemu budowę konwiktów pobliskich Pijarów³⁶. Brak jednak informacji, czy Załuski zgodził się zaangażować go do

26 APBK, XXIV-k-1, k. 48–49; ORŁOWSKI/SZAFLIK 1962, s. 57.

27 RZEWUSKI 2021, s. 180, przyp. 606. Rybka wspominał, że przywilej nadano 29 stycznia 1693 r., wzmiankując ówczesnego starostę łukowskiego Stanisława Małachowskiego, który jednak urząd ten otrzymał dopiero 8 czerwca 1693 r. RYBKA 1886, k. 125. Por. DWORZACZEK 1974, s. 414.

28 MIKOCCA-RACHUBOWA 1989, s. 388. Brak jednak informacji, czy w tym pożarze ucierpiały także zabudowania bernardyńskie.

29 RYBKA 1886, k. 125; RZEWUSKI 2021, s. 181.

30 OKOŃ 2021, s. 146.

31 RYBKA 1886, k. 125; RZEWUSKI 2021, s. 181.

32 APBK, RGP-a-4, k. 52; CHADAM 1985, s. 213; OKOŃ 2021, s. 23; RZEWUSKI 2021, s. 181.

33 RYBKA 1886, k. 125.

34 KANTAK 1933, s. 410; CHADAM 1985, s. 213.

35 APBK, RGP-a-4, k. 52.

36 *Ibidem*. Z treści listu wynika, że Wdziekońskiemu chodziło o konduktora fabryki. Mianem architekta byli określane także budowniczowie. Zob. KRASNY 2007, s. 55–66.

budowy kościoła Bernardynów. Od 1732 roku prefektem fabryki łukowskiej był o. Michał Koszelnicki, definitor łukowskiego konwentu³⁷. W 1736 roku prowincjał o. Ignacy Orłowski zaangażował do wznoszenia kościoła reformatę br. Mateusza Osieckiego, o czym donosił w liście staroście czerskiemu Janowi Roztworowskiemu, prosząc go o wypłacenie obiecanej wcześniej konwentowi sumy ponad 3085 złotych³⁸. W tym roku Orłowski prosił Załuskiego o spłatę 7500 złotych, zapisanych jeszcze przez jego teścia³⁹. Pod rokiem 1738 figuruje zapis Ludwika Iwanowskiego „na rzecz murowania kościoła i klasztoru” wysokości ponad 1066 złotych, a dwa lata później Andrzej Franciszek Jastrzębski przekazał zakonnikom 1000 złotych⁴⁰. W 1746 roku prowincjał o. Franciszek Koźlewski ostatecznie uporządkował pozostałe legaty i zobowiązania klasztoru⁴¹. Do tego roku zakonnicy wydali 8000 z 10 000 złotych zapisanych przez Kuropatnickiego na „mury konwentu”⁴². Dość regularne zapisy oraz określenie celu ich przeznaczenia wskazują, że w latach 30. i 40. XVIII wieku skończono wznoszenie prezbiterium oraz bez większych przerw prowadzono budowę korpusu. Dokładna data ukończenia tej części budowli nie jest jednak znana.

Pomiędzy wznoszeniem nawy a obecnej dwuwieżowej fasady nastąpiła kolejna w historii łukowskiej świątyni przerwa. Według historyków budowę kościoła kontynuowano od 1760 roku⁴³, brak jednak potwierdzenia tego faktu w zachowanych źródłach. Możliwe, że informacja ta odnosi się do wybudowania wież oraz obecnej fasady kościoła. Być może potwierdzeniem tego jest data znajdująca na drzwiach północnej wieży – 176[?]⁴⁴. Rybka wspomniał o liście Hoffmana z Puław z 1766 roku, który posyłał ludzi do dokończenia prac⁴⁵. Należy go utożsamiać z działającym w tamtym czasie i miejscu rzeźbiarzem Thomasem Hoffmanem⁴⁶, co oznacza, że kończono wówczas prace nad wyposażeniem świątyni, zatem budowa kościoła zakończyła się ok. 1766 roku.

37 RYBKA 1886, k. 126.

38 APBK, RGP-a-4, k. 421.

39 *Ibidem*, k. 420. Ignacy Orłowski przeoczył kwotę 500 złotych, którą konwent otrzymał już po śmierci Kuropatnickiego od wdowy po nim. RYBKA 1886, k. 125.

40 RYBKA 1886, k. 126.

41 CHADAM 1985, s. 214; OKOŃ 2021, s. 23.

42 APBK, XXIV-k-1, k. 173.

43 CHADAM 1985, s. 214; ŁOZIŃSKI 1999, s. 439; OKOŃ 2021, s. 23.

44 Ostatnia cyfra roku nieczytelna. Michoński podał, że był to rok 1766. Zob. MICHOSKI 1986, s. 85. Data ta jako zakończenie budowy widnieje także w *Inwentarzu „Fundi Instructi” z 1922. APL, Inwentarz*, s. 3.

45 RYBKA 1886, k. 127.

46 PRÓSZYŃSKA 1979, s. 87–88.



2. Łuków, kościół pobernardyński, kapitele i fragment belkowania północnej ściany prezbiterium i łuku tęczowego, fot. autor, 2024

Potwierdzeniem fazowości budowy kościoła jest również struktura murów zabytku oraz zróżnicowanie dekoracji architektonicznej. Dowodem na przerwę w budowie prezbiterium i korpusu jest różna grubość murów tych części świątyni oraz odmienna konstrukcja sklepień, a także szczegółów w postaci niewielkich ćwierćkolistych wcięć w pachach lunet, które występują jedynie w nawie. Oprócz tego świadectwem późniejszego wzniesienia korpusu jest dość nieporadne wtopienie głowic pierwszych pilastrów prezbiterium w ścianę arkady tęczowej (il. 2). Również obecna fasada jest późniejsza, o czym świadczy wtórnie przebite przejście z północnej wieży na poddasze kościoła (il. 3). Zakrystię i skarbiec wzniesiono w tym samym czasie co nawę, o czym świadczy identyczne wcięcie w spływach sklepień, występujące także w pachach lunet korpusu.

W 1781 roku wizytator kościoła ks. Jacek Kocharński nakazał rozebrać drewniany kościół i przenieść znajdujące się w nim pochówki⁴⁷. W 1792 roku

47 ABMK, mf 335, k. 247.



3. Łuków, kościół pobernardyński, przejście z północnej wieży na poddasze, fot. autor, 2023

zakonnicy zakupili dachówkę na reperację dachu kościelnego oraz innych budynków i parkanu⁴⁸. Po kasacie konwentu w 1865 roku zburzono korytarz łączący klasztor z kościołem, zamurowano wejście znajdujące się we wschodniej ścianie prezbiterium, a ołtarz główny, znajdujący się w połowie długości prezbiterium, przeniesiono w obecne miejsce⁴⁹. W XIX i na początku XX wieku przeprowadzono remonty, które nie wpłynęły na architekturę świątyni⁵⁰. W 1951 roku zamalowano znajdujące się wewnątrz świątyni polichromie⁵¹, a dwa lata później wybito bezpośrednie przejście prowadzące ze skarbcza (obecnie pełniącego funkcję zakrystii) do prezbiterium⁵². W 1987 roku wyremontowano więźbę i wymieniono

pokrycie dachowe, a do 1989 roku zamalowano wizerunki Ewangelistów znajdujące się w pierwszej kondygnacji wież⁵³. W 2005 roku w świątyni wymieniono posadzkę oraz zainstalowano nowe schody w prezbiterium⁵⁴. W 2022 roku oraz roku następnym zrekonstruowano polichromię w chórze i nawie kościoła oraz malowidło na jego fasadzie, przedstawiające św. Helenę.

Opis

Kościół jest orientowany, zbudowany z tynkowanej cegły. Składa się z dwuprzęsłowego, węższego i niższego od nawy, zamkniętego trójbocznie prezbiterium, którego wschodnia część pełniła niegdyś funkcję chóru zakonnego, oraz

48 APBK, L-19, k. 55.

49 RZEWUSKI 2021, s. 185–186.

50 KWIATKOWSKI 1947, s. 14; MICHONSKI 1986, s. 86; RZEWUSKI 2021, s. 182.

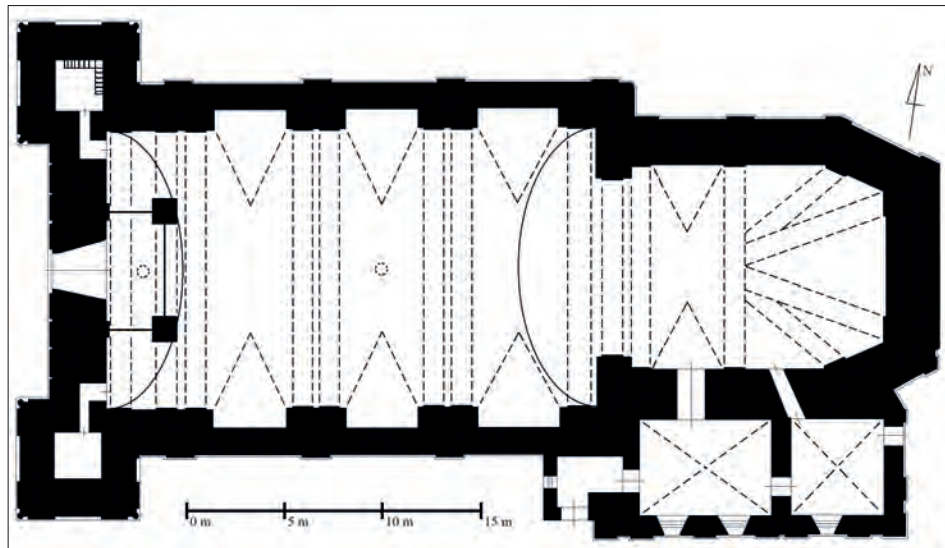
51 OKOŃ 2021, s. 48.

52 APŁ, *Kronika*, k. 12.

53 OKOŃ 2021, s. 69.

54 *Ibidem*, s. 94–95.

z trójprzęsłowej nawy z dodatkowym półprzęsłem od zachodu. W zachodnich narożach kościoła zlokalizowane są dwie, wyodrębnione z bryły korpusu wieże na rzucie zbliżonym do kwadratu. Od południa prezbiterium umiejscowiony jest dwuprzęsłowy aneks, pełniący funkcję skarbcza i większej zakrystii. W narożu między zakrystią a nawą zlokalizowany jest przedsionek (il. 4).



4. Łuków, kościół pobernardyński, rzut poziomy, oprac. autor

Podziały wewnątrz prezbiterium tworzą umieszczone na cokołach uproszczone jońskie pilastry, dźwigające pełne belkowanie, które na osiach podpór zostało wyłamane do połowy profilowanego gzymsu. Powyżej entablatury znajduje się sklepienie kolebkowe na gurtach z lunetami. Półkolisty łuk tęczyowy zaznaczony gurtem wsparty jest na parze pilastrów kompozytowych, ponad którymi znajduje się mocno wyłamane belkowanie. Głowice podpór, poniżej wolut zdołi wypukły fartuch z pojedynczą kampanulą oraz graniastymi łęczkami pod anulusem. Ściany prezbiterium pokrywa iluzjonistyczna polichromia.

Artykulację nawy tworzą pary kompozytowych pilastrów z identycznymi głowicami jak w łuku tęczyowym, które umieszczono na cokołach. Pełne belkowanie ponad nimi zostało wyłamane w partiach architrawu, fryzu i dolnej części gzymsu. Przekrywa ją sklepienie kolebkowe na gurtach z lunetami. Pomiedzy parami pilastrów mieszczą się obramione, zamknięte półkolisty wnęki ołtarzowe, których klucze stanowią konsole z motywem w kształcie dzwonu. W półprzęśle zlokalizowany jest murowany chór muzyczny wsparty na trzech półkolistych

arkadach, z których środkowa prowadzi do przedsionka sklepionego krzyżowo. Filary międzyarkadowe i balustradę chóru urozmaicają wykrojowe płyciny. Zakrytą, która nie ma podziałów, przykrywa sklepienie krzyżowe. W jej południowej ścianie zlokalizowane są dwa prostokątne okna, w skarbcu zaś jedno. Okna w prezbiterium mieszczą się w lunetach ponad ścianami bocznymi oraz jedno na osi kościoła. Zostały one obustronnie rozglifione i zamknięte łukiem odcinkowym. Otwory okienne w nawie opracowano w taki sam sposób, umiejscawiając je w lunetach i jedno z nich na osi (il. 5).



5. Łuków, kościół pobernardyński, wnętrze, widok ku wschodowi, fot. autor, 2023

Ściany kościoła zostały zbudowane na cokole. Dwukondygnacyjną i jednopopłową fasadę świątyni flankują dwie wysunięte przed jej lico czworoboczne i dwukondygnacyjne wieże. W ich narożach znajdują się częściowo wtopione w mur, pozbawione głowic kolumny, ujęte tokańskimi pilastrami. Podpory dźwigają pełne belkowanie ze zredukowanym architrawem oraz fryzem, które wyłamano ponad nimi. Powyżej cokołu fasady znajdują się postumenty podpór, oddzielone od nich gzymsem cokołowym opasującym fasadę i wieże. W narożach między wieżami a frontem znajdują się przełamane pilastry, dalej ku jego osi dwie lizeny o zaokrąglonych krawędziach i dwie pary tokańskich pilastrów. Podobnie

jak w wieżach mają one swoje własne postumenty, wzbogacone płycinami. W drugiej kondygnacji schemat podpór i belkowania został powtórzony, z tą różnicą, że architrav na osiach wież został przerwany. Fasadę wieńczy trójkątny szczyt z dwiema parami lizen z bazami. Zostały one ograniczone od góry przez profilowany gzyms, wyłamany ponad nimi. Za szczytem znajdują się uproszczone spływy, na które nałożono lizeny. Na osi fasady mieści się otwór drzwiowy zamknięty łukiem odcinkowym, który obiega profilowane obramienie zakończone łukiem wklęsło-wypukłym. Powyżej drzwi zlokalizowana jest prostokątna płycina z tablicą inskrypcyjną zamknięta łukiem nadwieszonym z gzymsem tego samego kształtu. Nad nim zaś prostokątna płycina z malowidłem przedstawiającym św. Helenę, zwieńczona łukiem wklęsło-wypukłym z uskokiem z profilowanym gzymsem o takim samym kształcie ponad nią. Na wysokości wspomnianej płyciny, na osiach wież mieszczą się otwory okienne zakończone łukiem odcinkowym z profilowanym gzymsem parapetowym, pod którym umieszczono fartuch w takim kształcie jak w głowicach pilastrów wnętrza nawy kościoła. W drugiej kondygnacji w centralnej części umiejscowione jest okno z profilowanym gzymsem nadokiennym. Motyw ten został powtórzony w tej samej kondygnacji na osiach wież. Dodatkowo okna wieżowe mają gzyms podokienny ze wspornikami. Ponad otworami znajdują się prostokątne płyciny. W szczycie zlokalizowana jest profilowana płycina z gzymsem podokiennym podwieszonym na dwóch wspornikach. Powyżej płyciny znajduje się niewielkie okno zakończone łukiem pełnym (il. 6).

Artykulację każdej z elewacji korpusu stanowią cztery lizeny, dźwigające pełne belkowanie, wyłamane na ich osiach w partiach uproszczonego do postaci półwałka architravu, fryzu oraz dolnej części gzymsu. Pomiedzy podporami znajdują się prostokątne ramy permutacyjne, zaś nad nimi w mniejszych ramach umieszczono okna. Elewacje prezbiterium zostały opracowane w identyczny sposób jak ściany korpusu. Na ściany południowego aneksu nałożono lizeny, pomiędzy którymi znajdują się trzy prostokątne okna. Wieńczy go identycznie ukształtowane belkowanie jak w przypadku zewnętrznych elewacji świątyni. We wschodniej elewacji skarbcza wtórnie wybito otwór drzwiowy (il. 7).



6. Łuków, kościół pobernardyński, fasada, fot. autor, 2023



7. Łuków, kościół pobernardyński, widok od południowego wschodu, fot. autor, 2023

Dwuspadowe dachy kościoła oraz pulpitowy dach aneksu są pokryte blachą. Nad korpusem od wschodu znajduje się obita blachą wieżyczka na sygnaturkę. Czterospadowe dachy wież z trójkątnie ściętymi narożami wieńczą ośmioboczne hełmy takiego samego kształtu jak wspomniana wieżyczka na sygnaturkę.

Analiza formalno-genetyczna

Świątynia została wzniesiona poza granicami XVII-wiecznego miasta, co było uwarunkowane wymaganiami biskupa Szyszkowskiego⁵⁵, a także tradycją zakonną, zgodnie z którą nowe konwenty lokowano poza murami miejskimi. Potwierdzają to liczne zachowane zabytki bernardyńskiego budownictwa. Sama świątynia nie miała mieć okazałych rozmiarów, o czym świadczy dość krótki, bo planowany na trzy lata okres budowy.

Z zachowanego odpisu kontraktu z 1655 roku na wzniesienie kościoła można wnioskować, że pierwotnie prace nad powstaniem kościoła bernardyni powierzyli pochodzącemu spod warszawskiego Skaryszewa, a działającemu w stolicy

55 RYBKA 1886, k. 118.

Adamowi Tomaszewiczowi. Niewiele jednak wiadomo o tej postaci – jego nazwisko nie pojawia się nawet w *Słowniku architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku*⁵⁶.

Architekt, jak dowiadujemy się z treści dokumentu, zaprojektował kościół razem z jego fasadą, która już wówczas miała mieć dwie wieże⁵⁷. W umowie określono ponadto wymiary i przybliżony wygląd świątyni. Jej prezbiterium miało mieć 18 × 15 łokci⁵⁸, nawa 32 × 23 łokcie, a przed nią kruchta flankowana przez dwie wieże na rzucie kwadratu. Jak już wspomniano, odpowiadają one obecnym rozmiarom prezbiterium, które ma ok. 11 × 10 m⁵⁹, oraz nawie o długości 19,7 m i szerokości 14,2 m – a więc plan kościoła został określony w połowie XVII wieku⁶⁰. Kontrakt przewidywał ponadto wymurowanie krypt oraz skarbcia i zakrystii z pomieszczeniem ponad nią. Miały one być zwieńczone sześcioboczną dzwonnica.

W łukowskiej świątyni zastosowano trójboczne zamknięcie prezbiterium – rozwiązanie wówczas już archaizujące, wywodzące się jeszcze ze średniowiecznej tradycji budowlanej. Motyw ten często pojawiał się w nowożytniej architekturze obserwanckiej, przy czym wydaje się, że celowe stosowanie gotyckich form miało podkreślać ciągłość tradycji architektonicznej zgromadzenia oraz jego wielowiekową historię⁶¹.

W skład założenia kościelno-klasztornego wchodziła dzwonnica, która w Łukowie miała mieć formę „wieży sześciograniastej dla dzwonów albo zegaru”⁶², znajdującej się nad zakrystią. Usytuowanie jej na styku prezbiterium i korpusu było powszechnym rozwiązaniem w średniowiecznej i nowożytniej architekturze bernardyńskiej. Przykładem są świątynie zakonne we Wrocławiu (1463–1502), Radomiu (1467 – przed 1516), Lublinie (ok. 1470–1497, przebudowa 1603–1608), Wilnie (przed 1506 – ok. 1513), Bydgoszczy (ok. 1545–1557, wieża 1677), Przasnyszu (1595–1619), Lwowie (1600–1617) czy w Warszawie (1515–1533, przebudowa 1661–1667)⁶³. Dariusz Kaczmarzyk upatrywał genezy tego rozwiązania w architekturze

56 Por. *Słownik* 2016.

57 RYBKA 1886, k. 122.

58 Przyjęto miarę łokcia warszawskiego, tj. 59,5 cm. Zob. STAMM 1938, s. 23.

59 Prezbiterium jest nieco szersze, niż wynika to z dokumentu, ponieważ 15 łokci szerokości daje ok. 9 m, co odpowiada szerokości arkady tęczowej. Pomiar został wykonany przez autora w 2023 r.

60 O starych fundamentach pod kościołem wspominał Jan Kapistran Wdziekoński. Zob. APBK, RGP-a-4, k. 52.

61 Na temat roli tradycji w architekturze bernardyńskiej zob. np.: GRYGLEWSKI 2012, s. 350–354; STANKIEWICZ 2022a, s. 275–276; MIEDZIAK 2024, s. 401–417.

62 RYBKA 1886, k. 122.

63 MIŁOBĘDZKI 1980, s. 145, 316; KACZMARZYK 1984, s. 36, 110–111; PIERŚCIONEK 2009, s. 35–36, 88–89, 100, 122.

minoryckiej północnej i środkowej Italii⁶⁴. Propozycja ta wydaje się trafna, ponieważ polscy zakonnicy, uczestnicząc w licznych kapitułach zwoływanych na terenie Półwyspu Apenińskiego, mogli zetknąć się z tym wzorem i przenieść go na rodzimy grunt.



8. Łuków, kościół pobernardyński, sklepienie nawy od strony poddasza. Zaznaczono wzmocnienia sklepienia, fot. autor, 2024

Na szczególną uwagę zasługuje szerokość sklepienia nawy kościoła w Łukowie – 14,2 m – co czyni je jednym z największych w nowożytnej Rzeczypospolitej. Taka szerokość sklepienia wymagała zastosowania wzmocnień widocznych na poddaszu budowli (il. 8). Szersze nawy mają jedynie kościoły Bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej (15,6 m; obecna nawa 1680–1702)⁶⁵ oraz Jezuitów w Poznaniu (14,4 m; prezbiterium i transept 1696–1701)⁶⁶, jednak w przypadku tego drugiego została ona nakryta sklepieniem pozornym, jedynie prezbiterium i transept zyskały sklepienie murywane. Do świątyń mających nawy o rozpiętości przekraczającej 13 m na-

leżą: kościół Kamedułów na Bielanach pod Warszawą (13,4 m; 1669–1758), świątynie Jezuitów w Jarosławiu (13,2 m; 1580–1594), Krakowie (13,2 m; 1597–1635) i Lublinie (13,2 m; 1586–1617)⁶⁷.

Nie dysponujemy pierwotnym projektem z połowy XVII wieku, ale można założyć, że kościół planowano wybudować w systemie ścienno-filarowym. W tamtym czasie, przy tak znacznej szerokości wykonanie sklepienia nad nawą z wnękami wydrążonymi w grubości muru byłoby niemożliwe dla przeciętnego mistrza murarskiego. Wyróżnić można dwa podstawowe warianty tego systemu: wnękowy, gdzie dość wąskie filary dostawione do ścian mają swój rodowód w architekturze późnogotyckiej, oraz kaplicowy, w którym boczne lico filara nabiera cech odrębnej lokalności, nierzadko posiadając przejście w grubości muru⁶⁸. Odmiana wnękowa dość często była wykorzystywana w architekturze w XVI stuleciu i w 1. połowie

64 KACZMARZYK 1984, s. 59.

65 WALANUS 2016, s. 506.

66 Wymiary na podstawie: GUTTMEJER 2019, s. 102, przyp. 15.

67 Zestawienie na podstawie: PASZENDA 2010, s. 284; GUTTMEJER 2019, s. 102, przyp. 15.

68 MIŁOBĘDZKI 1970, s. 87.

XVII wieku, kaplicowa z kolei pojawiła się w latach 60. XVII stulecia w bernardyńskich świątyniach w Warszawie i Poznaniu. Z racji tego, że budowę rozpoczęto w 1655 roku, można śmiało uznać, iż łukowski kościół miał zostać wzniesiony w odmianie wnątkowej systemu ścienno-filarowego, który do połowy XVII wieku występował w kościołach Bernardynów w Kaliszu (1594–1607), Przasnyszu (1595–1619), Łęczycy (1636–1643), Bernardynek w Warszawie (1609–1617; nieistniejący) i Wilnie (1625), Dominikanów w Klimontowie (1617–1629), Norbertanek w Busku (1621), parafialnych w Chęcinach (przed 1600–1603) i Tarczynie (1623), Kanoników Regularnych w Kurozwękach (ok. 1625), kolegiackim w Kielcach (korpus 1632–1635) oraz farnym w Krośnie (przebudowa 1641–1646)⁶⁹. Koncepcja ta jednak nie została zrealizowana, ponieważ korpus ostatecznie otrzymał wnęki ołtarzowe wydrążone w grubości ścian, stanowiące swego rodzaju redukcję wariantu wnątkowego, mimo większej trudności w założeniu sklepienia nad szerszą nawą.

System wnek ołtarzowych wydrążonych w grubości muru, ostatecznie zrealizowany w Łukowie, najpierw był popularny w Krakowie, później rozpowszechnił się w całej Małopolsce, zwłaszcza w świątyniach zakonnych⁷⁰. Początkowo płytkie arkady, jak w krakowskich kościołach Karmelitów Trzewickowych pw. św. Tomasza (1618–1621) czy Dominikanek na Gródku (1632–1634), z czasem uległy pogłębieniu⁷¹. Rozwiązanie to można odnaleźć m.in. w świątyniach Karmelitanek Bosych pw. św. Marcina w Krakowie (1638–1644), pw. św. Józefa w Lublinie (po 1635–1644), a od połowy XVII wieku w kościołach parafialnych w Opolu Lubelskim (1650–1675, rozbudowa 1744–1749), Markuszowie (1676–1682), Bełżycach (po 1675) czy Bernardynek pw. św. Agnieszki na Stradomiu w Krakowie (1660–1680)⁷². System ten szczególnie upodobali sobie Franciszkanie Reformacji, stosując go w swoim pierwszym murowanym kościele w Wieliczce (1624–1625), którego układ wnek wydrążonych w grubości muru został odtworzony w innych świątyniach tego zakonu: w Zakliczynie (1641–1651), Przemyślu (1641–1664) oraz Bieczu (1644–1663)⁷³.

Artykulacja nawy w postaci par pilastrów ustawionych na cokółkach reprezentuje w pełni barokowe rozwiązanie. W polskiej architekturze po raz pierwszy zastosowano ją w kościele pw. św. św. Piotra i Pawła w Krakowie (1597–1635)⁷⁴.

69 *Ibidem*, s. 93, 96; MIŁOBĘDZKI 1980, s. 136–138, 238, 241–242, 249–250, 257, 281–282; SITO 2020, s. 75–76; STANKIEWICZ 2022a, s. 77, 294.

70 MIŁOBĘDZKI 1975, s. 200; MIŁOBĘDZKI 1980, s. 233.

71 MIŁOBĘDZKI 1980, s. 233.

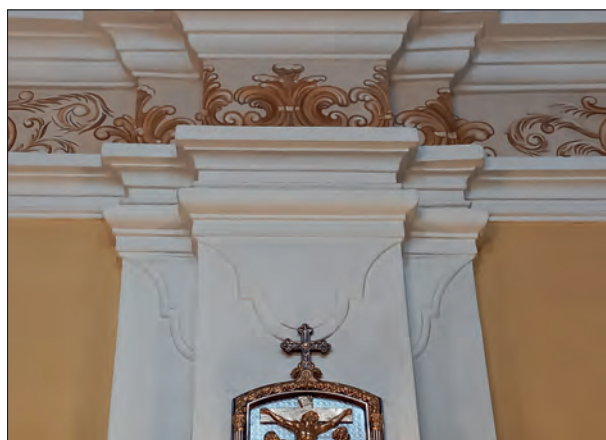
72 *Ibidem*, s. 178, 246, 310.

73 BŁACHUT 1979, s. 227, 240.

74 MAŁKIEWICZ 1967, s. 74–80.

Według Michońskiego trzony pilastrów zarówno w prezbiterium, jak i nawie miały być wzbogacone płycinami⁷⁵, ostatnia rekonstrukcja polichromii wewnątrz kościoła zaprzeczyła jednak tej tezie⁷⁶.

Uwagę zwracają kompozytowe głowice pilastrów, których redakcja odbiega od klasycznego porządku, a zwłaszcza fartuchy, znajdujące się poniżej wolut. Niemal identycznie, jedynie pozbawione kampanuli, oprócz łukowskiej świątyni (il. 9 a) znajdują się poniżej głowic pilastrów nawy kościoła Kapucynów w Lubartowie (1737–1742, Paolo Antonio Fontana; il. 9 b), a także w kościele pobernardyńskim w Jeleniu z fundacji Antoniego Jezierskiego (1742–1752; il. 9 c)⁷⁷.



9 a–c. Dekoracja pilastrów nawy:

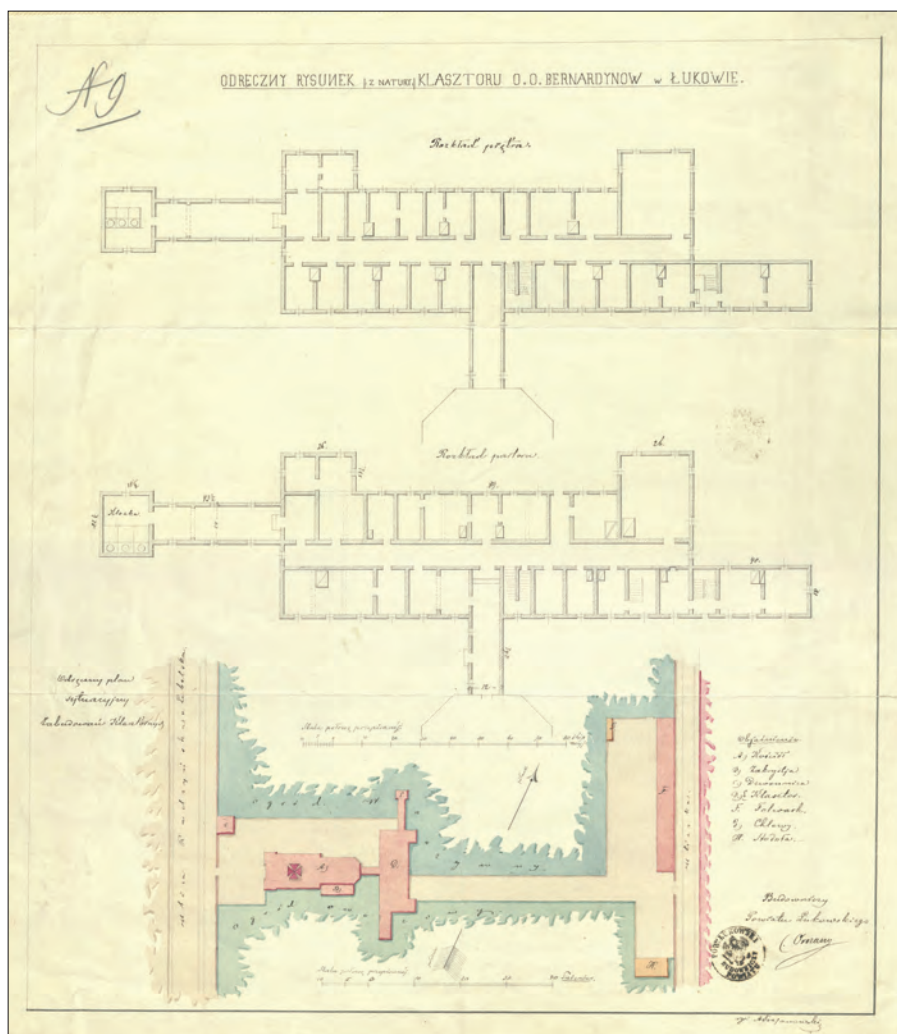
- a) Łuków, kościół pobernardyński, fot. autor, 2023;
- b) Lubartów, kościół Kapucynów, fot. autor, 2023;
- c) Jeleniec, kościół pobernardyński, fot. autor, 2024

75 MICHONSKI 1986, s. 87, 89.

76 Informację tę zawdzięczam mgr Aleksandrze Wysokińskiej, za co dziękuję.

77 SKRABSKI 2007, s. 67–68, 108.

Dość nietypowym rozwiązaniem, z jakim mamy do czynienia w Łukowie, jest usytuowanie klasztoru za prezbiterium na jego osi (il. 10). Takie osiowe założenie po raz pierwszy w Polsce występuje u bernardynów na warszawskim Czerniakowie (1689–1693, niezrealizowany w całości), a później w Grodzisku Wielkopolskim (1689–1739)⁷⁸. W następnym stuleciu takie układy wzniesiono w Stoczku Warmińskim (1708–1714), Łucku (klasztor: od 1720, kościół: 1754–1789), Józefowie nad Wisłą (1730–1743), Ratowie (1752–1759) oraz Traszkunach na Litwie (ok. 1789)⁷⁹.



10. Abrajanowski, *Odręczny rysunek [z natury] klasztoru O.O. Bernardynów w Łukowie*, 1865, Archiwum Główne Akt Dawnych, Zbiór kartograficzny, fot. autor, 2024

78 GUTTMEJER 2020, s. 68; STANKIEWICZ 2022a, s. 116.

79 KOWALCZYK 1994, s. 261, 264; GUTTMEJER 2020, s. 68.

Obecna fasada z wysuniętymi poza obrys murów wieżami powstała w XVIII wieku i różni się od pierwotnie planowanej. Na podstawie kontraktu z 1655 roku można w przybliżeniu określić jej XVII-wieczny wygląd, gdyż znajduje się tam informacja, że architekt „ma wystawić dwie wieżyczki równo z szczytem na kwadrat [...] a między temi wieżyczkami facjata”⁸⁰. Zapewne owe wieżyczki miały powstać w typie tzw. oślich uszu, znanego w architekturze kręgu lubelskiego 1. połowy XVII wieku. Reprezentują je fasady kościołów parafialnych Łęcznej (1618–1631), Turobinie (po 1620) i Uchaniach (przed 1625), Bernardynów w Leżajsku (1618–1628), Bernardynek w Wilnie, a także kolegiaty w Ołyce (1635–1645) i świątyni Brygidek w Grodnie (1642–1651) wiązanych z Giovannim Malinverną⁸¹.

Ostatecznie łukowska fasada, zrealizowana 100 lat później, charakteryzuje się w pełni barokowym podejściem w kształtowaniu frontowych elewacji przez umiejscowienie wież, wyodrębnionych z bryły świątyni. Jej dokładniejsza analiza formalno-genetyczna pozwoli na weryfikację wcześniejszych atrybucji, które jak dotąd oparto na dość powierzchownym porównaniu z innymi zabytkami.

Wpływ na budowę okazałych wież w Łukowie mogły mieć nie tylko względy estetyczne, ale także kult słynącej łaskami figury Chrystusa Frasobliwego oraz cudownego obrazu Matki Bożej Łaskawej, będących w posiadaniu zakonników⁸². Możliwe, że poprzez budowę dwuwieżowej fasady kościoła chcieli zmanifestować pozycję swojego konwentu, aspirującego do rangi sanktuarium. Od 2. połowy XVII wieku wśród świątyń bernardyńskich wznoszenie takich fasad – choć wbrew regule⁸³ – stawało się coraz popularniejsze. Dla zobrazowania tego zjawiska warto przedstawić kilka przykładów sanktuariów i ważniejszych świątyń na mapie polskich prowincji bernardyńskich. Należą do nich kościoły na warszawskiej Pradze (ok. 1621–1629; nieistniejący; il. 11), w Krakowie (1660–1676), Radecznicy (przed 1686–1695), Kalwarii Zebrzydowskiej (wieże 1702–1720), Poznaniu (fasada ok. 1693, wieże 1729–1730) czy kościół pw. św. Anny w Warszawie, gdzie od 1673 roku planowano wzniesienie dwuwieżowej fasady⁸⁴. Właśnie ten pierwszy odegrał kluczową rolę w rozpowszechnieniu tego zjawiska w architekturze Obserwantów. Prawdopodobnie tak też było w przypadku Łukowa z racji pochodzenia Tomaszewicza i początkowej przynależności łukowskiego konwentu do kustodii warszawskiej⁸⁵.

80 RYBKA 1886, k. 122.

81 MIŁOBĘDZKI 1980, s. 150; KURZEJ 2009, s. 20, 31; KŁOSOWSKI 2021, s. 97, 127–128, 190–191, 214, 257.

82 Figurę Chrystusa bernardyny otrzymali w 1678 r. od rodziny Olędzkich. Zob. POŁOŃSKI 1944, s. 16; MIŁEWSKI 1999, s. 24; OKOŃ 2021, s. 145. Z kolei obraz był w ich posiadaniu już w 1680 r., jednak obecnie nie ma go w kościele. Zob. APBK, XXIV-k-1, k. 49; NOWAKOWSKI 1902, s. 430.

83 GUTTMEJER 2006, s. 16–17.

84 MIŁOBĘDZKI 1980, s. 234, 312; GUTTMEJER 2006, s. 11, 16–17, 41–42, il. 6, przyp. 65; WALANUS 2016, s. 506; STANKIEWICZ 2022a, s. 295, 297.

85 CHADAM 1985, s. 213.



11. W. Hondius, *Portret Adama Kazanowskiego*, 1646, fragment z widokiem kościoła Bernardynów na Pradze, fot. Muzeum Warszawy

Charakterystycznym elementem fasady są kolumny częściowo wtopione w naroża wież. Zostały one pozbawione kapiteli i klasycznych baz, zachowując cechy odrębnych podpór, nawiązując do twórczości Pietra da Cortony, Francesca Borrominiego i Carla Rainaldiego, rozpowszechnionej dzięki działalności rzymskiej Akademii św. Łukasza oraz jej wychowankom⁸⁶.

Kolumny widoczne w łukowskiej fasadzie, niepełniące funkcji konstrukcyjnych, można dostrzec w dziełach Borrominiego, tam jednak zawsze mają głowice. Występują one w rzymskich kościołach S. Carlo alle Quattro Fontane (fasada 1665–1667), w którym narożne monumentalne podpory flankują jego fasadę, czy w tamburze kopuły S. Andrea della Fratte (kopuła 1653–1665), którego naroża wzbogacono częściowo wtopionymi w nie kolumnami⁸⁷. Podobnym przykładem z twórczości tego architekta, tym razem we wnętrzu, są podpory ujmujące eliptyczne wnęki ołtarzowe w S. Maria dei Sette Dolori (1642–1646)⁸⁸. Zabiegi takie, nadal popularne jeszcze po śmierci Borrominiego, były stosowane przez jego naśladowców, np. Antonia Gherardiego we wnętrzu Cappella Avila (1680) przy kościele S. Maria in Trastevere w Rzymie⁸⁹.

86 Na temat sposobu kształcenia, panujących nurtów oraz ich twórczego przekształcania w Akademii św. Łukasza zob.: MINOR 2017, s. 546–565; BERNATOWICZ 2022, s. 125–149.

87 WITTKOWER 1978, s. 198–199, 203, 218.

88 *Ibidem*, s. 219.

89 BERNATOWICZ 2022, s. 138.

Łukowskie kolumny stanowią formę pośrednią między narożnymi kolumnami klasycznymi a zaokrąglonymi narożnikami. Te drugie, także należące do formalnego języka Borrominiego, występują m.in. w Palazzo di Propaganda Fide w Rzymie (od 1647)⁹⁰. Takie rozwiązanie, nieobce innym architektom z kręgu Akademii św. Łukasza, można odnaleźć w rzymskim Palazzo D'Aste-Bonaparte (1658 – ok. 1665) projektu Giovanniego Antonia de Rossi, Palazzo de Carolis przy Corso w Rzymie (1716–1722, Alessandro Specchi) czy w Palazzo Sforza-Cesarini w Genzano (przebudowa 1715–1734, Lodovico i Domenico Gregorini), w którym wyoblone narożniki drugiej i trzeciej kondygnacji flankują lizeny⁹¹. Bardziej plastyczna forma widoczna jest w Oratorium SS. Sacramento przy S. Maria in Via w Rzymie (1724–1730), gdzie Domenico Gregorini zastosował wydatne zaokrąglone narożniki ujęte pilastrami⁹².

Takie same jak w Łukowie (il. 12 a), częściowo wtopione w naroża kolumny, które nie mają kapiteli ani klasycznych baz, występują w dzwonnicy przy kościele pomisjonarskim w Siemiatyczach (do 1727, proj. Carlo A. Bay, bud. Wincenty Rachetti)⁹³. Podobnie jak w fasadzie kościoła Bernardynów partie belkowania ponad nimi zostały płynnie zaokrąglone, a same podpory ustawiono na wysokich postumentach. Dodatkowo w Siemiatyczach są one flankowane przez pary tokańskich kolumn (il. 12 b), które w Łukowie zostały zastąpione przez pilastry tego samego porządku. Nieco bardziej uproszczone formy reprezentują wyoblone narożniki wież fasady świątyni Paulinów w Leśnej Podlaskiej (1730–1738, przed 1750–1752, bud. Wincenty Rachetti; il. 12 c)⁹⁴, które w pierwszej kondygnacji ujęte są przez tokańskie półkolumny. Rozwiązanie to swoją formą wykazuje pokrewieństwo z kolumnami wtopionymi w narożniki kaplic kościoła Franciszkanów w Warszawie (1679–1732, projekt korpusu zmodyfikowany przez Carla A. Baya) czy takimi samymi podporami, które usytuowano ukośnie w narożach drugiej kondygnacji wież fasady kościoła Pijarów w Łowiczu (1744–1747), powszechnie przypisywanej Bayowi⁹⁵.

Charakterystyczną cechą łukowskiej fasady są lizeny o zaokrąglonych krawędziach (il. 13 a). Trudno wskazać identyczne podpory. Analogii należy doszukiwać się przede wszystkim w głównych elewacjach warszawskich świątyń Wizytek

90 WITTKOWER 1978, s. 227–229.

91 *Ibidem*, s. 290, 376; MELARANCI 1995, s. 64–68.

92 MALLORY 1977, s. 145–152.

93 ZDZIARSKA 1991, s. 108; MICHALIK 2016, s. 379, 381; SITO 2016, s. 38–39, 42.

94 MARAŚKIEWICZ 1983, s. 12–13. Fasada była już ukończona w 1738 r. Zob. BOBERSKI 1989, s. 97.

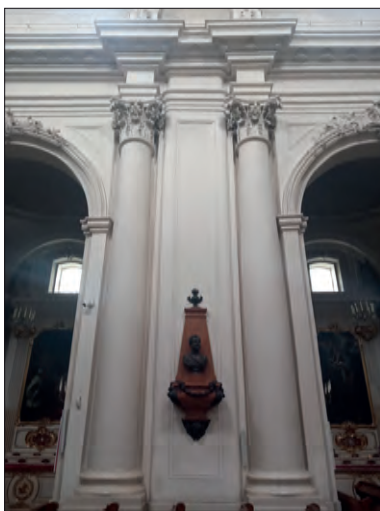
95 GAJEWSKI 1986, s. 547; SAMSONOWICZ 1988, s. 248, 253; *Katalog* 2001, s. 25; SITO 2016, s. 41–42.



12 a–c. Wtopione w mur kolumny i zaokrąglony narożnik: a) Łuków, kościół pobernardyński, wieża fasady, fot. autor, 2024; b) Siemiatycze, dzwonnica przy kościele pomisjonarskim, fot. autor, 2024; c) Leśna Podlaska, kościół Paulinów, wieża fasady, fot. autor, 2024

(1728–1733, 1756–1762, proj. atryb. Benedykt de Renard, bud. Carlo A. Bay; il. 13 b), Augustianów (ok. 1730 – ok. 1736, proj. Carlo A. Bay; il. 13 c) oraz wzorowanej na wizytkowskiej fasadzie kościoła Paulinów w Leśnej Podlaskiej (il. 13 d)⁹⁶. W przytoczonych przykładach omawiane formy są dużo bardziej plastyczne, przybierają postać zryzalitowanych fragmentów muru. Podobieństwa do kościoła w Łukowie można dostrzec także wewnątrz kościoła Wizytek w Warszawie, gdzie lekko wyładowane poza ściany nawy głównej ryzality, flankowane przez kompozytowe kolumny wzbogacono prostokątnymi płycinami (il. 13 e).

96 BERNATOWICZ 2016, s. 32–37, 59, 64–70; SITO 2016, s. 39–40.



13 a-e. Fragmenty artykulacji ścian:
a) Łuków, kościół pobernardyński, fasada, fot. autor, 2024; b) Warszawa, kościół Wizytek, fasada, fot. autor, 2024; c) Warszawa, kościół poaugustiański, fasada, fot. autor, 2024; d) Leśna Podlaska, kościół Paulinów, fasada, fot. autor, 2024; e) Warszawa, kościół Wizytek, nawa główna, fot. autor, 2024

Tadeusz Bernatowicz, przeprowadzając analizę form zastosowanych w warszawskim kościele Wizytek, w tym wyoblonych ryzalitów, wskazał na rzymskie środowisko architektoniczne⁹⁷. W przypadku Łukowa owe ryzalidy spłaszczone, sprowadzając do postaci lizen o zaokrąglonych krawędziach. Płynnie wyoblone występy ścian odnajdują swój pierwowzór w monumentalnych ryzalidach z fasady kościoła S. Maria dei Sette Dolori w Rzymie. Ponadto dodatkowymi rzymskimi inspiracjami omawianych rozwiązań mogły być uwypuklenia murów w wieżach S. Agnese in Agone (1652–1653: Girolamo i Carlo Rainaldi; 1653–1655: Francesco Borromini; 1657–1666: Carlo Rainaldi, Carlo Fontana)⁹⁸ i fasadzie S. Maria della Pace (fasada 1656–1657, Pietro da Cortona)⁹⁹ czy część środkowa dolnej kondygnacji fasady S. Carlo alle Quattro Fontane oraz eliptyczna „kapliczka” powyżej belkowania. W kościele akademickim SS. Martina e Luca (1635–1650)¹⁰⁰ Pietro da Cortona zakomponował główną elewację w taki sposób, że środkowa partia wydaje się być „ściskana” przez dwa opilastrowane filary. Efekt ten został spotęgowany przez zaokrąglenia belkowania. W oratorium filipinów przy S. Maria in Valicella (1637–1640)¹⁰¹ Borromini urozmaicił wklęsłą elewację przez dodanie na osi pierwszej kondygnacji wyoblonego ryzalitu. Także tambur kopuły S. Andrea della Fratte z belkowaniem w kształcie wydłużonej litery „C” mógł mieć wpływ na kształtowanie się omawianych form. Podobnie do łukowskich lizen opracowano jeden z narożników wspomnianego wcześniej Palazzo di Propaganda Fide.

Takie występy murów najczęściej znajdujących się pomiędzy artykulacją porządkową wywodzą się z fasad rzymskich kościołów S. Susanna (fasada 1603, Carlo Maderno) czy formalnie pokrewnej jej, głównej elewacji S. Andrea della Valle (fasada 1661–1665, Carlo Rainaldi), w których kolumny umieszczone we wnękach zostały oddzielone zryzalitywanymi fragmentami ścian¹⁰². Ewidentne wpływy tych dwóch ostatnich, dodatkowo łączących borrominiowskie inspiracje odnaleźć można w fasadzie rzymskiego kościoła SS. Trinità dei Pellegrini projektu Francesco de Sanctis (fasada 1723)¹⁰³. Rozwiązanie to zaczerpnięto z twórczości Michała Anioła i jego naśladowców, którzy stosowali pogrążone we wnękach kolumny (*colonna alveolata*)¹⁰⁴.

97 BERNATOWICZ 2016, s. 37–43.

98 LENZO 2012, s. 109–111, 115–116.

99 WITTKOWER 1978, s. 241.

100 *Ibidem*, s. 235.

101 *Ibidem*, s. 222.

102 HIBBARD 1971, s. 40, 42; MANFREDI 2013, s. 279–295.

103 WITTKOWER 1978, s. 377.

104 Na temat motywu *colonna alveolata* zob. BENELLI 2009, s. 65–78.

Fasada łukowska wykazuje wiele podobieństw do głównej elewacji kościoła Paulinów w Leśnej Podlaskiej, wzorowanej na froncie warszawskiej świątyni Wizytek. Mimo widocznych różnic, takich jak odmienne rozstawienie wież, zastosowanie innych podpór oraz większa rzeźbiarskość i plastyczność tej drugiej, wspólne cechy objawiają się w formach o drugorzędym znaczeniu. Podobną logiką charakteryzuje się sposób kształtowania belkowania (il. 13 a–b, d). W tych trzech fasadach architrav i fryz tracą swój klasyczny, konstrukcyjny charakter. U obserwantów architrav został mocno zredukowany i wygląda, jakby nałożono go na podpory. We fryzie znajdują się przedłużenia lizen, podobnie jest w przypadku dwóch powyższych kościołów, w których ryzality przeciągnięto na partię belkowania. Zarówno u Paulinów, jak i Obserwantów ponad wyoblonymi narożnikami oraz częściowo wtopionymi w mur kolumnami płynnie zaokrąglono gzyms¹⁰⁵. Ponadto w fasadach z Leśnej i Łukowa można odnaleźć inne analogie, takie jak usytuowanie podpór na wysokich cokołach, redukcja architravu w drugiej kondygnacji do dwóch fascii czy podobnie kształtowany gzyms międzykondygnacyjny.

Zasadniczą różnicą między dwiema elewacjami frontowymi jest wspomniane zastosowanie innych podpór – w Leśnej kolumn, w Łukowie pilastrów. Wynika to zapewne z problemów finansowych łukowskich zakonników oraz dostosowania projektu do zastanych warunków, o czym świadczy gęste opilastowanie o wydłużonych proporcjach, wynikające z kształtu fasady kościoła. Należy zaznaczyć, że fasada leśniańska reprezentuje typ parawanowy, co umożliwiło wykorzystanie wielu kolumn i ryzalitów wzbogacających jej plastyczność. Takie rozwiązanie nie było możliwe w przypadku Łukowa z powodu wyżej przytoczonych względów, dlatego zdecydowano, by w miejsce kolumn wstawić pilastry, a zamiast ryzalitów – lizeny. Zmiany te są widoczne także w wieżach. W paulińskim sanktuarium zaokrąglone narożniki są flankowane przez tokańskie półkolumny, w Łukowie zaś zastąpiono je pilastrami w tym samym porządku. Zabiegi te spowodowały ogólne uproszczenie i spłaszczenie głównej elewacji, co mogło także wynikać z zatrudnienia mniej wykwalifikowanego warsztatu do jej wykonania. W omawianym przypadku zrezygnowano z obramionych nisz znanych z ryzalitów w Leśnej oraz warszawskich kościołów poaugustiańskim i Wizytek. Powodem były nietypowe proporcje lizen, zbyt wąskich, by wydrążyć w nich nisze mieszczące figury. Uproszczenie łukowskiej fasady w stosunku do leśniańskiej polega dodatkowo na zastosowaniu jednakowego, tokańskiego porządku w dwóch kondygnacjach. Jego użycie mogło wynikać także z łatwiejszego wykonania, a tym samym niższego kosztu, co było istotne dla zakonników borykających się z problemami finansowymi.

105 W Łukowie zaokrąglono tylko dolną partię gzymsu.

W fasadzie kościoła Bernardynów w Łukowie wykorzystano formy wypracowane przez czołowych rzymskich architektów XVII wieku, które w późniejszym czasie były twórczo przetwarzane przez wielu adeptów architektury w tamtej-szej Akademii, a następnie rozpowszechnione w innych krajach. Należą do nich narożne kolumny z płynnie zaokrągloną partią belkowania czy wyoblone ryzality, które w przypadku fasady świątyni łukowskiej zostały mocno zredukowane i uproszczone, przybierając postać lizen. Formy te wykazują podobieństwa z rozwiązaniami, jakie można zaobserwować u twórców architektury środowiska warszawskiego 2. ćwierci XVIII wieku.

Problem autorstwa

Jak wspomniano powyżej, autorstwo projektu całego kościoła po raz pierwszy przypisał Paolowi Antoniemu Fontanie lub jego naśladowcy Michoński¹⁰⁶, a później Skrabski¹⁰⁷ na podstawie analizy zabytku oraz dość wątpliwych XIX-wiecznych przekazów.

Pierwszy z nich podał dość ogólne cechy, takie jak falowany gzyms, wykrojowe płyciny na filarach i balustradzie chóru muzycznego oraz podobieństwo w traktowaniu detalu¹⁰⁸. Jednocześnie nie przeprowadził analizy porównawczej z innymi dziełami tego architekta, ograniczając się jedynie do przywołania kościoła Karpucynów w Lubartowie i tamtejszej fary jako przykładów jego twórczości¹⁰⁹. Na podstawie powyższych cech prawidłowa atrybucja jest niemożliwa, ponieważ są to formy obiegowe. Według Michońskiego o autorstwie projektu Fontany miała ponadto świadczyć jego wizyta w Łukowie w 1763 roku¹¹⁰. Jednak i to wydaje się nieprawdopodobne, ponieważ architekt zmarł w marcu 1765 roku, a od 2. połowy lat 50. XVIII wieku zmagał się z podagrą oraz postępującą ślepotą, która ok. 1764 roku skutkowałą niemal całkowitą utratą wzroku¹¹¹.

Nieco innego zdania był Skrabski, który uważał, że ok. 1725 roku Fontana przebywał w Łukowie wraz z Antoniem Solarim, przyjmując tę wiadomość za nieweryfikowalnym XIX-wiecznym przekazem¹¹². Natomiast za Karpowiczem uznał, że ewentualny pobyt nadwornego architekta Sanguszków w Łukowie miał wiązać

106 MICHONSKI 1986, s. 94.

107 SKRABSKI 2007, s. 106–107, 195.

108 MICHONSKI 1986, s. 94.

109 *Ibidem*.

110 *Ibidem*.

111 SKRABSKI 2007, s. 28–29.

112 *Ibidem*, s. 107. Por. KRUPIŃSKI 1859, s. 536. Informacja o pobycie Fontany w mieście w późniejszej literaturze była przyjmowana bezkrytycznie. Zob. REWSKI/KOZAKIEWICZ 1948, s. 60; KARPOWICZ 1996, s. 146; MILEWSKI 2001, s. 27.

się z jego działalnością przy wznoszeniu kościoła Obserwantów¹¹³. Ponadto dostrzegaliśmy w świątyni bernardyńskiej pewne podobieństwa do innych dzieł Fontany, m.in. charakterystyczny fartuch występujący na wieżach fasady i pilastrach nawy, wysunięte z bryły wieże z kolumnami w narożach, łukowate i faliste nadproża oraz trójkątny szczyt¹¹⁴. Badacz podał, że charakterystyczne fartuchy występują na pilastrach wewnątrz lubartowskiego kościoła Kapucynów, na ogrodzeniu tamtejszej fary oraz w projekcie fasady świątyni Reformatów w Rawie Ruskiej, lecz dwa ostatnie przykłady są nietrafne, ponieważ ich forma jest zupełnie inna niż w Łukowie. Według Skrabskiego jednym z argumentów potwierdzających autorstwo Fontany miały być wyodrębnione z bryły kościoła wieże z narożnymi kolumnami. Jednak takie umiejscowienie wież było powszechne w barokowej architekturze sakralnej. O ile architekt ten stosował wyoblone narożniki czy kolumny dostawione do narożników (kościół Reformatów w Chełmie, Kapucynów i farny w Lubartowie, Misjonarzy w Zaslawiu, Dominikanów w Winnicy, Paulinów we Włodawie, Karmelitów Trzewickowych w Lublinie), o tyle charakterystyczne, częściowo wtopione w narożniki podpory, zachowujące cechy swojej odrębności, przy jednoczesnym pozbawieniu ich głowic odbiegają od formalnego języka jego twórczości. Na próżno też szukać charakterystycznych wyoblonych lizen, które występują w łukowskiej fasadzie. Wydaje się więc, że propozycję o zaprojektowaniu fasady łukowskiej przez Fontanę należy odrzucić.

Z treści przywoływanego już listu prowincjała Wdziekońskiego do Załuskiego wynika, że bernardyni mieli już w 1730 roku projekt, który starali się realizować, jedyną przeszkodą były ciągłe problemy finansowe¹¹⁵. Fazowość wznoszenia kościoła utrudnia jednoznaczne określenie warsztatu budowlanego i architekta odpowiedzialnego za projekt poszczególnych części świątyni. Najtrudniejsze jest to w przypadku prezbiterium, ponieważ brakuje tam cech, które pozwoliłyby na jednoznaczną identyfikację twórców. Analiza form architektonicznych w nawie kościoła i jego fasady pozwala przyjąć, że za ich budowę był odpowiedzialny warsztat wznoszący kościoły Kapucynów w Lubartowie, Bernardynów w Jeleńcu oraz Pijarów w Łukowie, jednak jego członkowie nie są znani¹¹⁶. Do charakterystycznych motywów tego warsztatu należą wspomniane fartuchy na pilastrach i fasadzie oraz ćwierćkoliste wcięcia widoczne w pachach lunet i na spływach sklepień (il. 14 a–c). Wiadomo, że do ostatniego etapu wznoszenia kościoła Pijarów

113 KARPOWICZ 1996, s. 146; SKRABSKI 2007, s. 108, 184–185, 195, 202.

114 SKRABSKI 2007, s. 184–185, 195.

115 APBK, RGP-a-4, k. 52–53.

116 Zob. SKRABSKI 2007, s. 66–68. W Archiwum Polskiej Prowincji Zakonu Pijarów w Krakowie nie ma dokumentów, które mogłyby być pomocne w ustaleniu składu osobowego warsztatu wznoszącego kościoł. Za uzyskanie tej informacji dziękuję p. Agnieszce Szmerek.

w Łukowie, w latach 1752–1762, był zaangażowany bliski współpracownik Antonia Solariego, Jan Krzysztof Adrian Kluk¹¹⁷. Jednak obecny stan badań nie pozwala nam określić, jakie wykształcenie w dziedzinie architektury miał ten szlachcic ani czy jego zdolności były wystarczające do wzniesienia sklepienia o szerokości ponad 14 m w kościele Obserwantów.



14 a–c. Fragmenty sklepień. Zaznaczono wcięcia w pachach lunet i spływie sklepienia: a) Łuków, kościół pobernardyński, fot. autor, 2024; b) Łuków, kościół popijarski, fot. autor, 2024; c) Jeleniec, kościół pobernardyński, fot. autor, 2024



117 SKRABSKI 2007, s. 107. Jan Krzysztof Adrian Kluk prowadził także budowę kościołów parafialnych w Ciechanowcu (1732–1737) według projektu Antonia Solariego oraz w Turzyskach (1757–1764) zapewne według własnego projektu. Zob. KOWALCZYK 2006, s. 109, 118, przyp. 78.

Istotną rolę przy wyborze architekta oraz kształtowaniu formalnych rozwiązań fasady mogły odegrać powiązania osobiste. Kluczową postacią, która najprawdopodobniej wystarała się o nowy, XVIII-wieczny projekt, był trzykrotny prowincjał prowincji ruskiej Bernardynów, o. Jan Kapistran Wdziekoński. Inicjował on różnorakie przedsięwzięcia artystyczne, utrzymywał kontakty z najbardziej wpływowymi rodzinami magnackimi, w tym z Radziwiłłami, a przede wszystkim wystarał się o wznowienie procesu beatyfikacyjnego Jana z Dukli, którego został prokuratorem, oraz wyjednał u Augusta II Mocnego i Marii Leszczyńskiej wstawiennictwo u papieża z prośbą o beatyfikację zakonnika¹¹⁸.

Na podstawie cech przedstawionych w części poświęconej analizie fasady należy odrzucić wcześniejsze propozycje autorstwa. Można natomiast pokusić się o atrybucję przynajmniej tej części świątyni, której autorstwo pierwotnego projektu należy przypisać Carlowi Antoniemu Bayowi. Projekt ten, zależny od świątyń Paulinów w Leśnej Podlaskiej oraz Wizytek w Warszawie uległ ostatecznie znacznemu uproszczeniu, prowadzącemu niemal do jego sprymityzowania. Najprawdopodobniej wynikało to z ograniczonego budżetu i zatrudnienia mniej wykwalifikowanego warsztatu budowlanego, nierozumiejącego koncepcji architekta. Mimo wszystko w dalszym ciągu zauważalne są formy znane Bayowi, a później przez niego stosowane. Należą do nich wyoblone występy murów znane z fasady i wnętrza warszawskiego kościoła Wizytek, tamtejszego kościoła poaugustiańskiego oraz świątyni Paulinów w Leśnej Podlaskiej, które w Łukowie zredukowano do lizen. Mimo że w kontrakcie na tę ostatnią występuje jedynie Wincenty Rachetti¹¹⁹, to najprawdopodobniej fasada była zaprojektowana przez Baya lub przy jego udziale. Należy zaznaczyć, że Rachetti w znacznej mierze jedynie realizował projekty swojego szwagra, u którego mieszkał w Warszawie¹²⁰, a sam ograniczał się do drobniejszych prac. Inną charakterystyczną cechą użytą przez budowniczego warszawskiej świątyni Wizytek są pozbawione głowic, umiejscowione na postumentach, częściowo wtopione w mur kolumny występujące w dzwonnicy przy kościele pomisjonarskim w Siemiatyczach. Architekt ten, mimo że nie zastosował identycznych podpór w innych budowlach, użył form im pokrewnych w fasadzie świątyni Pijarów w Łowiczu oraz kaplicach kościoła Franciszkanów w Warszawie¹²¹.

118 AGAD, AWR, 17067, k. 1; GOLICHOWSKI 1899, s. 180–181, 310; MAŃKOWSKI 1938, s. 317–320; WYCZAWSKI/MURAWIEC 1997, s. 108; SITO 2001, s. 39; KURZEJ 2006, s. 25.

119 Zob. MARAŚKIEWICZ 1983, s. 37–38.

120 MICHALIK 2016, s. 378–379.

121 Na temat repertuaru form C.A. Baya i jego twórczości zob. BOBERSKI 2012, s. 536–548.

Praktyka, że projekt wybitnego architekta wykonywali niezwiązani z nim cechowi muratorzy, była dość powszechna w Rzeczypospolitej już w XVII stuleciu. W konsekwencji tego wyszukany projekt niejednokrotnie bywał upraszczany. Jedną z takich budowli jest kościół Franciszkanów w Zamościu, zaprojektowany najprawdopodobniej przez Constantego Tencallę, wznoszony przez cechowych muratorów, którzy nawiązującą do rzymskiej architektury świątynię uzupełnili uproszczonymi dekoracjami zaczerpniętymi z niderlandzkich wzorników¹²². Także w następnym stuleciu można spotkać się z podobnym zjawiskiem wykorzystania projektów innych architektów. Przykładem jest kościół pw. św. Marii Magdaleny w Zamysławie (przed 1752), wzorowany na świątyni Benedyktynów pw. św. Jadwigi i Świętego Krzyża na Legnickim Polu (1727–1731) projektu Kiliana Ignaza Dientzenhofera¹²³. Innymi realizacjami, będącymi adaptacjami projektów tego architekta są kościoły parafialny w Sicinach (1736–1740) wzniesiony przez Karla Martina Frantza oraz dworski w Cieszkowie (po 1753) wybudowany przez cechowych muratorów Carla Josepha Pöltza i Leopolda Ostriza¹²⁴. Podobna sytuacja ma się z kościołami parafialnymi w Kołomyi (1762–1772), Busku (po 1766–1779), Brzozdowicach (1769–1771) i Łopatynie (ok. 1766–1784), dawniej wiązanych z Bernardem Meretynem. Świątynie te są szczegółową repetycją kościoła w Hodowicy (1751–1758), będącego potwierdzonym źródłowo dziełem tego architekta¹²⁵. Wybudowano je, wykorzystując istniejący już projekt hodowickiej budowli, jednak uproszczone formy kamieniarki zdradzają wykonawstwo mniej wykwalifikowanego warsztatu budowlanego¹²⁶. Powyższy przegląd pokazuje, że realizacja projektu przez cechowych muratorów lub wykorzystanie go przez niezwiązanych z architektem budowniczych nie było niczym wyjątkowym, ponieważ w tamtym czasie projekt nie był własnością intelektualną jego twórcy.

Bay był wziętym architektem, pracującym także dla zakonów, a jego projekt świadczył o prestiżu budowli. Dlatego też bernardyni mogli się zdecydować na realizację fasady według jego abrysu. I mimo upływu co najmniej kilkunastu lat od wykonania projektu i śmierci architekta postanowiono kontynuować budowę wciąż atrakcyjnej stylowo fasady, która ostatecznie została mocno uproszczona.

Dzieje kościoła pobernardyńskiego reprezentują wiele typowych procesów zachodzących w architekturze nowożytnej Rzeczypospolitej. Już na początkowym etapie wznoszenia świątyni zakonnicy napotkali problemy, które towarzyszyły

122 STANKIEWICZ 2022b, s. 865–870.

123 STANKIEWICZ 2021, s. 10, 21–25, przyp. 67.

124 SOBCZYŃSKA-SZCZEPAŃSKA 2013, s. 410–416, przyp. 18.

125 KRASNY 1994, s. 119–128.

126 *Ibidem*, s. 119–120.

im niemal przez cały czas budowy, trwającej ostatecznie ponad 100 lat. Skutkowało to zmianami pierwotnej koncepcji, w konsekwencji czego powstało jedno z najszerzych sklepień w Rzeczypospolitej. Oprócz tego do najciekawszych zagadnień należy sposób ukształtowania fasady i jej proveniencja, która mimo znacznego uproszczenia odwołuje się do architektury Rzymu oraz form wypracowanych przez uczniów Akademii św. Łukasza, przeniesionych na grunt polski, świadcząc o ich popularności także w prowincjonalnych ośrodkach.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

- ABMK, mf. 335 – Ośrodek Archiwów, Bibliotek i Muzeów Kościelnych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, mf 335, *Akta wizyty pod rządem diecezją Jaśnie Oświeconego Kajetana Ignacego Sołtyka biskupa krakowskiego, xięcia siewierskiego. Dekanatów stężyckiego, łukowskiego, parczowskiego. Przez W. JMC. xiędza Jacka Kochańskiego kanonika sandomierskiego, plebana trojeckiego w roku 1781 odprawioney wypisane.*
- AGAD, AWR, 17067 – Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Warszawskie Radziwiłłów, 17067, *Wdziękoński.*
- APBK, L-19 – Archiwum Prowincji OO. Bernardynów w Krakowie, L-19, *Akta Prowincji Ruskiej zakonu Bernardynów w zaborze rosyjskim.*
- APBK, RGP-a-4 – Archiwum Prowincji OO. Bernardynów w Krakowie, RGP-a-4, *Acta Provinciae Russiae Immaculatae Conceptionis B. V. Mariae sub regimine A. R. P. Joannis Capistrani Wdziękoński in capitulo Leopoliensi die 3 Octobris 1729 electi inchoate et per P. F. Florianum Ardecki secretarium congesta spectantia ad FF. Minores S. P. N. Francisci Regularis Observantiae.*
- APBK, RGP-b-2 – Archiwum Prowincji OO. Bernardynów w Krakowie, RGP-b-2, *Laconicum novellae Provinciae Russiae titulo Immaculatae Conceptionis B. V. M. insignitae aliquotve eiusdem locorum et conventuum myrrhothecium seraphico Fratrum Minorum Regularis Observantiae ordini mellificans collectum fratre Bernardino Kaliski (...) compilatum Leopoli ad S. Andream Apostolum die 17 Aprilis anno Domini 1647.*
- APBK, RGP-b-3 – Archiwum Prowincji OO. Bernardynów w Krakowie, RGP-b-3, *Archivium Provinciae Russiae ac omnium conventuum respect foundationum, per quem, quando, quo in loco, compilatum A. D. 1737 sub gubernio Fr. P. Ignatii Orłowski pro tunc ministri provincialis.*
- APBK, RGP-I-42/3, ark. 3 – Archiwum Prowincji Bernardynów w Krakowie, RGP-I-42/3, ark. 3, *Tabula Chorographica Provinciae Russiae, in Inclyto Regno Poloniae sub titulo B. V. Mariae immaculate conceptae, Ordinis Minorum Regularis observantiae.*
- APBK, XXIV-k-1 – Archiwum Prowincji OO. Bernardynów w Krakowie, XXIV-k-1, *Erectio Provinciae Russiae sub titulo Immaculatae Conceptionis B. Mariae Virginis cum omnibus descriptis conventibus Socaliensi conventui offertur, consecrator, dedicator anno Virginei Partus 1680 die 23 mensis Octobris.*

- APŁ, *Inwentarz* – Archiwum parafii pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Łukowie, *Inwentarz „Fundi Instructi” kościoła i probostwa Podwyższenia Św. Krzyża w Łukowie*, [1922], mps niesygnowany.
- APŁ, *Kronika* – Archiwum parafii pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Łukowie, *Kronika parafii Podwyższenia św. Krzyża*, [1952–1961], niesygnowany.
- MICHOŃSKI 1986 – Marek Michoński, *Kościół i klasztor pobernardyński w Łukowie woj. siedleckie. Dokumentacja naukowo-historyczna oprac. na zlec. Biura Badań i Dokumentacji Zabytków w Siedlcach*, Lublin 1986, Muzeum Regionalne w Łukowie, mps.
- PIERŚCIONEK 2009 – Barbara Pierścioneck, *Architektura gotyckich klasztorów franciszkanów-obszerników w Polsce XV–XVI wieku*, t. 1, praca doktorska napisana na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej pod kierunkiem prof. Ewy Lużynieckiej, Wrocław 2009.
- RYBKA 1886 – Teofil Rybka, *Historia Łukowa i Parafii r. k. Łukowskiej. Przez Ks. A. Teofila Rybka Wikaryusza tejże Parafii Łukowa z akt miejscowych i innych dokumentów spisana a w Roku 1886 rozpoczęta*, Muzeum Regionalne w Łukowie, kserokopia rkpsu niesygnowanego.

Opracowania

- BARĄCZ 1874 – Sadok Barącz, *Pamiętniki zakonu WW. OO. Bernardynów w Polsce*, Lwów 1874.
- BENELLI 2009 – Francesco Benelli, „Variò tanto della commune usanza degli altari”. *The function of the encased column and what Michelangelo made of it in the Palazzo dei Conservatori at the Campidoglio in Rome*, „Annali di architettura”, t. 21, 2009, s. 65–78.
- BERNATOWICZ 2016 – Tadeusz Bernatowicz, *Kościół wizytek w Warszawie a Benedykt de Renard i architektura późnobarokowego eklektyzmu rzymskiego przełomu XVII i XVIII wieku*, [w:] *Sztuka nowożytna i nowoczesna*, red. Piotr Gryglewski, Alina Barczyk, Łódź 2016, s. 31–77.
- BERNATOWICZ 2022 – Tadeusz Bernatowicz, *Projekt kaplicy elektorskiej we Wrocławiu Pompeo Ferrari a barokowy eklektyzm przełomu XVII i XVIII wieku*, „Techne. Seria Nowa”, t. 9, 2022, s. 119–153.
- BŁACHUT 1979 – Adam Jan Błachut, *Architektura zespołów klasztornych reformatów małopolskich w XVII wieku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. 24, 1979, z. 3, s. 219–242.
- BOBERSKI 1989 – Wojciech Boberski, *Jan Maraśkiewicz, Leśna Podlaska. Architektura kościoła* [recenzja], „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 51, 1989, nr 1, s. 96–99.
- BOBERSKI 2012 – Wojciech Boberski, *Domicilium Varsoviense. Fundacja biskupa Teodora Potockiego dla jezuitów koronnych (1721)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 74, 2012, nr 3–4, s. 501–550.
- BRYKOWSKA 1991 – Maria Brykowska, *Architektura karmelitów bosych w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 1991.
- CHADAM 1985 – Augustyn Chadam, *Łuków*, [w:] *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, red. Hieronim E. Wyczawski, Kalwaria Zebrzydowska 1985, s. 213–215.
- CHLEBOWSKI 1884 – Bronisław Chlebowski, *Łuków*, [w:] *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 5, red. Filip Sulimierski, Bronisław Chlebowski, Władysław Walewski, Warszawa 1884, s. 220–222.

- DWORZACZEK 1974 – Włodzimierz Dworzaczek, *Małachowski Stanisław h. Nałęcz*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 19, z. 82, red. Emanuel Rostworowski, Wrocław etc. 1974, s. 414–415.
- GAJEWSKI 1986 – Jacek Gajewski, *Sztuka w prymasowskim Łowiczu*, [w:] *Łowicz. Dzieje miasta*, red. Ryszard Kołodziejczyk, Warszawa 1986, s. 462–606.
- GOLICHOWSKI 1899 – Norbert Golichowski, *Przed nową epoką. Materiały do historii OO. Bernardynów w Polsce*, Kraków 1899.
- GRYGLEWSKI 2012 – Piotr Gryglewski, *De Sacra Antiquitate. Odwołania do przeszłości w polskiej architekturze sakralnej XVI wieku*, Warszawa 2012.
- GUTTMEJER 2006 – Karol Guttmejer, *Barokowy zespół architektoniczny bernardynów na Pradze*, [w:] *Na prawym brzegu. Dziedzictwo kulturowe warszawskiej Pragi. Materiały z sesji*, Warszawa grudzień 2005, red. Zbigniew Michalczyk, Warszawa 2006, s. 9–42.
- GUTTMEJER 2007 – Karol Guttmejer, *Autorstwo i przekaz źródłowy, a interpretacja dzieła architektonicznego*, [w:] *Architekt – budowniczy – mistrz murarski. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa, 24–25 listopada 2004 roku*, red. Hanna Faryna-Paszkiwicz, Małgorzata Omilanowska, Jakub Sito, Warszawa 2007, s. 67–80.
- GUTTMEJER 2019 – Karol Guttmejer, *Pompeo Ferrari i konstrukcja jego sklepienia kościoła cystersów w Łądzie*, [w:] *Lenda novi aevi. Nowożytny zabytki dawnego opactwa w Łądzie – nowe odkrycia, najnowsze badania*, red. Janusz Nowiński, Łąd–Poznań–Warszawa 2019, s. 96–120.
- GUTTMEJER 2020 – Karol Guttmejer, *Ratowo. Zespół bernardyński – architektura i funkcja*, [w:] *Miejsce, które ratuje. Prostota franciszkańska i rokokowa ekspresja w założeniu pielgrzymkowym w Ratowie nad Wkrą*, red. Michał Wardzyński, Warszawa 2020, s. 59–71.
- HIBBARD 1971 – Howard Hibbard, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580–1630*, London 1971.
- KACZMARZYK 1984 – Dariusz Kaczmarzyk, *Kościół św. Anny*, Warszawa 1984.
- KANTAK 1933 – Kamil Kantak, *Bernardyni polscy*, t. 2, Lwów 1933.
- KARPOWICZ 1996 – Mariusz Karpowicz, *Artisti valsoldesi in Polonia nel ‘600 e ‘700, Me-naggio 1996*.
- Katalog 2001 – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Seria Nowa*, t. 11: *Miasto Warszawa*, cz. 2: *Nowe Miasto*, red. Maria Kałamajska-Saeed, Warszawa 2001.
- KŁOSOWSKI 2021 – Stanisław Kłosowski, *Włoscy architekci i muratorzy z Piuro i ich działalność na ziemiach Rzeczypospolitej w XVI i XVII wieku*, Warszawa 2021.
- KOWALCZYK 1992 – Jerzy Kowalczyk, *Architektura sakralna między Wisłą a Bugiem w okresie późnego baroku*, [w:] *Dzieje Lubelszczyzny*, t. 6: *Między Wschodem a Zachodem*, cz. 3: *Kultura artystyczna*, red. Tadeusz Chrzanowski, Lublin 1992, s. 37–118.
- KOWALCZYK 1994 – Jerzy Kowalczyk, *Rola Rzymu w późnobarokowej architekturze polskiej*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 20, 1994, s. 215–308.
- KOWALCZYK 2006 – Jerzy Kowalczyk, *Świątynie późnobarokowe na Kresach. Kościoły i klasztory w diecezjach na Rusi Koronnej*, Warszawa 2006.
- KRASNY 1994 – Piotr Krasny, *O problemach atrybucji architektury nowożytnej. Kościoły w Kołomyi, Busku, Brzozdowcach i Łopatynie a twórczość Bernarda Meretyna*, „Folia Historiae Artium”, t. 30, 1994, s. 119–129.
- KRASNY 2007 – Piotr Krasny, *Zawody i specjalności architektoniczne w Polsce w epoce nowożytnej*, [w:] *Architekt – budowniczy – mistrz murarski. Materiały z sesji naukowej*

- Instituto Sztuki PAN. Warszawa, 24–25 listopada 2004 roku*, red. Hanna Faryna-Paskiewicz, Małgorzata Omilanowska, Jakub Sito, Warszawa 2007, s. 55–66.
- KRUPIŃSKI 1859 – Franciszek Krupiński, *Pijarzy w Łukowie*, „Pamiętnik Religijno-Moralny”, seria II, 4, 1859, nr 11, s. 528–547.
- KURZEJ 2006 – Michał Kurzej, *Kościół bernardynów w Leszniowie – nieznanie dzieło Jana Wolfa*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, t. 6, red. Andrzej Betlej, Piotr Krasny, Kraków 2006, s. 23–40.
- KURZEJ 2009 – Michał Kurzej, *Jan Wolff. Monografia architekta w świetle analizy prefabrykowanych elementów dekoracji sztukatorskich*, Kraków 2009.
- KWIATKOWSKI 1947 – Kazimierz Kwiatkowski, *Erekcja i historia rzymsko-katolickiej parafii Podwyższenia Świętego Krzyża w Łukowie*, Łuków 1947.
- LENZO 2012 – Fulvio Lenzo, *Una cupola su colonne. Nuovi elementi per la comprensione di Sant'Agnese in Agone*, „Annali di Architettura”, t. 24, 2012, s. 109–130.
- ŁOZIŃSKI 1999 – Jerzy Zygmunt Łoziński, *Pomniki sztuki w Polsce*, t. 3: *Mazowsze i Podlasie*, Warszawa 1999.
- ŁUGOWSKI 2016 – Piotr Ługowski, *Łuków* [w:] *Zabytki sztuki w Polsce. Małopolska*, red. Sławomir Brzezicki, Joanna Wolańska, Warszawa 2016, s. 869–870.
- MAJEWSKI 1930 – Jan Stanisław Majewski, *Łuków, miasto powiatowe w województwie lubelskim*, Łuków 1930.
- MALLORY 1977 – Nina Ayala Mallory, *Roman Rococo Architecture from Clement XI to Benedict XIV (1700–1758)*, New York–London 1977.
- MAŁKIEWICZ 1967 – Adam Małkiewicz, *Kościół św. Piotra i Pawła w Krakowie – dzieje budowy i problem autorstwa*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z historii sztuki”, t. 5, 1967, s. 43–86.
- MANFREDI 2013 – Tommaso Manfredi, „*Si può vedere col paragone*”. Carlo Rainaldi, Carlo Fontana, Gian Lorenzo Bernini e le facciate di S. Andrea della Valle, [w:] *Architettura di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, red. Simona Benedetti, Roma 2013, s. 279–295.
- MAŃKOWSKI 1938 – Tadeusz Mańkowski, *Kościół bernardynów we Lwowie*, „Dawna Sztuka”, t. 1, 1938, z. 4, s. 305–325.
- MARAŚKIEWICZ 1983 – Jan Maraśkiewicz, *Leśna Podlaska. Architektura kościoła*, Biała Podlaska 1983.
- MELARANCI 1995 – Virginio Melaranci, *Il Palazzo Sforza-Cesarini di Genzano*, „Castelli Romani. Vicende-Uomini-Folcloro. Echi del barocco”, t. 35, 1995, s. 44–88.
- MICHALIK 2016 – Olga Michalik, *Rachetti (Rakiety, Rakiety) Wincenty*, [w:] *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku*, red. Paweł Migasiewicz, Hanna Osiecka-Samsonowicz, Jakub Sito, Warszawa 2016, s. 378–382.
- MICHALIK/KOLASKA/ZAMOROWSKA 2020 – Jakub Michalik, Karolina Kolaska, Agata Zamorowska, *Badania archeologiczne w krypcie kościoła pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Łukowie, woj. lubelskie – sezon 2019*, „Raport”, t. 15, 2020, s. 229–249.
- MIEDZIAK 2024 – Witold Miedziak, *Gotyk nowożytny*, Poznań 2024.
- MIKOCCA-RACHUBOWA 1989 – Katarzyna MikoCCA-Rachubowa, *Sztuka Ziemi Łukowskiej w XVI–XVIII wieku*, [w:] *Łuków i okolice w XIX i XX wieku*, red. Romuald Turkowski, Warszawa 1989, s. 386–396.
- MILEWSKI 1999 – Tadeusz Milewski, *Parafia rzymsko-katolicka Podwyższenia Świętego Krzyża w Łukowie*, Łuków 1999.

- MILEWSKI 2001 – Tadeusz Milewski, *Parafia rzymsko-katolicka Przemienienia Pańskiego w Łukowie*, Łuków 2001.
- MIŁOBĘDZKI 1970 – Adam Miłobędzki, *Kościoty ścienno-filarowe. Z problematyki budownictwa Polski centralnej w wieku XVIII*, [w:] *Rokoko. Studia nad sztuką I połowy XVIII wieku. Materiały Sesji SHS zorganizowanej wspólnie z Muzeum Śląskim we Wrocławiu, październik 1968*, Warszawa 1970, s. 85–105.
- MIŁOBĘDZKI 1975 – Adam Miłobędzki, *Polskie budownictwo kościelne wieki XVII. Typowe programy i rozwiązania*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. 20, 1975, z. 3, s. 139–206.
- MIŁOBĘDZKI 1980 – Adam Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, t. 1–2, Warszawa 1980.
- MINOR 2017 – Heather Hyde Minor, *Architectural discourse in Rome. Academies, Ruins and Books*, [w:] *The Companions to the History of Architecture*, t. 2: *Eighteenth-Century Architecture*, red. Caroline van Eck, Sigrid de Jong, Hoboken 2017, s. 546–565.
- NOWAKOWSKI 1902 – Edward Nowakowski, *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne przez X. Wacława z Sulgostowa, kapucyna*, Kraków 1902.
- OKOŃ 2021 – Marek Okoń, *Parafia i kościół Podwyższenia Krzyża Świętego w Łukowie*, Łuków 2021.
- ORŁOWSKI/SZAFLIK 1962 – Ryszard Orłowski, Józef Ryszard Szaflik, *Dzieje miasta Łukowa*, Lublin 1962.
- PASZENDA 2010 – Jerzy Paszenda, *Zabudowania jezuickie w Połocku*, [w:] *Budowle jezuickie w Polsce XVI–XVIII w.*, t. 4, red. Jerzy Paszenda, Kraków 2010, s. 269–298.
- POŁOŃSKI 1944 – Tadeusz Połoński, *Historia kościoła i parafii Podwyższenia Świętego Krzyża w Łukowie*, Łuków 1944.
- PORTOGHESI 1966 – Paolo Portoghesi, *Roma barocca. Storia di una civiltà architettonica*, Roma 1966.
- PRÓSZYŃSKA 1979 – Zuzanna Prószyńska, *Hoffman* [rodzina rzeźbiarzy], [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 3, red. Jolanta Maurin-Białostocka, Janusz Derwojed, Wrocław 1979, s. 87–88.
- REWSKI/KOZAKIEWICZ 1948 – Zbigniew Rewski, Stefan Kozakiewicz, *Fontana Paweł Antoni*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 7, z. 31, Kraków 1948, s. 60–61.
- RZEWUSKI 2021 – Jan Rzewuski, *Parafia rzymskokatolicka w Łukowie w okresie średniowiecza i w czasach nowożytnych od XIII do XX wieku*, Łuków 2021.
- SAMSONOWICZ 1988 – Hanna Samsonowicz, *Kościół pijarów w Łowiczu. Fazy budowy i architekci*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. 23, 1988, z. 3, s. 233–256.
- SITO 1991 – Jakub Sito, *Późnobarokowe wyposażenie kościoła bernardynów we Lwowie. Uwagi o rzymsko-wiedeńskich źródłach inspiracji*, „Przegląd Wschodni”, t. 1, 1991, z. 4, s. 767–790.
- SITO 2001 – Jakub Sito, *Thomas Hutter (1696–1745). Rzeźbiarz późnego baroku*, Warszawa–Przemysł 2001.
- SITO 2016 – Jakub Sito, *Bay (Bai, Baia, Baio, Bay, Baya) Carlo Antonio Maria (Karol Antoni)*, [w:] *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku*, red. Paweł Migasiewicz, Hanna Osiecka-Samsonowicz, Jakub Sito, Warszawa 2016, s. 37–45.

- SITO 2020 – Jakub Sito, *Ściennofilarowy system architektury sakralnej w Europie i na Mazowszu a kościół Bernardynów w Ratowie*, [w:] *Miejsce, które ratuje. Prostota franciszkańska i rokokowa ekspresja w założeniu pielgrzymkowym w Ratowie nad Wkrą*, red. Michał Wardzyński, Warszawa 2020, s. 73–87.
- SKRABSKI 2007 – Józef Skrabski, *Paolo Fontana. Nadworny architekt Sanguszków*, Tarnów 2007.
- Słownik 2016 – *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku*, red. Paweł Migasiewicz, Hanna Osiecka-Samsonowicz, Jakub Sito, Warszawa 2016.
- SOBCZYŃSKA-SZCZEPAŃSKA 2013 – Mirosława Sobczyńska-Szczepańska, *Problem autorstwa kościoła dworskiego w Cieszkowie oraz świątyni trynitarzy w Krotoszynie w świetle źródeł*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 75, 2013, nr 3, s. 405–424.
- STAMM 1938 – Edward Stamm, *Staropolskie miary*, cz. 1: *Miary długości i powierzchni*, Warszawa 1938.
- STANKIEWICZ 2021 – Aleksander Stankiewicz, *Refleks dzieł Dientzenhoferów na pograniczu Wielkopolski. Architektura kościoła pw. św. Marii Magdaleny w Zamysławiu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 83, 2021, nr 1, s. 5–29.
- STANKIEWICZ 2022a – Aleksander Stankiewicz, *Architekt Krzysztof Bonadura starszy i cech muratorów w Poznaniu*, Kraków 2022.
- STANKIEWICZ 2022b – Aleksander Stankiewicz, *Jak Feniks z popiołów. Architektura kościoła franciszkanów w Zamościu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 84, 2022, nr 4, s. 817–878.
- WALANUS 2016 – Wojciech Walanus, *Kalwaria Zebrzydowska*, [w:] *Zabytki sztuki w Polsce. Małopolska*, red. Sławomir Brzezicki, Joanna Wolańska, Warszawa 2016, s. 505–507.
- WEJNERT 1879 – Aleksander Wejnert, *Kościół po-bernardyński w Łukowie*, „Tygodnik Powszechny”, 1879, nr 18, s. 282–283.
- WITTKOWER 1978 – Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, Harmondsworth 1978.
- WYCZAWSKI/MURAWIEC 1997 – Hieronim Eugeniusz Wyczawski, Wiesław Franciszek Murawiec, *Święty Jan z Dukli (ok. 1414–1484)*, Kalwaria Zebrzydowska 1997.
- ZDZIARSKA 1991 – Romana Zdziarska, *Kościół i klasztor misjonarzy w Siemiatyczach w pierwszej połowie XVIII wieku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. 36, 1991, z. 2, s. 103–121.

Received: 21.06.2025. Verified: 04.07.2025. Accepted: 16.07.2025.

Funding information: Not applicable.

Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: KŁ 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

Michał Pszczółkowski

 <https://orcid.org/0000-0002-2459-2130>

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Działalność twórcza Juliusza Kłosa na Wileńszczyźnie

Juliusz Kłos's creative activity in the Vilnius region

Streszczenie. Artykuł przedstawia działalność Juliusza Kłosa (1881–1933) – architekta, konserwatora i profesora Uniwersytetu Stefana Batorego – jednego z kluczowych twórców krajobrazu kulturowego Wileńszczyzny w okresie międzywojennym. Na podstawie nieopracowanych dotąd źródeł archiwalnych ukazano jego wszechstronną aktywność: prace konserwatorskie przy najważniejszych zabytkach Wilna i regionu, projekty architektoniczne osadzone w nurcie narodowego tradycjonalizmu oraz działalność dydaktyczną i popularyzatorską. Szczególną uwagę zwrócono na znaczenie Kłosa w procesie kształtowania polsko-litewskiego dziedzictwa kulturowego oraz potrzebę dalszych badań nad jego spuścizną, która do dziś wywiera wpływ na tożsamość miasta i regionu.

Słowa kluczowe: Juliusz Kłos; Wilno; konserwacja zabytków; architektura międzywojenna; dziedzictwo kulturowe

Abstract. This article presents the work of Juliusz Kłos (1881–1933), an architect, conservator, and professor at Stefan Batory University, one of the key influencers on the cultural landscape of the Vilnius region during the interwar period. Drawing on previously unexplored archival sources, the article explores his wide-ranging activities: conservation work on the most important monuments in Vilnius and the region, architectural projects rooted in national traditionalism, and teaching and popularization. Particular attention is paid to Kłos's significance in shaping the Polish-Lithuanian cultural heritage and the need for further research into his legacy, which continues to influence the identity of the city and region.

Keywords: Juliusz Kłos; Vilnius; monument conservation; interwar architecture; cultural heritage

Postać Juliusza Kłosa – architekta, konserwatora zabytków i historyka sztuki, profesora Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie – zajmuje jedno z czołowych miejsc w dziejach polskiej architektury i konserwatorstwa lat międzywojennych. Należąc do grona najważniejszych przedstawicieli wileńskiego środowiska naukowego i artystycznego, odegrał istotną rolę nie tylko w kształtowaniu

krajobrazu architektonicznego miasta i regionu, lecz także w organizowaniu i rozwijaniu opieki nad zabytkami Wileńszczyzny.

Pomimo tak znacznej roli, jaką odegrał w historii polskiej architektury, jego dorobek nie doczekał się dotąd należytego odzwierciedlenia w literaturze przedmiotu. Poświęcono mu jedynie kilka opracowań, w tym jeden artykuł w języku polskim¹, jeden w rosyjskim² i jeden białoruski³. Każdy z nich dotyczył określonych aspektów twórczości Kłosa, a ich wartość ma przede wszystkim charakter biograficzny. Autorzy nie poddali jego twórczości pogłębionej refleksji historyczno-artystycznej, choć słusznie konkludowali, że działalność architektoniczna, konserwatorska, pedagogiczna i organizacyjna Kłosa odegrała istotną rolę w polskim życiu kulturalnym i wniosła trwałą wkład w dziedzinę opieki nad zabytkami. Nie precyzowali jednak, na czym polegała ta rola i ów wkład, jaka była specyfika prowadzonych przez niego prac i jakie trendy się w nich ujawniały.

Niniejszy tekst powstał na marginesie głównego nurtu badań nad urbanistyką i architekturą międzywojennego Wilna, realizowanego w ramach projektu badawczego Narodowego Instytutu Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą „Polonika”. Celem artykułu jest pogłębienie stanu wiedzy na temat twórczości Kłosa w odniesieniu do wybranych realizacji m.in. na podstawie niewyeksplorowanych dotąd materiałów archiwalnych, korekta uogólnień i nieścisłości, jakie pojawiły się w dotychczasowym obiegu naukowym, wreszcie sformułowanie postulatów dla dalszych badań, istotnych z punktu widzenia wspólnego, polsko-litewskiego dziedzictwa kulturowego.

Biografia architekta jest rozpoznana dość dobrze, ograniczmy się zatem do krótkiego przypomnienia najważniejszych danych: urodzony 8 sierpnia 1881 roku w Warszawie jako syn Jakuba i Walerii z Sönderopów, w 1899 roku ukończył gimnazjum w Kaliszu. Studiował architekturę na Politechnice Warszawskiej (1899–1901) i Technische Hochschule w Wiedniu (1901–1908). Pierwsze doświadczenia zawodowe z dyplomem architekta zdobywał w urzędzie budowlanym w Grazu. W 1912 roku powrócił do Warszawy, gdzie założył własną pracownię projektową. W tym czasie wyklarował się główny kierunek jego wszechstronnej działalności – projektowanie architektoniczne z naciskiem na rozbudowy i modernizacje obiektów zabytkowych. Przed wybuchem I wojny światowej przeprowadził przebudowy i restauracje m.in. licznych pałaców – jeśli wierzyć wileńskiemu „Słowu”, były to m.in. pałac Lubomirskich w Małej Wsi, Radziwiłłów w Ołyce, Sobańskich w Pieńkowie, Tyszkiewiczów w Spiczynicach czy Bnińskich w Waclawówce⁴.

1 POKLEWSKI 1999.

2 MOROZOV 2017.

3 SHYDŁOWSKI 2001.

4 Słowo 1933.

Wymieniany w tej grupie pałac Radziwiłłów w Nieborowie⁵ w istocie nie doczekał się realizacji ze względu na wybuch I wojny światowej.

Równolegle Kłos podjął badania historyczne architektury polskiej (zwłaszcza drewnianej), a także działalność społeczną, pedagogiczną i publicystyczną. W 1912 roku został członkiem, a potem sekretarzem Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, był współtwórcą pracowni fotograficznej i archiwum w ramach tego stowarzyszenia, położył wielkie zasługi w zakresie inwentaryzacji zabytków. Jego liczne publikacje z tego czasu świadczą o rozległych zainteresowaniach: podejmował się rozważań na temat opieki nad zabytkami, wykształcenia i przygotowania zawodowego architektów, wreszcie znaczenia sztuki w życiu codziennym⁶. Po I wojnie światowej należał do grona inicjatorów odbudowy kraju. W Departamencie Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego prowadził sprawy budownictwa, a następnie kierował Wydziałem Architektury w Ministerstwie Sztuki i Kultury (wcześniej w randze departamentu)⁷.

Ze stolicą Wileńszczyzny Kłos związał się w 1919 roku, kiedy został zaproszony do zorganizowania, a od 1920 roku prowadzenia katedry architektury na reaktywowanym Uniwersytecie Stefana Batorego. Od tego momentu – z przerwą na czas wojny polsko-bolszewickiej – aż do śmierci w 1933 roku Wilno pozostało najważniejszym obszarem jego pracy zawodowej i miejscem realizacji wielu przedsięwzięć w zakresie konserwacji zabytków i architektury, które w znacznym stopniu wpłynęły na tożsamość kulturową i przestrzenną miasta i regionu.

Konserwacja zabytków

W procesie ochrony i konserwacji dziedzictwa architektonicznego (w najszerszym znaczeniu tych terminów), które w warunkach międzywojennego Wilna stanowiło istotny element polityki kulturalnej i tożsamościowej II Rzeczypospolitej, Juliusz Kłos odegrał szczególną rolę. Już od pierwszych lat pracy nad Wilią architekt podejmował wysiłki na rzecz ratowania najważniejszych obiektów historycznych miasta i regionu, zwłaszcza architektury sakralnej i pałacowej. Wśród prowadzonych w tym czasie prac, określanych najczęściej mianem remontów, wymienia się m.in. świątynie św. Kazimierza, Serca Jezusowego (wizytek), prezbiterium kościoła św. Franciszka i św. Bernardyna (bernardynów). Charakter tych prac był zróżnicowany – Kłos mierzył się zarówno z kwestiami czysto technologicznymi, jak przy odnowieniu elewacji Ostrej Bramy i kościoła św. Teresy, jak i ze znacznie

5 *Ibidem.*

6 KRZYŻANOWSKA 1929.

7 *Ibidem.*

większymi ingerencjami. Przykładem tych ostatnich była restauracja kościoła św. Ignacego, planowanego jako świątynia garnizonowa. Wybudowany przez jezuitów w 1. połowie XVII wieku jako bazylika z kopułą i dwiema wieżami po obu stronach prezbiterium, w kolejnym stuleciu kilkakrotnie ucierpiał w pożarach, w 1798 roku został przekształcony na koszary (wówczas m.in. podzielono przestrzeń wewnętrzną na trzy kondygnacje), a po powstaniu styczniowym przebudowano go ponownie na rosyjski klub oficerski. Przekształcenia doprowadziły do znacznego zatarcia pierwotnej formy, pozostawiając jedynie zasadniczy układ rzutu, sklepienia i fragmenty detali. Nie zachowały się m.in. wieże ani żadne elementy wyposażenia.

Ze względu na skalę zniszczeń oraz braki i sprzeczności w ikonografii historycznej Kłós doszedł do wniosku, „iż niepodobieństwem jest przeprowadzenie ścisłej restytucji zniszczonego zabytku, lecz poprzestać należy na odbudowie, swobodnie i w sposób tylko ogólnikowy odtwarzającej ogólny charakter architektury pierwszej połowy XVII w.”⁸ W istocie zatem charakter prac podjętych przy tym obiekcie, pomimo pewnych cech odbudowy, sytuował je – w dzisiejszym rozumieniu terminologii konserwatorskiej – najbliżej pojęcia reintegracji, czyli nowego zadania przy użyciu form będących wynikiem autorskiej interpretacji. Taką samą zresztą rekomendację wydano na IX zjeździe Rady Konserwatorów w Wilnie w czerwcu 1925 roku⁹. Efekt prac Kłosa to pewna stylizacja na barok z 1. połowy XVII wieku, pod wieloma względami świadomie zróżnicowana w stosunku do domniemanego wyglądu oryginału (il. 1): znacznej ingerencji wymagały rzuty, architekt uważał także za konieczne silniejsze zaakcentowanie wież prezbiterialnych ze względu na późniejsze zmiany w otoczeniu kościoła. W istocie mamy tu więc do czynienia z kreacją utrzymaną w duchu narodowego tradycjonalizmu lat 20.

Odmienne wizje na temat przyszłego wyglądu świątyni oraz nieporozumienia finansowe doprowadziły do sporów pomiędzy Kłosem i komitetem odbudowy kościoła. Spory te wkrótce przerodziły się w ostry konflikt, m.in. z żądaniem satysfakcji w tle (Kłós w oficjalnej korespondencji z przewodniczącym komitetu zarzucił nierzetelność ppłk. Tadeuszowi Mokłowskiemu, opiniodawcy z ramienia wojska; w rezultacie urażony oficer wysłał do architekta sekundantów¹⁰). Finalnie Kłós odmówił dalszej współpracy, niemniej ostateczna postać, zrealizowana na podstawie koncepcji Pawła Wędziagolskiego z 1926 roku¹¹, pomimo różnic szczegółowych (m.in. inny wygląd szczytu fasady i rezygnacja z wież prezbiterialnych) jest zbieżna co do zasady z propozycją Kłosa.

8 LVIA WTN, sygn. 1135-12-68, k. 14.

9 *Ibidem*, k. 33.

10 *Ibidem*, k. 40.

11 LCVA WODRP, sygn. 154-1-1083, k. 1-12.



1. Kościół św. Ignacego – widok elewacji bocznej, proj. 1925, LVIA WTN

W kręgu architektury świeckiej wymienić należy liczne prace adaptacyjne i restauracyjne, prowadzone przez Kłosa na terenie USB. Do jego zasług należały m.in. remont i adaptacja zabudowań pobernardyńskich dla Wydziału Sztuk Pięknych (w tym doprojektowanie historyzującej loggii od strony ogrodu bernardyńskiego, il. 2), a przede wszystkim przystosowanie historycznych zabudowań dawnego klasztoru i kolegium jezuickiego do potrzeb reaktywowanego uniwersytetu, w tym adaptacja budynków wokół głównego dziedzińca im. Piotra Skargi. W 1929 roku Kłós na łamach „Kurier Wileńskiego” przedstawił relację z postępu prac i zarysował dalsze plany:

przedewszystkiem więc odzyska dawne uroczyste wejście do Uniwersytetu, które było w dobudówce mieszczącej aulę kolumnową, w jej szczytowej ścianie od dziedzińca. Prowadzi ono do obszernej sali o licznych filarach, których przedłużeniem są kolumny zbudowanej nad nią auli. Jest to dawny

przedsiönek uniwersytecki, zamieniony przez rosyjskie rządy na mieszkania dla woźnych, obecnie przywracany do swojej, pierwotnej i właściwej roli. Przywrócony też zostanie dawny okazały portal taki jaki widzimy na zachowanych litografiach z przed stu lat. Zniesiona będzie szkaradna „szafka” od ul. Świętojańskiej, która jako główne wejście ujmę czyniła powadze gmachu. Będzie obniżony o 30 cm poziom całego dziedzińca, do dawnej jego wysokości. W dalszym ciągu prac rekonstrukcyjnych na tym dziedzińcu, zostały już przemieszczone i uregulowane według zachowanych gzymsów otwory okienne w ścianie nad bramą do dziedzińca obserwatorium astronomicznego im. Poczobuta¹².



2. Gmach dawnego Wydziału Sztuk Pięknych USB – widok od strony ogrodu bernardyńskiego; fot. autor, 2025

Na szczególną uwagę zasługują wnętrza dawnego Kolegium Chemicznego Uniwersytetu Wileńskiego – budowli z początku XIX wieku, adaptowanej na potrzeby nowej funkcji siedziby Kuratorium Okręgu Szkolnego Wileńskiego. Projekt tzw. Sali Okrągłej, wykonany przez Kłosa pod koniec 1924 roku¹³, utrzymany jest w tonie ściśle neoklasycystycznym (il. 3). Kopia, pokryta kasetonową

12 Kurjer Wileński 1929.

13 LVIA WTN, sygn. 1135-12-43.

malaturą o tematyce rzymskiej, ale także rozwiązanie ścian, artykułowane pilastrami tokańskimi, z czterema zamkniętymi półkoliście niszami, umieszczonymi w narożnikach sali, budzą skojarzenia z rzymskim Panteonem. Ściśle antykizującą formę otrzymały także piece, umieszczone w niszach, zwieńczone fryzami tryglifowo-metopowymi, wreszcie tablica inskrypcyjna ku czci ks. Adama Czartoryskiego, pierwszego kuratora wileńskiego. Prace, prowadzone zgodnie z projektem¹⁴, miały zasadniczo charakter rekonstrukcyjny, jednak ze względu na wysoki stopień zniszczeń wymagały znacznego zakresu interpretacji, nie była to zatem rekonstrukcja w ścisłym znaczeniu. Według relacji prasowej z uroczystości poświęcenia obiektu

rys historyczny gmachu dał w związku a treściwem przemówieniu prof. Kłos, który swem światłem kierownictwem robotami przyczynił się do odbudowy gmachu. Zebrani dowiedzieli się, że w miejscu, gdzie obecnie wznosi się gmach dzisiejszego Kuratorjum, w XVII wieku mieścił się zbór kalwiński. Wskutek zatargów ówczesnych na tle wyznaniowem kalwinów przeniesiono poza mury miasta, gmach zaś został zburzony. Później znacznie na miejscu tem stanął gmach przeznaczony dla celów uniwersytetu (...). W czasie rozpanoszenia się w Wilnie moskali w murach tych rozkwaterowali się uczniowie rosjanie [sic!], niszcząc do tego stopnia ślady wspaniałej architektury, że kiedy przystąpiono do odbudowy zdemolowanego niemal gmachu, zaledwie znaleziono gdzie niegdzie jeszcze zachowane gzymsy, z których przy niestrudzonej pracy prof. Kłosa można było w przybliżeniu odtworzyć architekturę dawniejszą¹⁵.

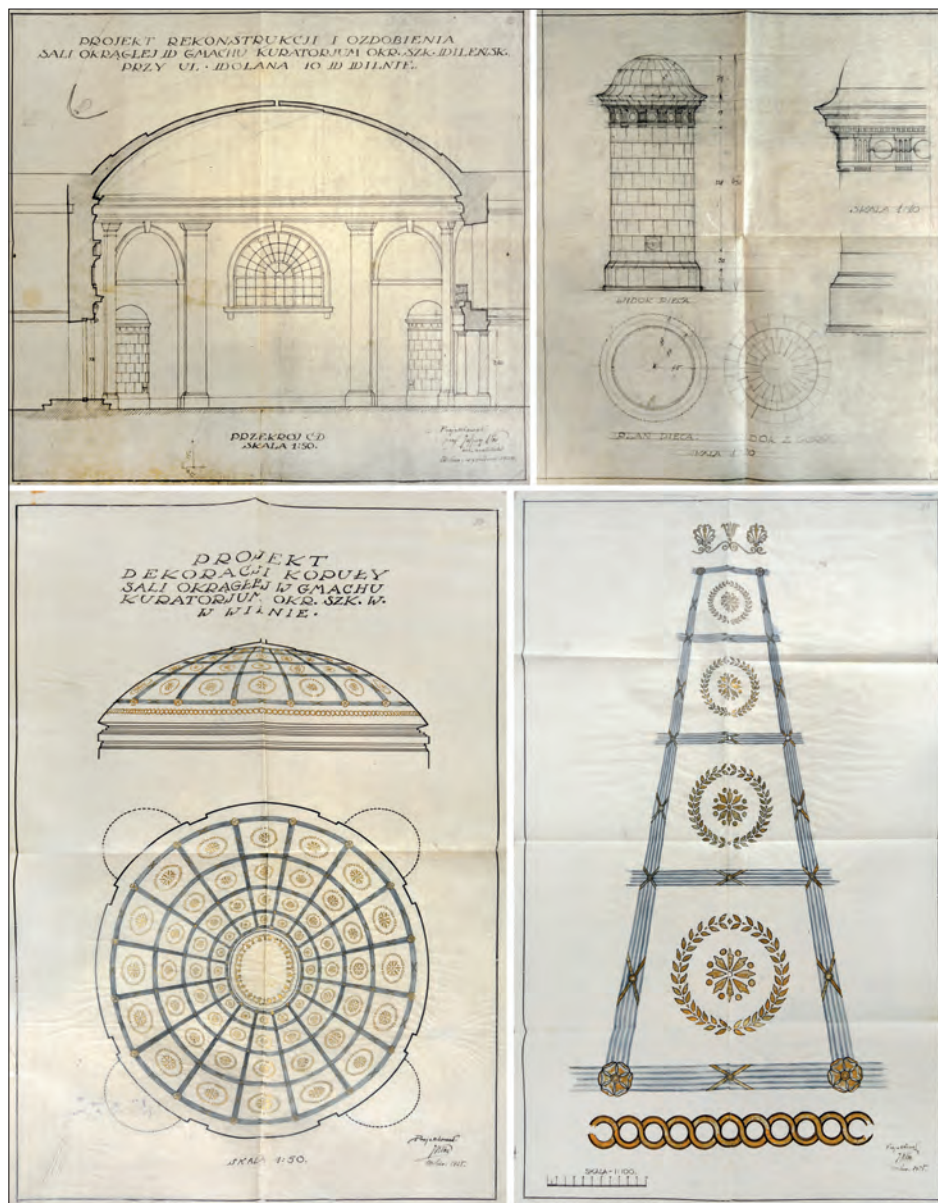
Do najważniejszych działań w regionie należały prace przy zamku w Trokach, stanowiącym symbol historycznej potęgi Wielkiego Księstwa Litewskiego, a jednocześnie jeden z najcenniejszych zabytków Wileńszczyzny; ponadto Kłos sprawował nadzór konsultacyjny nad akcją zabezpieczania ruin zamkowych w Nowogródku, Krewie, Miednikach Królewskich i Lidzie¹⁶. W zakresie adaptacji obiektów historycznych można wymienić remont i rozbudowę budynku poklasztornego w Nowych Trokach oraz remont zrujnowanego skrzydła byłego klasztoru w Olkienikach – w obu przypadkach prace były związane z urządzeniem mieszkań dla urzędników państwowych¹⁷.

14 Współczesne fotografie Sali Okrągłej dostępne w: KVR.

15 Dziennik Wileński 1925.

16 POKLEWSKI 1991, s. 222.

17 PSZCZÓLKOWSKI 2025, s. 301–302, 307–308.



3 a–d. Kuratorium Okręgu Szkolnego Wileńskiego, Sala Okrągła: a) przekrój poprzeczny, proj. 1924, LVIA WTN; b) piec, proj. 1924, LVIA WTN; c) kopuła, proj. 1924, LVIA WTN; d) szczegół malatury kopuły, proj. 1924, LVIA WTN

Kłoss był również inicjatorem licznych działań archeologicznych. Prowadził m.in. prace wykopaliskowe w rejonie barbakanu przed Ostrą Bramą i baszty na Górze Zamkowej w Wilnie, które dostarczyły cennego materiału do badań nad średniowiecznym systemem obronnym miasta. Równoległe do praktyki

konserwatorskiej prowadził systematyczną dokumentację fotograficzną i rysunkową, obejmującą zabytki architektury Wilna, Wileńszczyzny i sąsiednich ziem. Efektem tych działań była nie tylko baza materiałów wykorzystywanych w praktyce, lecz także wartościowe archiwum naukowe, stanowiące podstawę do dalszych badań nad architekturą regionu. Zbiory te, przechowywane częściowo w archiwach i muzeach wileńskich, są do dziś jednym z najważniejszych źródeł do dziejów miasta i jego okolic.

Atencja, jaką Kłós darzył dziedzictwo architektoniczne, kończyła się na klasycyzmie. Jako dziecko XIX-wiecznej historii sztuki nie szanował i nie doceniał znaczenia zabudowy Wilna z czasów zaborów, czemu dał wyraz w publikacji, pisząc: „wiek XIX wysilił całą swą trywialną złośliwość, by to najpiękniejsze w Polsce miasto pod względem położenia i zabytków zesześcić do niepoznania”¹⁸. Można się domyślać, że pogląd ten wpłynął na konserwatorską perspektywę Kłosa. Czy – wzorem Violleta-le-Duca – likwidował XIX-wieczne nawarstwienia we wnętrzach barokowych świątyń, zastępując je neobarokowymi replikami w imię zasady puryzmu? Odpowiedź na to pytanie wymaga dalszych, szczegółowych badań, można jednak wątpić, że Kłós dostrzegał wartość zabytkową również w architekturze ostatnich dekad. Świadczyć o tym może prowadzona przez niego przebudowa teatru na Pohulance z 1912 roku, którego wnętrza zostały całkowicie przekształcone na potrzeby eksperymentalnego teatru Reduta: zamontowano mechanizm ruchomej sceny, zbudowano nowe przejścia i korytarze, wprowadzono nowoczesny system centralnego ogrzewania, od podstaw zbudowano garderoby i palarnię dla aktorów, bufet i zaplecze techniczne. Zupełnie nowy wygląd uzyskała widownia, na której wymieniono wszystko – od lamp po kolor ścian i podłóg¹⁹.

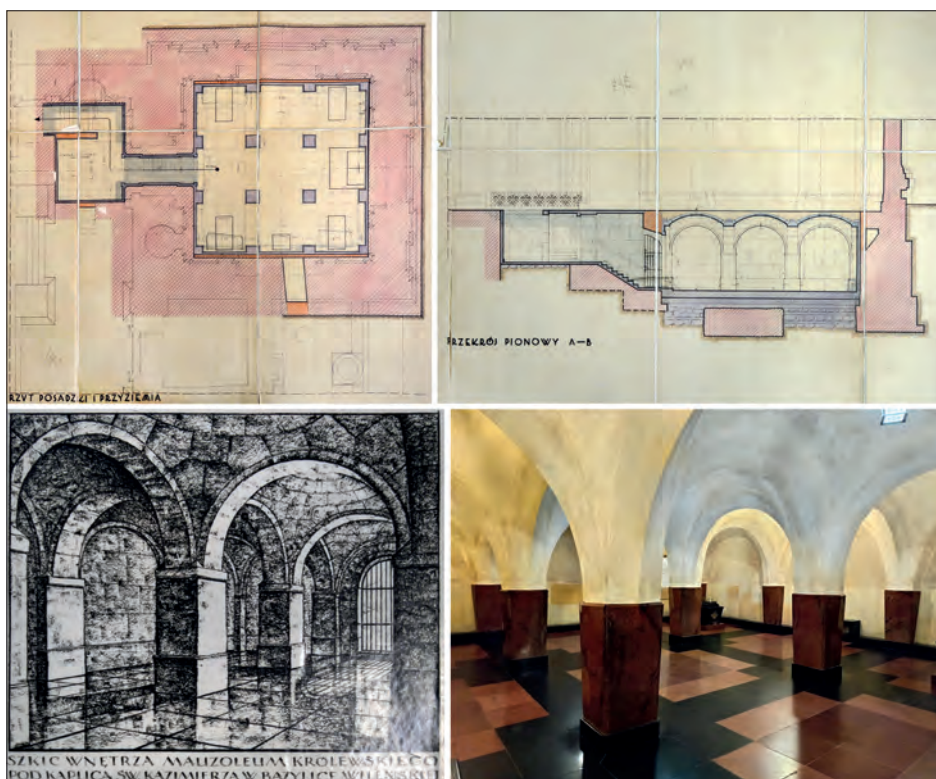
Projekty architektoniczne

Działalność architektoniczna Kłosa, należąca do najsłabiej rozpoznanych aspektów jego aktywności zawodowej, przejawiała się na dwa sposoby: z jednej strony były to monumentalne realizacje o znaczeniu symbolicznym (sakralne, sepulkralne, komemoratywne, pomnikowe), z drugiej – projekty realizowane w ramach państwowych programów inwestycyjnych. W pierwszej kategorii mieściły się także przedsięwzięcia związane z architekturą zabytkową, wykraczające jednak poza zakres prac konserwatorsko-restauratorskich. Najważniejszą pracą tego rodzaju był bez wątpienia projekt mauzoleum królewskiego w katedrze wileńskiej, opracowany w konsekwencji odkrycia w 1931 roku – wspólnie z prof. Stanisławem

18 KŁOS 1923, s. 112.

19 WÓJTOWICZ 2016, s. 41.

Lorentzem, ówczesnym konserwatorem zabytków województwa wileńskiego i nowogródzkiego – grobów królewskich w podziemiach świątyni. Odkrycie to odbiło się szerokim echem w całej Polsce, wywołując postulat odpowiedniego upamiętnienia szczątków.



4 a–d. Mauzoleum Królewskie: a) rzut przyziemia, proj. 1932, LVIA WTN; b) przekrój poprzeczny, proj. 1932, LVIA WTN; c) widok perspektywiczny, proj. 1932, LVIA WTN; d) stan obecny, fot. autor, 2025

Kłós jako autor koncepcji architektonicznej mauzoleum przyczynił się do stworzenia przestrzeni pamięci narodowej o randze symbolicznej, która podkreślała historyczną rolę Wilna w dziejach państwa polsko-litewskiego. Choć przyjmuje się, że dopiero Stanisław Bukowski nadał tej przestrzeni ostateczną postać²⁰, to na podstawie rysunków projektowych Kłosa ze stycznia 1932 roku²¹ można uznać jego autorstwo w zakresie zasadniczych cech formalnych i charakteru mauzoleum (il. 4). Założone na rzucie kwadratu na całej przestrzeni pod kaplicą św. Kazimierza, zostało podzielone za pomocą czterech wolnostojących filarów

20 WICHER 2000, s. 154–156.

21 LVIA WTN, sygn. 1135-12-100.

i dwunastu przyściennych na dziewięć przęseł, przekrytych sklepieniami żaglowymi. W narożnikach pomieszczenia zaplanowano cztery sarkofagi, odpowiednio dla Aleksandra Jagiellończyka, Barbary Radziwiłłówny, Elżbiety Habsburżanki i Władysława IV Wazy.

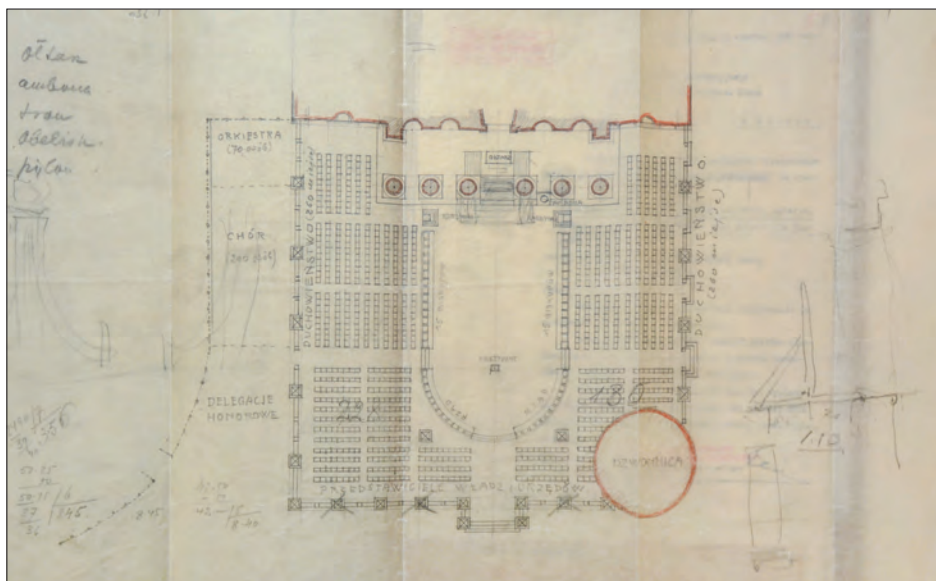
Rozwiązania projektowe łączą inspirację tradycją architektury podziemnych krypt z nowoczesnym podejściem do porządku i funkcjonalności. Monumentalny, surowy wyraz, podporządkowany funkcji miejsca wiecznego spoczynku władców nie jest jednocześnie pozbawiony elegancji. Charakter wnętrza kształtuje kontrast pomiędzy prostymi geometrycznymi formami architektonicznymi a szlachetnym materiałem wykończeniowym – gładkie ściany i sklepienia zestawione zostały z okładziną granitową na filarach i posadzką o dekoracyjnej, geometrycznej kompozycji.

Jeszcze innym polem działalności Kłosa w kontekście projektowania w otoczeniu zabytkowym były koncepcje okolicznościowe, z których najgłośniejsza była dekoracja placu Katedralnego na uroczystość koronacji obrazu Matki Boskiej Ostrobramskiej, zaplanowaną na 2 lipca 1927 roku. Przygotowany miesiąc wcześniej kosztorys pozwala rozeznaczyć się w skali planowanego przedsięwzięcia: pod kolumnadą katedry miał stanąć ołtarz, złożony z podium i mensy pod obraz, ponadto uwzględniono wykonanie i ustawienie ambony ze schodkami, dwa trony kardynalskie z baldachimami, podium z fotelami dla biskupów i przedstawicieli władz państwowych, dwa obeliski o wysokości 19 m każdy i 15 dekoracyjnych kolumn, nie licząc girland zieleni, kwiatów i instalacji elektrycznej²². Szkicowy projekt zagospodarowania placu Katedralnego (il. 5) zapowiadał imponujący przebieg uroczystości i taki był istotnie, pomimo nienajlepszej pogody – na fotografiach z wydarzenia widać gości schronionych pod parasolami.

Samodzielne realizacje architektoniczne Kłosa osadzone są w charakterystycznym dla lat 20. nurcie tradycjonalizmu, o genezie czy to nowożytno-klasycystycznej („styl dworkowy”), czy ludowej, z wykorzystaniem konstrukcji drewnianej. Jeszcze przed okresem wileńskim Kłos podejmował się projektowania reprezentacyjnych obiektów mieszkaniowych. Do takich należał pałac w Kamionie (pow. skierniewicki), wybudowany w latach 1917–1918 dla Wojciechowskich herbu Jelita, właścicieli majątku od 1910 roku²³. Neoklasycystyczna rezydencja o zwartej bryle, z czterokolumnowym portykiem, zamkniętym attyką i herbem, przekryta wysokim dachem łamanym, tzw. polskim (il. 18), otoczona założeniem parkowym – przypominająca klasycystyczne rezydencje w rodzaju pałaców w Siernikach lub Małej Wsi – wyraża *par excellence* ambicje polskiego ziemiaństwa.

22 LVIA WTN, sygn. 1135-12-75, k. 12.

23 RUSZCZYC 1929, s. 235.

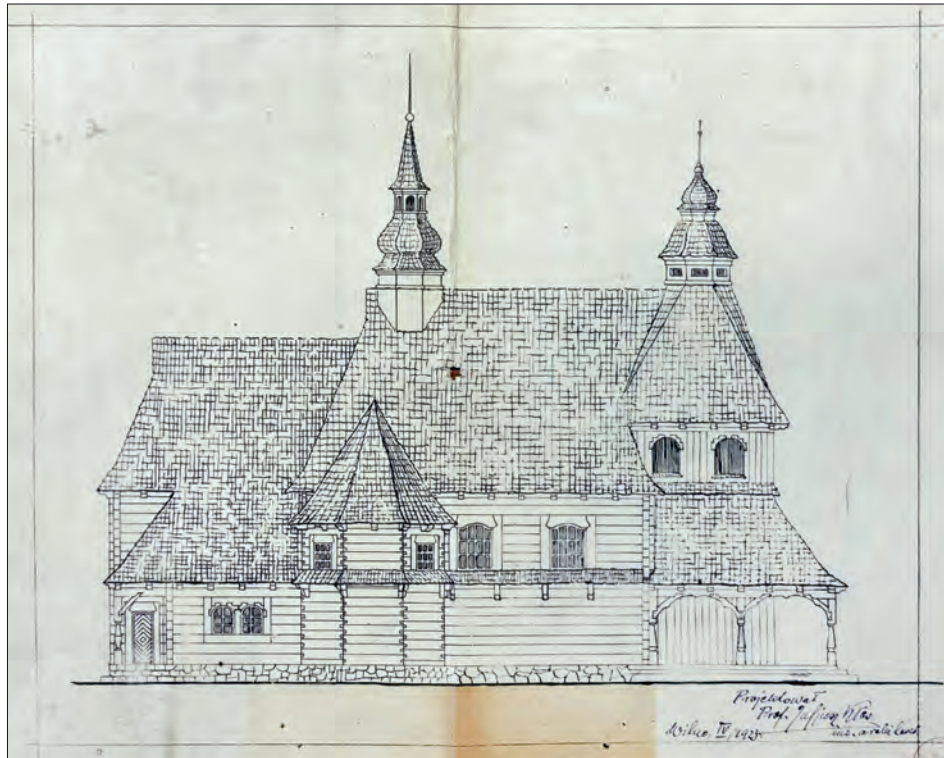


5. Dekoracja placu Katedralnego, proj. 1927, LVIA WTN

W architekturze projektowanej na „provincji” Kłós sięgał najczęściej po materiał drewniany. W takim tworzywie rozwiązał w 1923 roku projekt kościoła Matki Boskiej Anielskiej w Mieżanach (il. 6, realizacja w latach 1925–1928²⁴). Świątynia składała się z głównego korpusu nawowego, do którego przylegała kruchta od strony wieży przedniej, kwadratowe prezbiterium z zakrystią oraz boczna kaplica św. Stanisława, zamknięta poligonalnie. Szczególną uwagę w sylwetce kościoła przyciągały wysokie, kryte gontem dachy półszczytowe z zakopiańskimi słoneczkami. Elewację frontową tworzyła wieża na rzucie prostokąta zbliżonego do kwadratu, zwieńczona kilkukondygnacyjnym hełmem, przypominającym tzw. dachy krakowskie. Wysokością ustępowała nieco sygnaturce o barokizującym kształcie, zaplanowanej w tylnej części głównego korpusu. Frontową wieżę otaczał z trzech stron podcień z szerokim okapem, nawiązujący do tradycyjnych sobót. W dekoracji użyto elementów typowych dla architektury ludowej, zwłaszcza drewnianych mieczy i profilowanych wsporników o dekoracyjnej obróbce. Całość, wraz z zaprojektowaną przez Kłosa plebanią i specjalnie wykonanym stawem, tworzyły malowniczy zespół, wpisany w krajobraz małej miejscowości.

Podobne rozwiązania zostały zastosowane przez architekta w projektach tzw. kolonii urzędniczych – to kolejny, ważny punkt w architektonicznym portfolio Kłosa. Wśród 40 osiedli mieszkaniowych dla urzędników państwowych,

24 KHAREWSKI 2008, s. 55.



6. Kościół Matki Boskiej Anielskiej w Miezanach – elewacja boczna, proj. 1923, AAN MSW

planowanych do realizacji w latach 1924–1925 w ramach dużego programu inwestycyjnego Ministerstwa Robót Publicznych na ziemiach wschodnich II RP, znalazły się cztery projektowane przez Kłosa – w Braślawiu (il. 7), Duniłowiczach, Głębokiem i Postawach (ostatnie nie doczekało się realizacji)²⁵. W zabudowie tych osiedli zastosowano projekty powtarzalne, wśród nich zaprojektowaną przez Kłosa koncepcję domu dwurodzinnego typu Z – drewnianego, parterowego, z charakterystycznymi, szczytowo-naróżnymi podcieniami (il. 8). Motyw ten, zastosowany w niemal identycznej formie w kościele w Miezanach i domu kolonijnym typu Z, pojawił się w twórczości Kłosa jeszcze wcześniej – w szkicu perspektywicznym zabudowy „kolonii Robotniczej Stowarzyszenia Mechaników Polskich w Ameryce”, wykonanym jeszcze w okresie warszawskim (1919)²⁶. W projekcie tym, poza wspomnianymi podcieniami, widoczny jest repertuar podstawowych tematów architektonicznych, uważanych w tym czasie za typowo polskie – dachy

25 PSZCZÓLKOWSKI 2025, *passim*.

26 LVIA WTN, sygn. 1935-12-1, k. 11. Chodzi tu zapewne o projekt Stowarzyszenia Mechaników Polskich z Ameryki – organizacji polonijnej, założonej w 1918 r. na rzecz wspierania polskiego przemysłu.

półszczytowe z zakopiańskimi pazdurami i kurpiowskimi „śparogami”, okiennice z serduszkami, uproszczone ganki i wgłębne portyki, facjaty i okna powiekowe w połaciach dachowych. Projekt ten nie jest w ogóle wzmiankowany w literaturze przedmiotu, nie wiadomo także, czy kiedykolwiek doczekał się realizacji.



7. Kolonia urzędnicza w Braşlawiu – widok perspektywiczny, proj. 1924, LVIA WTN



8. Dom jednorodzinny typu Z – projekt elewacji, LCVA WODRP

Drewno było niewątpliwie ulubionym materiałem budowlanym Kłosa, a jego fascynacja tym budulcem przejawiała się czasem w sposób zupełnie niekonwencjonalny. Dobrym tego przykładem jest projekt muszli koncertowej w ogrodzie bernardyńskim – wykonany w 1924 roku²⁷, wkrótce doczekał się realizacji. Rozrywkowa funkcja tego obiektu pozwoliła architektowi na większą swobodę; to właściwie – utrzymując się w nomenklaturze muzycznej – wariacja na temat narodowego tradycjonalizmu o proveniencji ludowej. Muszla składała się z umieszczonej centralnie estrady i bocznych pawilonów z przeznaczeniem na garderoby, dostępnych za pośrednictwem tylnych schodów. Poszczególne bryły przekryto dachami o geometrii dachów łamanych polskich, krytych gontem. Według koncepcji projektowej centralna część miała być zwieńczona motywem harfy, ostatecznie na szczycie każdej z trzech brył pojawił się zakopiański pazdur (il. 9).



9. Muszla koncertowa w ogrodzie bernardyńskim, 1924, LVIA WTN

W dorobku twórczym Kłosa znajdują się realizacje o funkcji symbolicznej, podejmowane jako samodzielne przedsięwzięcia – niezwiązane bezpośrednio z architekturą zabytkową, choć z pewnością mieszczące się w kategorii projektowania w otoczeniu zabytkowym. Najważniejszym z nich jest projekt upamiętniający

27 LVIA WTN, sygn. 1135-12-32, k. 73.

żołnierzy poległych w wojnie polsko-bolszewickiej, zrealizowany na terenie cmentarza wojskowego na Rossie.

Projekt mauzoleum obrońców Wilna (il. 10) – podręcznikowy przykład międzywojennej architektury sepulkralnej o silnym ładunku emocjonalnym i politycznym – ugruntował pozycję architekta jako twórcy przestrzeni pamięci narodowej. Forma architektoniczna mauzoleum czerpie wprost z języka klasycyzmu; symetryczna kompozycja, monumentalne proporcje i powściągliwość detalu podkreślają powagę miejsca, a zastosowanie ciosowego opracowania ścian i klasycznej artykulacji wywołuje skojarzenia z architekturą wieczności i trwałości. Front ujęty został w monumentalny portyk z dwiema parami kolumn dźwigających belkowanie i trójkątny tympanon. Całość przywodzi na myśl antyczne templum, wpisując tym samym ofiarę żołnierzy w ponadczasową tradycję heroizmu. Atmosferę narodowego sanktuarium budują także detale – w tym urna ustawiona na bocznych postumentach, krzyż w polu płyty inskrypcyjnej i hasło „Bohaterskim Obrońcom Wilna” na fryzie. Całość, zrealizowana w 1926 roku²⁸, to monumentalny, a zarazem prosty w środkach wyrazu pomnik zbiorowej pamięci, łączący klasyczną formę architektoniczną z nowoczesnym, XX-wiecznym znaczeniem – miejscem czci dla żołnierzy poległych w obronie miasta. Niestety, obiekt ten istniał jedynie kilka lat; śmierć Józefa Piłsudskiego i złożenie jego serca w grobie matki poskutkowało zmianą aranżacji kwatery poległych według projektu Wojciecha Jastrzębowskiego, w tym rozbiórką mauzoleum.

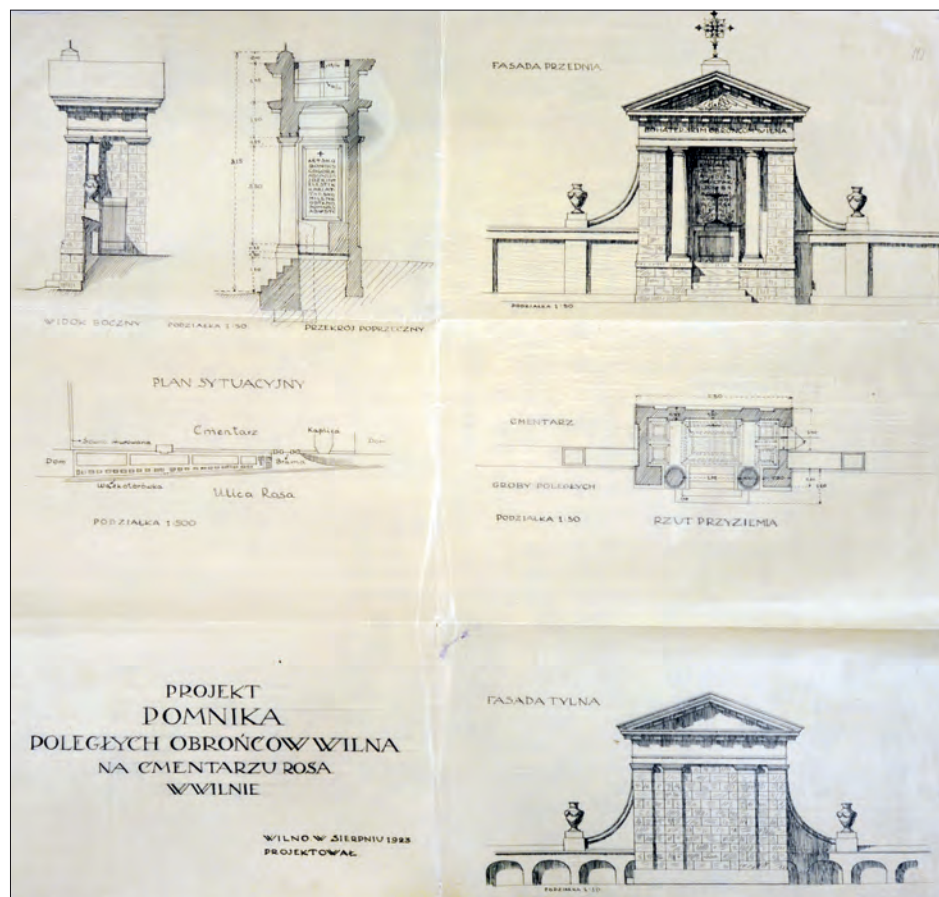
Jeszcze jedno upamiętnienie zaprojektowane przez Kłosa powstało nieco wcześniej (1923) – to monument Szymona Konarskiego, ustawiony w miejscu jego stracenia, u zbiegu ulic Smoleńskiej i Wróblej. Początkowo miał mieć postać granitowej kolumny²⁹, jednak ostatecznie architekt zastosował prostą, a zarazem monumentalną formę w postaci nieregularnego, surowego głazu, ustawionego na geometrycznej bazie. Naturalny kamień symbolizuje swoją prostotą i ciężarem trwałość pamięci i ofiarę życia Konarskiego. W rezultacie powstała bardzo powściągliwa całość, oszczędna w środkach wyrazu, utrzymana w tonie typowym dla pomników w miejscach kaźni.

Względnie skromne liczbowo *oeuvre* projektowe Kłosa należy uzupełnić o projekty niezrealizowane – choć nie pozostawiły one materialnych śladów w krajobrazie Wileńszczyzny, stanowią istotne źródło do badań nad wyobraźnią twórczą Kłosa, jego rozumieniem architektury instytucjonalnej i wizją przestrzeni reprezentacyjnej II Rzeczypospolitej. Ukazując kierunki poszukiwań, estetyczne preferencje i kompromisy, jakie architekt musiał podejmować w konfrontacji

28 Słowo 1926.

29 Słowo 1924.

z administracją państwową i realiami inwestycyjnymi, uzupełniają obraz jego dorobku o wymiar potencjalny, istotny dla kształtowania jego warsztatu i poglądów twórczych.



10. Mauzoleum obrońców Wilna, proj. 1923, LVIA WTN

Koncepcja budowy koszar 4 pułku ułanów w Berezwecczu (ob. część miasta Głębokie) z 1924 roku, choć niekiedy wymieniana wśród obiektów zrealizowanych³⁰, w istocie nie doczekała się realizacji³¹. Nie były to zresztą jedynie koszary, a potężny zespół garnizonowy, złożony z ponad 50 obiektów o różnych funkcjach.

30 POKLEWSKI 1999, s. 296.

31 W 1928 r. sam Kłos pisał: „Opracowałem również projekty rozbudowy koszar dla 3 p. saperów w Wilnie (z domami mieszkalnymi dla oficerów) oraz kompleksu budynków dla 4 p. ułanów w Berezwecczu, które to projekty ze względów budżetowych nie doszły do wykonania”, LVIA WTN, sygn. 1135-12-74, k. 17. Według informacji uzyskanej od Kastusia Szytala,

W zasobach archiwalnych nie zachował się plan urbanistyczny całego kompleksu, przetrwała jedynie część projektów architektonicznych³² (il. 11). Mimo to czytelna jest hierarchizacja form, odpowiadająca rangom i funkcjom poszczególnych obiektów. Gmach dowództwa z kasynem oficerskim oraz świetlica żołnierska zostały ukształtowane z większym naciskiem na monumentalność i dekoracyjność, co miało podkreślać prestiż instytucji wojskowych i ich rolę reprezentacyjną. W tych projektach architekt zastosował wysokie dachy mansardowe i czterospadowe z facjatami i sygnaturkami, dzięki czemu sylweta budynków nabierała bardziej ceremonialnego charakteru. Jednocześnie detale utrzymano w duchu umiarkowanego klasycyzmu – okna prostokątne lub zamknięte odcinkowo ujęte są w proste opaski, a portale i obramienia pozbawione nadmiaru ornamentyki, co podkreśla porządek i czytelność kompozycji.

Budynki o charakterze gospodarczym, jak ujeżdżalnia, stajnie czy ambulatorium weterynaryjne, otrzymały prostsze, wydłużone bryły, podporządkowane względem funkcjonalności, jednak i w ich przypadku architekt zadbał o estetyczną spójność zespołu. Wprowadzono tu dekoracyjne szczyty, regularny rytm okien i powściągliwe detale, które sprawiały, że nawet obiekty przeznaczone dla koni i zaplecza technicznego wpisywały się w jednolitą stylistykę całego kompleksu. Całość założenia można odczytywać jako świadomą próbę nadania architekturze wojskowej waloru reprezentacyjnego, a zarazem zakorzenienia jej w tradycji narodowej. Styl dworkowo-barokowy, przetworzony przez Kłosa na potrzeby architektury instytucjonalnej, łączył funkcjonalność z symbolicznym przekazem – garnizon nie był jedynie przestrzenią ćwiczeń i zaplecza wojskowego, lecz także manifestacją ciągłości kulturowej i organizacyjnego ładu odrodzonego państwa.

Na podstawie materiałów archiwalnych można ustalić, że Kłos wykonywał także inne prace dla wojska. Według umowy zawartej w 1925 roku projektował koszary, dwie wozownie, magazyn techniczny i inne obiekty dla 3 pułku saperów na Antokolu³³; przynajmniej większość tych prac została zrealizowana jeszcze w tym samym roku³⁴. Z 1927 roku pochodzą informacje na temat budowy działowni i magazynów amunicji dla garnizonu wileńskiego i nowowilejskiego³⁵.

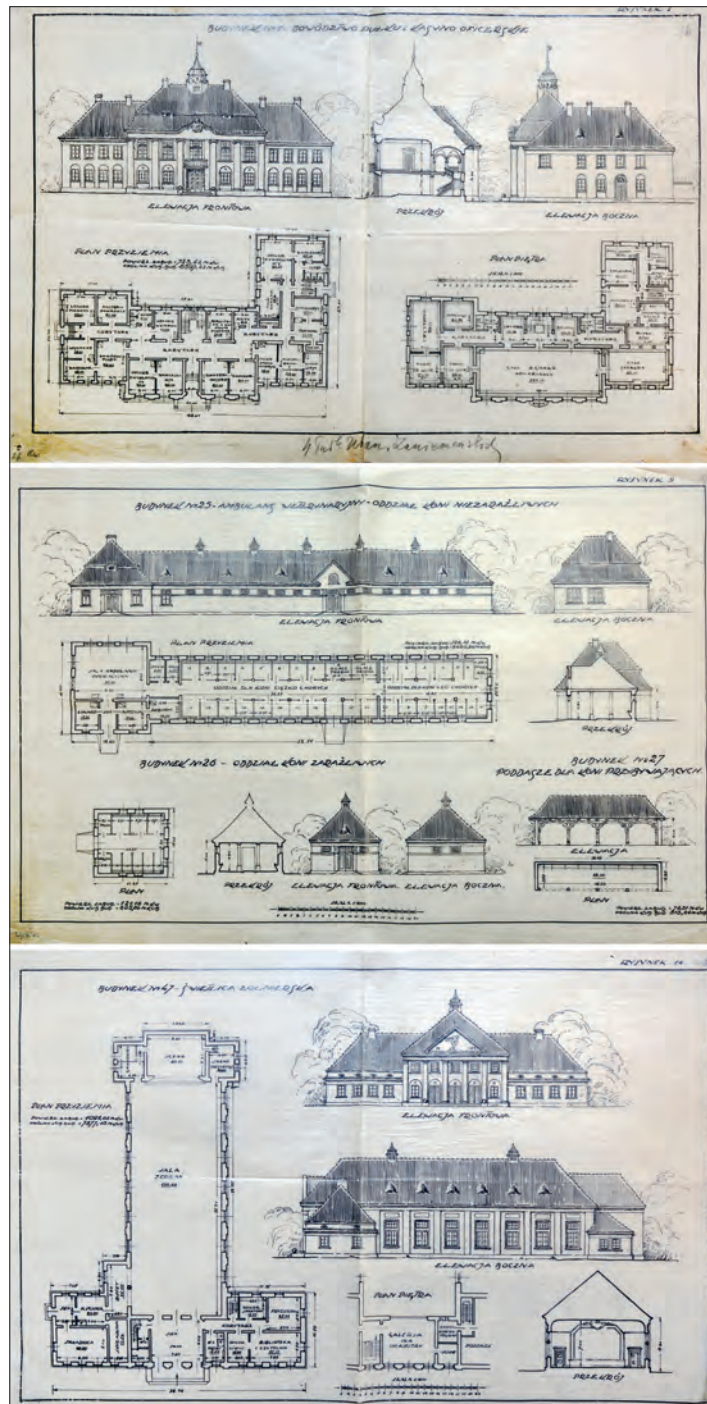
badacza dziejów budowlanych Głębokiego, prac w Berezwezu nie podjęto do końca lat międzywojennych.

32 W dokumentacji archiwalnej zachowana jest tylko część ponumerowanych projektów: dowództwo pułku i kasyno oficerskie (1), koszary żołnierskie (2–4), kryte ujeżdżalnie (21, 22), ambulanse weterynaryjne (25, 26), wiata dla koni przybywających (27), pułkowa izba chorych (28), dom mieszkalny dowódcy pułku (29), domy mieszkalne oficerów sztabowych (30–33), domy mieszkalne rotmistrzów (34–37), domy mieszkalne poruczników (38–41), świetlica żołnierska (47), magazyny sprzętu (48–49), magazyny żywności (50–51).

33 LVIA WTN, sygn. 1135-12-47.

34 *Ibidem*, k. 35.

35 LVIA WTN, sygn. 1135-12-48, k. 1.



11 a-c. Zespół koszarowy w Berezewcu: a) dowództwo pułki i kasyno oficerskie, proj. 1924, LVIA WTN; b) budynki dla koni, proj. 1924, LVIA WTN; c) świetlica żołnierska, proj. 1924, LVIA WTN

Trudno jednak jednoznacznie ocenić, czy chodziło wówczas o projektowanie, czy tylko o kierownictwo robót – odpowiedź na to pytanie wymaga czasochłonnego przeglądu obszernej dokumentacji archiwalnej. Wiadomo, że Kłos prowadził prace wykonawcze na podstawie projektów wykonanych przez innych architektów, np. w 1928 roku budowę gmachu Collegium Anatomicum USB według projektu swojego brata, Konrada Kłosa³⁶.

Jeszcze jedna niezrealizowana koncepcja była planowana w związku z programem budowy mieszkań dla urzędników państwowych. Podobny projekt dotyczył także Wilna – na działce położonej między ul. Cerkiewną a Zaułkiem Głuchym miała powstać duża, 45-rodzinna kamienica (il. 12). Projekt, datowany na 25 sierpnia 1924 roku, przewidywał realizację okazałego, dwupiętrowego gmachu w formach narodowego tradycjonalizmu, z wykorzystaniem takich elementów architektonicznych jak arkady czy barokizujące szczyty wolutowe. Plany tej inwestycji były zaawansowane, w sierpniu 1925 roku pisano na łamach „Słowa”: „z początkiem września wileński komitet powiatowy przystępuje do budowy olbrzymiego domu dla urzędników przy zaułku Głuchym (róg ul. Cerkiewnej). Dom ten w myśl zatwierzonego projektu inż. Kłosa posiadać będzie 50 mieszkań cztero, trzech i dwupokojowych z wszelkimi oczywiście wygodami i dodatkowymi ubikacjami gospodarczymi. Główne prace wykonane będą dopiero w roku przyszłym”³⁷. Koncepcja architektoniczna nie znalazła jednak uznania w Ministerstwie, które odesłało projekt do poprawy, uzasadniając, że „sposób rozwiązania zabudowy obranej parceli (...) nie odpowiada nowoczesnym wymogom”. Decyzja ta oburzyła autora, który w piśmie do głównego kierownika oświadczył:

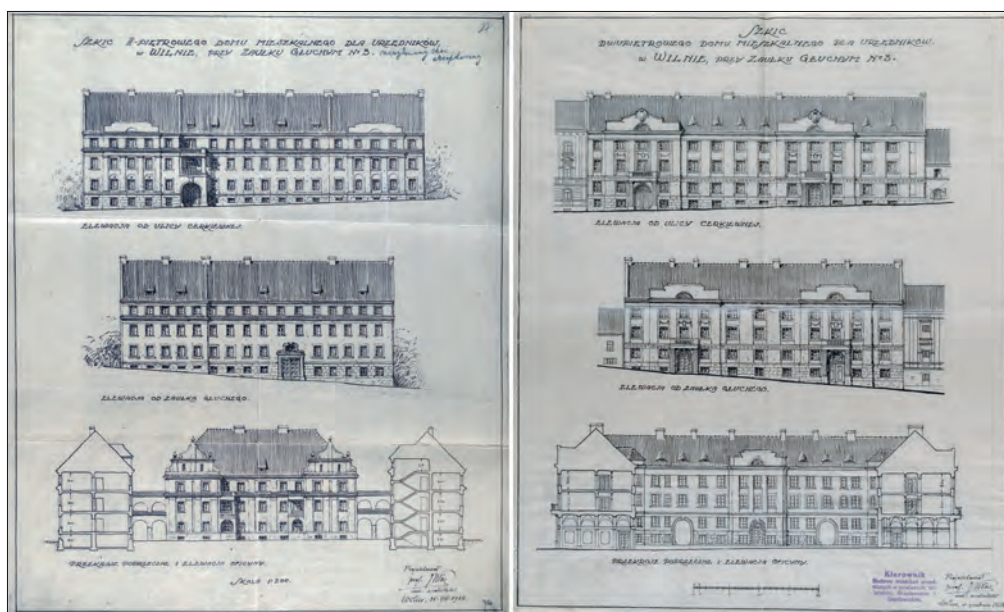
nie jest bynajmniej zadaniem władzy zatwierdzającej sugerowanie autorowi koncepcji układu i sposobu rozwiązania danego zadania. Nie może bowiem w podobnym wypadku chodzić o korektę szkicu, jak to ma miejsce w uczelni ze strony profesora wobec studentów, lecz o przestrzeganie przepisów budowlanych (...). Gdyby, czego nawet przypuścić nie można, władze zatwierdzające wtrącać się zaczęły do koncepcji i kompozycji, dyktując swe „widzimisie” równałoby się to jakiejś dyktaturze artystycznej, niemożliwej w społeczeństwach kulturalnych, a stosowanej jedynie w Rosji za czasów Mikołaja I, kiedy to narzucano wszystkim bez wyjątku budowlom fasady „najwyżej zatwierdzone”.

Ostatecznie profesor zgodził się, dla świętego spokoju, na wprowadzenie zmian, zastrzegając jednak, a w zasadzie posuwając się do szantażu: „gdyby jednak

36 LVIA WTN, sygn. 1135-12-80, k. 1.

37 Słowo 1925.

i ten szkic uznany został (...) za nieodpowiadający »nowoczesnym wymogom«, zmuszonym będąc, jako zanadto staroświecki (czy trochę nie zawcześnie zramolowany?) architekt zrzec się wszelkiego dalszego udziału w kierownictwie budowy tak wybitnie »nowoczesnych« domów urzędniczych»³⁸.



12 a-b. Kamienica urzędników państwowych w Wilnie: a) projekt I, 1924, LVIA WTN;
b) projekt II, 1924, LVIA WTN

Nowy projekt powstał w grudniu 1924 roku, jednak również nie doczekał się realizacji, z inwestycji ostatecznie bowiem zrezygnowano na rzecz budowy domów urzędniczych w Postawach.

Działalność naukowa, dydaktyczna i popularyzacyjna

W 1919 roku Kłós objął stanowisko kierownika katedry architektury na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego. W 1921 roku został prodziekanem, a pięć lat później dziekanem tego fakultetu. Działalność dydaktyczną łączył z praktyką ochrony zabytków, m.in. organizując zajęcia terenowe, a nawet angażując studentów na placach budów, co miało kluczowe znaczenie dla kształtowania nowego pokolenia architektów i konserwatorów. Dużo pisał i publikował, poza tekstami naukowymi ogłaszał też regularnie prace publicystyczne i popularnonaukowe w prasie codziennej i w periodykach poświęconych sztuce,

38 LVIA WTN, sygn. 1135-12-1, 1135-12-33, 1135-12-44.

m.in. na łamach „Słowa” prowadził cykl pt. „Nieco o stylach w architekturze”. Najważniejszą jego pracą w tym czasie było kilkakrotnie wznawiane *Wilno* – choć formalnie o charakterze przewodnika krajoznawczego, w istocie był to szkic monografii miasta, oparty na rzetelnych badaniach architektonicznych i historycznych³⁹. Dzieło to, ilustrowane fotografiami Jana Bułhaka, zyskało ogromną popularność zarówno wśród mieszkańców, jak i turystów, stanowiąc ważne narzędzie kształtowania świadomości historycznej i kulturowej Wilna.

Postać Kłosa jako naukowca jest intrygująca. Jego wypowiedź, że „kogo nie łączy ze sztuką stosunek głębokiego umiłowania, tego nie łączy ze sztuką nic w ogóle, dla tego sztuka pozostanie na zawsze dziedziną nieznaną, pomimo największej nawet uczoności i erudycji, będącej tylko »mędrca szkiełkiem i okiem«”⁴⁰ – może budzić kontrowersje, sprawiając wrażenie, że był on raczej popularyzato-rem niż naukowcem w ścisłym tego słowa znaczeniu; przepojony emocjonalnym stosunkiem do sztuki nie rozumiał obiektywnego sensu pracy badawczej *sine ira et studio*. W istocie powyższą wypowiedź należy jednak interpretować jako świadectwo określonej tradycji myślenia, w której analiza dzieła sztuki nie jest możliwa bez osobistego, emocjonalnego zaangażowania badacza. Kłos, wychowany jeszcze w klimacie XIX-wiecznej estetyki i historii sztuki, podzielał przekonanie, że narzędziowe opanowanie metod analizy formalnej, ikonograficznej czy historycznej, choć konieczne, nie wystarcza do uchwycenia istoty dzieła. W tym sensie jego pogląd sytuował się blisko romantyczno-modernistycznego paradygmatu historiografii artystycznej, w której badacz jawi się nie jako chłodny kronikarz, lecz jako podmiot obdarzony szczególną wrażliwością estetyczną.

Porównanie z innymi nurtami ówczesnej historii sztuki pozwala lepiej uchwycić specyfikę tej postawy. Na tle niemieckiej szkoły formalnej (Alois Riegl, Heinrich Wölfflin), dążącej do wypracowania obiektywnych kategorii opisu i analizy form artystycznych, Kłos jawi się jako głos wyraźnie antypozytywistyczny. Tam, gdzie Wölfflin konstruował dychotomiczne modele rozwoju sztuki (linearyzm – malarstwo – płaskość – głębia)⁴¹, Kłos wskazywał na wymiar przeżyciowy i emocjonalny, niemożliwy do uchwycenia w ramach czystej systematyki. Najbliższe ideowe pokrewieństwo dostrzec można w filozofii intuicjonistycznej Benedetto Crocego i Henriego Bergsona. Croce twierdził, że sztuka jest ekspresją intuicji, a zatem jej zrozumienie wymaga współodczucia⁴²; Bergson natomiast akcentował rolę intuicji jako szczególnego sposobu poznania, odrębnego od chłodnego intelektu⁴³.

39 KŁOS 1923 (kolejne wydania: 1929, 1937).

40 *Ibidem*, s. VI–VII.

41 WÖLFFLIN 1915.

42 CROCE 1902.

43 BERGSON 1903.

W rezultacie stanowisko Kłosa należy traktować nie jako metodologiczną dyrektywę w ścisłym znaczeniu, lecz jako program humanisty-estety, który widzi naukę o sztuce jako splot rzetelnej metody i emocjonalnego zaangażowania. Głos ten stanowi istotny przykład obecności nurtów intuicjonistycznych w polskiej refleksji nad sztuką 1. połowy XX wieku.

Dziedzictwo Juliusza Kłosa

Trudno objąć w jednym artykule całość dokonań Juliusza Kłosa, człowieka renesansu w pełnym znaczeniu tego słowa. Poza działalnością konserwatorską, architektoniczną, naukową i dydaktyczną był też zaangażowanym społecznikiem, aktywnie współpracując z Towarzystwem Miłośników Wilna i Towarzystwem Opieki nad Zabytkami – w ramach tych instytucji inicjował akcje dokumentacyjne, wykłady i wystawy, których celem było podniesienie świadomości społecznej w zakresie ochrony dziedzictwa. W okresie wileńskim był członkiem Okręgowej Rady Muzealnej, Państwowej Rady Ochrony Przyrody, Okręgowej Komisji Konserwatorskiej, Mieszanej Komisji Konserwatorskiej przy kurii metropolitalnej, rady budowlanej przy Dyrekcji Robót Publicznych, Komisji do spraw Architektury i Urbanistyki przy magistracie, prezesem Stowarzyszenia Architektów itd.⁴⁴ Temat jego biografii twórczej z pewnością wymaga dalszych badań. Spuścizna Kłosa, zgromadzona w Litewskim Państwowym Archiwum Historycznym, kryje jeszcze wiele cennych danych, zasoby nie zostały jednak w pełni przejrane ze względu na nieporządek w ogromnym materiale archiwalnym – wiele opisów katalogowych nie pokrywa się z zawartością teczek.

Badacz, konserwator, pedagog i twórca nowych realizacji w jednej osobie pozostawił spuściznę o fundamentalnym znaczeniu dla Wilna, która do dziś stanowi punkt odniesienia dla badaczy architektury oraz ważny element tożsamości kulturowej miasta. Dzięki jego pracy wiele zabytków Wilna i Wileńszczyzny zostało uratowanych przed zniszczeniem, a jednocześnie region zyskał wiele nowych realizacji architektonicznych, które – choć zdziesiątkowane – do dziś kształtują jego krajobraz kulturowy. Rola ta była szczególnie istotna w kontekście politycznym i kulturowym II Rzeczypospolitej. Wileńszczyzna, jako pogranicze polsko-litewskie i obszar o silnych tradycjach wielokulturowych, wymagała starannej polityki pamięci i ochrony dziedzictwa. Działalność Kłosa – zarówno jako konserwatora, jak i autora przestrzeni pamięci – doskonale wpisywała się w te potrzeby, nadając Wilnu rangę symbolicznej stolicy historycznego dziedzictwa Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

44 Słowo 1933.

Pojęcie „Rzeczypospolitej Obojga Narodów” nie jest tu frazesem, postać i działalność Kłosa mają bowiem do dziś duże znaczenie nie tylko dla polskiej, ale także litewskiej i białoruskiej tożsamości narodowej i regionalnej. We współczesnej litewskiej literaturze przedmiotu jest on uważany za pioniera naukowej konserwacji architektury na Wileńszczyźnie⁴⁵, a drewniana architektura kolonii urzędniczych jest postrzegana jako tradycyjna forma białoruskiego budownictwa ludowego i jako taka otaczana opieką⁴⁶. Niezwykle symptomatyczna jest w tym kontekście historia drewnianego kościoła w Mieżanach, w którym – zdaniem białoruskiego badacza Siarheja Chareuskiego – wyraziła się kwintesencja białoruskiego narodowego romantyzmu⁴⁷. Świątynia uległa zniszczeniu w 1985 roku (spłonęła od uderzenia pioruna), a w latach 1995–1997 w jej miejscu powstał nowy kościół – wprawdzie murowany, ale na wyraźne życzenie parafian z zachowanymi cechami formy drewnianej świątyni⁴⁸.

Tragiczna śmierć architekta 5 stycznia 1933 roku została przyjęta przez środowisko wileńskie jako wielka strata. O szczegółach zgonu informowały wszystkie lokalne tytuły prasowe, m.in. na łamach „Kuriera Wileńskiego” pisano:

Pełni żalu dzielimy się z naszymi czytelnikami tą żalobną wieścią, która wczoraj rano obiegła całe Wilno. Uniwersytet i miasto nasze dotknęła nader bolesna strata przez śmierć tak zasłużonego dla Wilna i jego pamiątek, badacza ich i nieraz odkrywcy. Śmierć ta spotkała śp. prof. Kłosa, w całym tych słów znaczeniu – na posterunku. Niemal dosłownie do samej chwili swego zgonu pracował forsownie i od dłuższego czasu nad dziełem o Wilnie, poświęcając mu ostatnio całe dni, a często nawet i noce, co bardzo przyczyniło się do pogorszenia stanu zdrowia ś. p. profesora. Właśnie z takiej całonocnej pracy, w swoim gabinecie naukowym w gmachu Wydz. Szt. P., przy ul. św. Anny 4, powracał do domu, bliski już ukończenia wspomnianego dzieła, przepisywanego przezeń na maszynie. Jak zeznaje woźny, który obudzony wesołym szczekaniem czarnego kudłatego „Żuzu”, z którym zmarły się nie rozstawał, – wyszedł zamknąć za ś. p. profesorem Kłosem drzwi – była wtedy punktualnie 5-a. Niedługo potem służąca zmarłego, [mieszkała przy ul. Gdańskiej Nr. 6], wywołana skomleniem psa przy drzwiach, wyszła na schody ze światłem i na pierwszej od dołu kondygnacji, czyli t. zw. półpiętrze znalazła łaskę i kapelusz swego pana, zaś na dole u stóp schodów,

45 BLAŽIŪNAS 2012, s. 122.

46 PSZCZÓLKOWSKI 2025, *passim*.

47 KHAREWSKI 2008, s. 53.

48 *Ibidem*, s. 55; LAWRYNYENKA 2019, s. 116.

jego samego – bez życia. Jak wskazują na to wszelkie oznaki – musiał, na wspomnianem półpiętrze, dostać jednego z tych ataków sercowych, które Go ostatnio bardzo nękały; przechyliwszy się w tył przez bardzo niebezpiecznie niską na tych schodach balustradę, spadł na kamienną posadzkę, rozbijając sobie czaszkę. Katastrofa ta bardzo bolesnym echem odbiła się wśród szerokiego koła znajomych i przyjaciół zmarłego. Poza tymi wszystkimi, którzy mogli należycie ocenić wartości jego umysłu i wiedzy, są liczni, którzy lubili Go bardzo, dla Jego wartości innej natury. Dobry, miły, uczynny z łatwością sobie zjednywał przyjaciół dookoła. Żał więc jest po Nim ogólny, tem większy, że mógł, mimo swych niedomagań na zdrowiu, jeszcze długo być pożyteczny Wilnu, na swoich stanowiskach, mając dziś zaledwie około 50-u lat, w dalszym ciągu ceniony, lubiany przez tych, którzy Go, jak wspomnieliśmy, ocenić umieli⁴⁹.

Pogrzeb Profesora miał charakter manifestacji narodowej. W ceremonii wzięli udział przedstawiciele najwyższych władz i instytucji, m.in. wojewoda wileński Zygmunt Beczkowicz, władze uniwersytetu – rektor, dziekani i prodziekani, odziani w togi, reprezentacja kapituły i katedry w osobie ks. prałata Adama Sawickiego i ks. rektora Antoniego Cichońskiego; depesze kondolencyjne na ręce rektora USB przesłali m.in. marszałek senatu i generalny konserwator zabytków. Zwłoki zmarłego odprowadzono na cmentarz na Rossie, gdzie wkrótce stanął nagrobek z inskrypcją: „Juliusz Kłós 1881–1933 profesor historii architektury USB”.

Na treść tej inskrypcji warto zwrócić szczególną uwagę. Decyzja o umieszczeniu takiej frazy (nie „architekt” czy „konserwator zabytków”) nie była zapewne przypadkowa, lecz miała charakter świadomego wyboru, ukierunkowanego na utrwalenie określonego wymiaru dorobku Kłosa. Wpisanie go w pamięć jako profesora historii architektury nie umniejszało wagi jego dokonań projektowych czy konserwatorskich, lecz wyносиło ponad nie tę część dorobku, która była najtrwalsza i najbardziej doniosła dla życia intelektualnego i kultury Wilna. Taka inskrypcja pozostaje więc świadectwem hierarchii wartości, w której tytuł profesora uniwersytetu stanowił najwyższy i najbardziej prestiżowy punkt odniesienia, nadający całościowej biografii Profesora trwałe wymiar symboliczny.

49 Kurjer Wileński 1933.

Bibliografia

Źródła archiwalne

- AAN MSW – Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Akta Ministerstwa Spraw Wewnętrznych 1918–1939.
- LCVA WODRP – Litewskie Centralne Archiwum Państwowe w Wilnie, Akta Wileńskiej Okręgowej Dyrekcji Robót Publicznych.
- LVIA WTN – Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie, Akta Wileńskiego Towarzystwa Naukowego (spuścizna prof. Juliusza Kłosa).

Opracowania

- BERGSON 1903 – Henri Bergson, *Introduction à la métaphysique*, Paris 1903.
- BLAŽIŪNAS 2012 – Juozapas Blažiūnas, *Kultūros paminklų apsaugos organizacijos ir paveikslų tvarkyba Vilniaus krašte nuo XX a. pradžios iki 1939 m.*, „Lietuvių Katalikų Mokslo Akademijos Metraštis“ 2012, s. 119–132.
- CROCE 1902 – Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari 1902.
- Dziennik Wileński 1925 – *Uroczystość poświęcenia gmachu Kuratorjum*, „Dziennik Wileński” 1925, nr 215 (z 20 września), s. 3.
- Kamion – Kamion. Pałac, <http://www.polskiezabytki.pl/m/obiekt/3403/Kamion/> [dostęp: 28.08.2025].
- KHAREWSKI 2008 – Syarhyey Kharewski, *Kul'tavaye doylidstva Zakhodnyay Byelarusi 1915–1940 hh.*, Vil'nya 2008.
- KŁOS 1923 – Juliusz Kłos, *Wilno. Przewodnik krajoznawczy*, Wilno 1923.
- KRZYŻANOWSKA 2000 – Hanna Krzyżanowska, *Kłos Juliusz*, [w:] *Polski słownik biograficzny konserwatorów zabytków*, red. Henryk Kondziela, Hanna Krzyżanowska, Mieczysław Kurzątkowski, z. 1, Poznań 2000, s. 116–117.
- Kurjer Wileński 1929 – *Prace restauracyjne w U.S.B.*, „Kurjer Wileński” 1929, nr 187 (18 sierpnia), s. 2.
- Kurjer Wileński 1933 – *Tragiczny wypadek i zgon prof. U.S.B. Juljusza Kłosa*, „Kurjer Wileński” 1933, nr 5 (6 stycznia), s. 3.
- KVR – Kultūros vertybių registras, <http://kvr.kpd.lt/#/static-heritage-detail/477cbe52-a9c2-4de1-8558-7c9bff4bd6a8> [dostęp: 27.08.2025].
- LAWRYNYENKA 2019 – Katsyaryna Lawrynyenka, *Vitsyebkaya dyyatseziya ryma-katalitskaha kastyolaw Byelarusi. 20-hoddzye wtvarennya dyyatsezii (1999–2019)*, Minsk 2019.
- MOROZOV 2017 – Dmitriy Morozov, *Professor Yuliush Klos i okhrana pamyatnikov Zapadnoy Belarusi 1921–1939 gg.*, [w:] *Problemy istorii i kul'tury pogranich'ya: gumanitar-noye znaniye i vyzovy vremeni*, red. V. Ganskiy i in., Minsk 2017, s. 139–143.
- POKLEWSKI 1991 – Józef Poklewski, *Wileńsko-nowogródzki okręg konserwatorski w okresie międzywojennym*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 1991, nr 17, s. 215–230.

- POKLEWSKI 1999 – Józef Poklewski, *Prof. Juliusz Kłos (1881–1933) architekt – badacz – konserwator – pedagog – człowiek*, [w:] *Architectura et historia. Studia Mariano Arszyński septuagenario dedicata*, red. Janusz Krawczyk, Toruń 1999, s. 283–313.
- PSZCZÓŁKOWSKI 2025 – Michał Pszczółkowski, *Czterdzieści miast-ogrodów. Dzieje budowy i architektura kolonii urzędniczych na ziemiach wschodnich II Rzeczypospolitej 1924–1925*, Warszawa 2025.
- RUSZCZYC 1929 – Ferdynand Ruszczyk, *Wydział Sztuk Pięknych U.S.B. w latach 1919–1939*, [w:] *Księga pamiątkowa ku uczczeniu CCCL rocznicy założenia i X-lecia wskrzeszenia Uniwersytetu Wileńskiego*, t. 2, Wilno 1929, s. 509–548.
- SHYDŁOWSKI 2001 – Kastus’ Shydłowski, *Dzyeynasts’ arkhitektara Yuliwsha Kłosa na Braslawshchynye*, „Przegląd Wschodni” 2001, nr 4, s. 1409–1423.
- Słowo 1924 – *Kronika. Pomnik Sz. Konarskiego*, „Słowo” 1924, nr 27 (1 lutego), s. 3.
- Słowo 1925 – *Domy dla urzędników na Wileńszczyźnie*, „Słowo” 1925, nr 192 (26 sierpnia), s. 3.
- Słowo 1926 – *Kronika. Pomnik obrońcom Wilna*, „Słowo” 1926, nr 122 (27 maja), s. 3.
- Słowo 1933 – *Inż. Juliusz Kłos*, „Słowo” 1933, nr 5 (6 stycznia), s. 3.
- WICHER 2000 – Sebastian Wicher, *The Architectural Legacy of Stanisław Bukowski in Vilnius – a Contribution to Further Research*, „Acta Academiae Artium Vilmensis” 2000, s. 140–179.
- WÖLFFLIN 1915 – Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.
- WÓJTOWICZ 2016 – Agnieszka Wójtowicz, *Juliusza Osterwy epizody wileńskie*, „Kwartalnik Opolski” 2016, nr 1, s. 25–33.

Received: 07.08.2025. Verified: 23.09.2025. Accepted: 04.10.2025.

Funding information: Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: MP 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

Tatiana Popova

Łódź

(Nie)spełniona podróż do Paryża. Kazimierz Malewicz wobec represji i polityki wykluczenia w ZSRR

An (un)fulfilled journey to Paris. Kazimir Malevich
in the face of repression and exclusionary policies in the USSR

Streszczenie. Artykuł dotyczy życia i twórczości Kazimierza Malewicza, ze szczególnym uwzględnieniem okoliczności jego powrotu do Związku Radzieckiego po wystawach w Warszawie i Berlinie w 1927 roku. Wydarzenie to umieszczono w szerokim kontekście politycznym, artystycznym i ideologicznym. Analizie poddano zarówno sytuację samego artysty, jak i przemiany w kulturze radzieckiej. Podkreślono ideologiczne napięcie między suprematyzmem Malewicza a konstruktywizmem i produktywizmem, które w realiach kształtującej się polityki kulturalnej ZSRR nabrało wymiaru ideologicznego konfliktu. Suprematyzm, postrzegany przez władze jako zbyt elitarny, uznano za nieprzydatny propagandowo, w przeciwieństwie do wywodzącego się z konstruktywizmu produktywizmu, który lepiej wpisywał się w oficjalne założenia ideologiczne. Artykuł ukazuje mechanizmy marginalizacji awangardy przez aparat władzy, rozwój doktryny realizmu socjalistycznego oraz narastające represje wobec artystów niepodporządkowujących się oficjalnej estetyce. Szczególną uwagę poświęcono okolicznościom dwukrotnego aresztowania Malewicza: w 1927 roku po powrocie z Europy Zachodniej oraz w 1930 roku. Jednym z kluczowych problemów badawczych jest kwestia powrotu Malewicza do Związku Radzieckiego w 1927 roku: czy decyzja ta była efektem politycznej presji, lojalności wobec polityki państwa, czy może wynikała z przyczyn osobistych, takich jak obecność rodziny w ZSRR? Kolejne pytanie brzmi: czy Malewicz planował pozostać na emigracji na stałe, czy raczej traktował swoją podróż jako tymczasową lub sposób na poprawienie sytuacji finansowej? W centrum refleksji znajduje się również pytanie o transformację formalną i powrót Malewicza do malarstwa figuratywnego pod koniec lat 20. XX wieku. Czy był to akt twórczej reinterpretacji własnego dziedzictwa, czy przemyślana strategia przystosowania się do wymogów ideologicznych? Tekst wskazuje także na wielowarstwowość polityki kulturalnej Rosji Radzieckiej, gdzie promocja artystów na arenie międzynarodowej kontrastowała z ich marginalizacją wewnątrz kraju. Przykład Malewicza unaczynia ambiwalentny charakter relacji między twórcą a państwem totalitarnym.

Słowa kluczowe: Kazimierz Malewicz; awangarda; sztuka rosyjska; sztuka XX wieku

Abstract. The article focuses on the life and work of Kazimir Malevich, with particular emphasis on the circumstances surrounding his return to the Soviet Union after his exhibitions in Warsaw and Berlin in 1927. This event is situated within a broad political, artistic, and ideological context. The analysis addresses both the personal

situation of the artist and the boarder transformations within Soviet culture. Particular attention is paid to the ideological tensions between Malevich's Suprematism and the opposing currents of Constructivism and Productivism, which, in the context of the emerging cultural policy of the USSR, took on the form of ideological conflict. Suprematism, regarded by authorities as too elitist, was considered unsuitable for propaganda purposes, in contrast to Productivism, a movement rooted in Constructivist principles, which aligned more effectively with official ideological objectives. The article reveals the mechanisms through which the state apparatus marginalized the avant-garde, traces the development of the doctrine of Socialist Realism, and discusses the increasing repression of artists who did not conform to the officially sanctioned aesthetics. Particular attention is paid to the circumstances of Malevich's two arrests: first in 1927, upon his return from Berlin, and again in 1930. One of the central research questions concerns Malevich's decision to return to the Soviet Union in 1927. Was this decision the result of political pressure, loyalty to state policy, or personal circumstances such as the presence of his family in the USSR? The article attempts to analyze this decision through a historical and artistic lens. Another key question is whether Malevich intended to remain in exile permanently or viewed his trip as temporary or as a means of improving his financial situation. The article also reflects on Malevich's formal transformation and his return to figurative painting in late 1920s. Was this a creative reinterpretation of his own legacy or a form of adaptation to ideological demands? It illustrates the ambivalent relationship between Malevich and the totalitarian state. The text also highlights the multilayered nature of Soviet Russia's cultural policy, in which the international promotion of artists contrasted sharply with their marginalization within the country. The example of Malevich illustrates the ambivalent character of the relationship between the artist and the totalitarian state.

Keywords: Kazimir Malevich; avant-garde; Russian art; 20th-century art

Twórczość Kazimierza Malewicza doczekała się pogłębionej, wieloaspektowej analizy – szczegółowo opracowano zarówno jego życiorys, jak i dorobek artystyczny, z uwzględnieniem oddziaływania jego koncepcji na kształtowanie się dyskursu artystycznego XX i XXI wieku¹. W biografii artysty nadal jednak pozostają kwestie wymagające dalszych wyjaśnień. Niejasne są choćby

1 Powstała obszerna literatura poświęcona Malewiczowi, publikowana w wielu językach. Biografie artysty opracowały m.in. Ksenia Buksza, rosyjska pisarka i dziennikarka (BUKSHA 2013) oraz Aleksandra Szackich, rosyjska historyczka sztuki i badaczka rosyjskiej awangardy (SHATSKIKH 1996). Dużo uwagi Malewiczowi i rosyjskiej awangardzie poświęcił Andrzej Turowski (TUROWSKI 1981; TUROWSKI 2002). Obszerne badania twórczości artysty przeprowadziła Irina Wakar, historyczka sztuki i kuratorka, starsza pracowniczka Galerii Trietiakowskiej, która brała bezpośredni udział w pierwszej po 60-letniej przerwie wystawie Malewicza w Galerii Trietiakowskiej, zorganizowanej w 1988 r. (WAKAR/MIKHIYENKO 2004). Podczas tej wystawy Wakar uczestniczyła w selekcji dzieł i opracowywała katalog wystawy, w którym dokonała korekt chronologii późniejszych prac Malewicza. Znaną badaczką rosyjskiej awangardy, w tym twórczości Malewicza, jest również Łarissa Żadowa, historyczka oraz krytyczka sztuki i designu. To z jej inicjatywy w 1982 r. powstała pierwsza i do dziś jedyna monografia poświęcona suprematyzmowi, badająca nie tylko twórczość Malewicza, lecz także kontekst artystyczny lat 1910–1930, obejmując szeroką panoramę artystów tego nurtu, pt. *Malevich: suprematism and revolution in Russia art. 1910–1930*, New York 1982 (Ł.A. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, tłum. J. Derwojed, J. Tasarski, Warszawa 1982).

powody jego powrotu do Związku Radzieckiego, mimo rosnącej rozpoznawalności i możliwości pozostania w Europie Zachodniej. Czy zadecydowały o tym względy ideologiczne, rodzinne, czy też naciski polityczne – to pytania, na które historycy sztuki wciąż poszukują odpowiedzi.

Celem niniejszego artykułu jest zbadanie okoliczności powrotu Malewicza do Związku Radzieckiego oraz próba określenia motywu tego wyboru i towarzyszącego mu zwrotu artysty ku malarstwu figuratywnemu, przypadającego mniej więcej na ten sam okres. Punktem wyjścia analizy stała się monografia prof. dr. hab. Andrzeja Turowskiego pt. *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcja i symulacja* (2004), stanowiąca istotny wkład w badania nad obecnością artysty w europejskim obiegu kulturowym. Lektura tej publikacji skłania do sformułowania zasadniczego pytania badawczego: czy Malewicz rzeczywiście rozważał możliwość osiedlenia się w Europie na stałe, czy też podróż z 1927 roku postrzegał przede wszystkim jako doraźną szansę na poprawę sytuacji ekonomicznej i wymianę idei z przedstawicielami zachodnich środowisk awangardowych?

W Związku Radzieckim artysta został niemal całkowicie wymazany z historii sztuki jeszcze przed swoją śmiercią, a zapomnienie to utrzymywało się przez ponad pół wieku. Ostatnią wystawą zorganizowaną za jego życia na terenie ZSRR była ekspozycja w Galerii Tretiakowskiej w 1929 roku, stanowiąca jedno z nielicznych instytucjonalnych uhonorowań jego dorobku w realiach radzieckiej polityki kulturalnej. Wydarzenie to symbolicznie zamknęło etap oficjalnej obecności Malewicza w rosyjskim dyskursie artystycznym. Rzeczywisty powrót malarza do rodzimego obiegu nastąpił dopiero w latach 1988–1989, kiedy zorganizowano wielką retrospektywę jego twórczości – prezentowaną kolejno w Petersburgu (ówczesnym Leningradzie), Moskwie oraz w amsterdamskim Stedelijk Museum². Oddźwięk tego wydarzenia był wyjątkowo silny zarówno w środowiskach artystycznych, jak i akademickich, co potwierdziło potrzebę ponownego zdefiniowania i reinterpretacji dziedzictwa rosyjskiej awangardy. Ekspozycja z lat 1988–1989 nie tylko przyczyniła się do wzrostu zainteresowania postacią Malewicza, lecz również zainicjowała nową falę badań nad jego życiem i myślą artystyczną.

Suprematyzm a konstruktywizm: spór o kierunek sztuki awangardowej w Rosji Radzieckiej

Na początku rozważań dotyczących losów Kazimierza Malewicza w porewolucyjnej Rosji warto przywołać fundamentalne napięcie ideowe, które zarysowało się wewnątrz rosyjskiej awangardy na początku XX wieku. Kluczowym

2 Kazimierz Malewicz 1878–1935 (ros. Казимир Северинович Малевич 1878–1935).

jego przejawem była rozbieżność między dwiema dominującymi orientacjami artystycznymi: suprematyzmem, reprezentowanym przez Malewicza oraz konstruktywizmem, którego czołowymi twórcami byli Władimir Tatlin, El Lissitzky i Aleksander Rodczenko. Tatlin w swojej praktyce artystycznej koncentrował się na analizie i wykorzystaniu właściwości fizycznych materii. W jego ujęciu rola artysty nie polegała na odsłanianiu wymiaru duchowego czy bezprzedmiotowego, jak postulował Malewicz, lecz na afirmacji konkretności i strukturalnych aspektów rzeczywistości materialnej. Suprematyzm z kolei stanowił koncepcję głęboko zakorzenioną w wymiarze metafizycznym, oderwaną od utylitarnych funkcji sztuki. W opozycji do tej postawy konstruktywizm – rozwijany przez Tatlina, Lissitzky’ego i Rodczenkę – od początku kładł silny nacisk na społeczny wymiar twórczości. W myśli konstruktywistycznej artysta był postrzegany jako inżynier nowego porządku społecznego, a dzieło sztuki pełniło funkcję narzędzia w procesie budowy społeczeństwa komunistycznego. Funkcja ta obejmowała zarówno działalność w przestrzeni przemysłowej, jak i aktywność dydaktyczną w ramach nowo powstałych instytucji edukacyjnych o profilu artystyczno-technicznym.

Znajomość Tatlina i Malewicza rozpoczęła się około 1913 roku. Artyści mieli okazję pracować obok siebie, będąc kluczowymi postaciami ruchu kubofuturystycznego w Cesarstwie Rosyjskim. Działali równolegle w najważniejszych instytucjach artystycznych Rosji lat 1918–1930. Obaj związani byli z IZO Narodowego Komisariatu Oświaty, centralnym organem odpowiedzialnym za sztuki plastyczne. Ich drogi krzyżowały się także w moskiewskim Wchutiemasie³. Ponadto obaj wspólnie uczestniczyli w kilku wystawach. Na przykład w marcu 1915 roku wzięli udział w *Pierwszej wystawie futurystów Tramwaj V* w Piotrogradzie oraz *Ostatniej wystawie futurystów 0,10*, również zorganizowanej w tym mieście. Ponadto ich prace zaprezentowano podczas *Wystawy futurystów Sklep*, która odbyła się w Moskwie w marcu 1916 roku. Rok 1915 był niezwykle ważny zarówno dla Malewicza, jak i dla Tatlina. W tym czasie powstały dwa dzieła uznawane dziś za ikony rosyjskiej awangardy – *Czarny kwadrat na białym tle* Malewicza oraz *Centralny kontr-relief* Tatlina. Oba zaprezentowano podczas *Ostatniej wystawy futurystów 0,10*, co prawdopodobnie stało się źródłem napięć między twórcami i z czasem przybrało formę otwartej rywalizacji o prymat w rosyjskiej awangardzie.

Wraz z wybuchem I wojny światowej i rewolucją październikową rozpoczęła się w Rosji okres głębokich przemian artystycznych, które doprowadziły do narodzin nowatorskich tendencji i wyrazistych indywidualności twórczych. Rewolucja w sztuce stała się częścią procesu budowy nowego życia społecznego, w którym

3 Wchutiemas (Wyższe Pracownie Artystyczno-Techniczne) – uczelnia artystyczna działająca w latach 1920–1930 w Moskwie.

artyści zaczęli aktywnie uczestniczyć. Młoda władza bolszewicka, świadoma propagandowego potencjału sztuki, sprzyjała eksperymentom formalnym i podejmowała współpracę z przedstawicielami różnych kierunków, w tym z Kazimierzem Malewiczem, który odegrał istotną rolę w kształtowaniu nowego języka wizualnego porewolucyjnej Rosji.

Artyści awangardowi współtworzyli instytucje edukacyjne⁴, takie jak Wchutemas czy UNOWIS, oraz teoretyczne zaplecze dla sztuki proletariackiej. Pierwszy etap kształtowania się nowego rozumienia sztuki w Rosji Radzieckiej doskonale oddają teksty publikowane w petersburskim tygodniku „Iskusstwo Kommuny”, wydawanym przez Oddział Sztuk Pięknych (IZO) Ludowego Komisariatu Oświaty w latach 1918–1919⁵. Wśród autorów tygodnika znaleźli się m.in. Osip Brik, Nikołaj Punin, Borys Kuszner, Kazimierz Malewicz, Władimir Majakowski, Iwan Puni. Na łamach pisma, w atmosferze ostrej krytyki dotychczasowej kultury carskiej Rosji, wybrzmiewały entuzjastyczne wezwania artystów do całkowitej przebudowy dotychczasowego porządku w sztuce na rzecz twórczości futurystycznej, a zatem proletariackiej i produktywistycznej (tzw. *proizwodstwiennoje iskusstwo*). W jednym z tekstów opublikowanych na łamach periodyku podkreślano, że futuryzm dąży do miana: „[...] jedynej słusznej ścieżki rozwoju sztuki ogólnoludzkiej [...]”⁶. Z kolei w numerze drugim „Iskusstwa Kommuny” z 15 grudnia 1918 roku czytamy: „Sztuka przyszłości to sztuka proletariacka. Sztuka będzie proletariacka albo nie będzie jej wcale. Ale kto ją stworzy?”⁷. Odpowiedź, jakiej udzieliła redakcja, była oczywista: „Tylko sztuka futurystyczna obecnie jest sztuką proletariatu [...]”⁸. Autorzy artykułów zamieszczanych w czasopiśmie sformułowali hasło: „Sztukę w produkcję”⁹, za pomocą którego pragnęli związać twórczość artystyczną „lewicowych” z rewolucją. W jednym z numerów z 1919 roku wyróżniano dwie zasadnicze ścieżki w ramach nowej sztuki proletariackiej: 1) Suprematyzm, malarstwo bezprzedmiotowe (artysta Malewicz i inni); 2) Prace z różnych materiałów (kontrreliefy, metal, karton itd.; artysta Tatlin, Mituricz¹⁰

4 Przykładowo Aleksander Benois zajmował się Ermitażem, Igor Grabar kontynuował pracę kuratorską w Galerii Trietiakowskiej, Władimir Tatlin kierował moskiewskim Wydziałem Sztuk Wizualnych Ludowego Komisariatu Oświaty (IZO Narkompros), Kazimierz Malewicz został członkiem Kolegium Sztuki Narkomprosa, Komisji Ochrony Zabytków i Komisji Muzeów w Moskwie.

5 „Iskusstwo Kommuny” (ros. „Искусство Коммуны”) – artystyczny miesięcznik, wydawany przez Oddział Sztuk Pięknych (IZO) Ludowego Komisariatu Oświaty od 7 grudnia 1918 do 13 kwietnia 1919 r.

6 PUNIN 1918, s. 2. Wszystkie przytoczone w artykule cytaty są tłumaczeniami własnymi autorki.

7 BRIK 1918, s. 1.

8 ALTMAN 1918, s. 2.

9 BIRBAUM 1919, s. 2.

10 Piotr Mituricz (1887–1956) – rosyjski i radziecki malarz i grafik.

i inni¹¹. Jednak postulaty rewolucyjne domagały się pełnego zjednoczenia treści artystycznych ze świadomością mas rewolucyjnych. W praktyce okazało się, że awangardowa malarska lewica nie była w stanie sprostać tym oczekiwaniom. Jej głównym środkiem wyrazu było bezprzedmiotowe malarstwo, które – choć rewolucyjne w swojej estetyce – nie potrafiło wyrazić nowej ideowej treści rewolucji.

Koncepcję sztuki produktywistycznej prezentowano również na łamach czasopisma „Proletarskaja Kultura”¹² oraz w pismach „LEF” i „Nowy LEF”¹³. W drukowanych tam tekstach widoczne jest utożsamianie sztuki produktywistycznej z ruchem konstruktywistycznym: „[...] twórczość formy artystycznej, będąc nierozdzielnie związana z twórczością praktyczną, nie może być żadną inną, jak tylko konstruktywną, znaczy praktyczno-celową [...]”¹⁴. W artykule pisarza i krytyka sztuki Osipa Brika dla „LEF-u”, pojawiła się krytyczna ocena twórców, którzy odchodzili od produktywizmu:

Są jednak artyści, którzy natychmiast przejęli żargon konstruktywizmu: zamiast „kompozycja” mówią „konstrukcja”, zamiast „malować” – „formować”, zamiast „tworzyć” – „budować”. Ale w praktyce wciąż robią: obrazki, pejzażyki, portreciki. Są też inni – choć nie malują obrazków, pracują w przemyśle, też mówią o materiale, fakturze, konstrukcji, a wychodzi im nadal dawne dekoratorstwo i użytkowość – koguciki, kwiatuszki, kółeczka i kreseczki. Są jeszcze tacy, którzy ani obrazków nie malują, ani w produkcji nie pracują, lecz „twórczo poznają” „wieczne prawa” koloru i formy. Dla nich realny świat rzeczy nie istnieje, nie obchodzi ich zupełnie. Z wysokości swoich mistycznych objawień patrzą z pogardą na każdego, kto profanuje „święte dogmaty” sztuki pracą w przemyśle lub innej dziedzinie kultury materialnej¹⁵.

Wcześniej, w 1922 roku, Boris Arwato, aktywny uczestnik LEF-u i jeden z twórców nurtu produktywizmu, na łamach pisma „Pieczęć i Rewolucja”¹⁶ opublikował recenzję książki Malewicza zatytułowaną *Bóg nie został obalony*¹⁷, w której zauważył:

11 *Sovremennyye gruppirovki* 1919, s. 2.

12 „Proletarskaja Kultura” (ros. „Пролетарская Культура”) – czasopismo wydawane w latach 1918–1921 przez Proletkult (Proletariackie organizacje kulturalno-oświatowe).

13 Czasopismo założono w 1923 r. przez ugrupowanie artystyczne LEF – Lewy Front Sztuki (ros. ЛЕФ – Левый фронт искусств); było wydawane do 1925 r., w latach 1927–1928 pod nazwą „Nowy LEF” (ros. „Новый Леф”).

14 ARVATOV 1920, s. 73.

15 BRIK 1923, s. 105.

16 „Pieczęć i Rewolucja” (ros. „Печать и Революция”) – czasopismo literacko-krytyczne wydawane w latach 1921–1930.

17 MALEVICH 1922.

Jeszcze zanim zapoznałem się z ideami Malewicza i jego sektą (suprematyści zawsze przypominali mi chłystów – mają swojego Chrystusa i Bogurodzice, swoje symbole i niemal zaklęcia), wielokrotnie podkreślałem, że suprematyzm jest najbardziej zacofaną reakcją pod sztandarem rewolucji, a więc reakcją podwójnie szkodliwą. Lewicowa sztuka, reprezentowana przez autentyczne rewolucyjne grupy (konstruktywizm), musi bezlitośnie zerwać nić, która wciąż łączy ją z suprematyzmem. Po otwartej ofensywie Malewicza nawet wątpiący i krótkowzroczni zdołają [...] dostrzec czarne oblicze starej sztuki. Malewicz nie ma nic wspólnego z lewicą, więc niech znajdzie sobie miejsce tam, gdzie z radością przyjmą go szeregi dogorywającego indywidualistycznego estetyzmu doprowadzonego do skrajnego solipsyzmu¹⁸.

Przywołane fragmenty tekstów ukazują zasadnicze rozbieżności między Malewiczem a konstruktywistami i produktywistami. Podczas gdy ci pierwsi dążyli do tego, by sztuka służyła nowemu ustrojowi jako narzędzie praktycznej transformacji społecznej, celem Malewicza było całkowite oderwanie formy od funkcji. Obie grupy usiłowały realizować swoje założenia w różnych dziedzinach – architekturze, wzornictwie przemysłowym, grafice – jednak konstruktywizm, ze względu na swój utylitarny charakter, łatwiej przenikał do projektowania przemysłowego. Malewicz krytykował konstruktywistów, podważając ich podejście jako pozbawione duchowego wymiaru, który według niego stanowi istotę sztuki. Jeszcze w 1919 roku, w tekście *O nowych systemach w sztuce. Statyka i prędkość*¹⁹, poruszył problem czysto użytkowego pojmowania sztuki: „Forma użytkowa nie powstaje bez udziału estetycznego działania [...]. Cały świat jest zbudowany przy udziale estetycznego działania malarskiego”²⁰.

Konflikt między suprematyzmem Kazimierza Malewicza a konstruktywistami, członkami Związku Nowoczesnych Architektów²¹, ujawnił się wyraźnie w dyskusji prowadzonej na łamach „Sowremiennoj Architektury”. W 1927 roku redakcja czasopisma „Krasnaia Now”²² opublikowała artykuł F. Szalawina i I. Łamcowa *O lewej frazie w architekturze*, będący usystematyzowaną krytyką nurtu konstruktywistycznego. Autorzy zarzucali konstruktywistom sprowadzenie formy budynku wyłącznie do kwestii technicznych, co, ich zdaniem, było sprzeczne z jego rolami społecznymi i estetycznymi. Wskazywali na brak spójnej wizji

18 ARVATOV 1922, s. 344.

19 MALEVICH 1919.

20 *Ibidem*, s. 1.

21 Związek Nowoczesnych Architektów (OSA) został utworzony w 1925 r. przez członków LEF-u. Działał pod hasłami konstruktywizmu i funkcjonalizmu. Organem OSA było czasopismo „Sowremiennoj Architektura” (ros. „Современная Архитектура”), wydawane w latach 1926–1930.

22 Czasopismo „Krasnaia Now” (ros. „Красная Новь”) ukazywało się w latach 1921–1941.

łączącej inżynierię, estetykę i ideologię, co prowadziło do powstania obiektów pozbawionych głębi. Szalawin i Łamcow podkreślali tendencję konstruktywizmu do oscylowania między subiektywnym idealizmem a mechanicznym materializmem, mimo deklarowanych ambicji oddziaływania na psychikę społeczności²³. W odpowiedzi, w 1928 roku „Sowriemiennaja Architektura” opublikowała artykuł Romana Higerę *O kwestii ideologii konstruktywizmu we współczesnej architekturze*, broniący konstruktywizmu jako spójnego systemu ideowego, a nie jedynie zbioru formalnych eksperymentów. Higer zauważał: „Twierdzić zatem, że zadaniem architekta jest stworzenie obiektu, który »poza swoją utylitarną istotą posiada także zamysł artystyczny«, rozumiany jako coś »nieużytecznego«, odwołującego się do [...] »wyższej« natury człowieka, oznacza demonstrowanie albo własnej ignorancji, albo zatwardziałego dualizmu filozoficznego [...]»²⁴.

W kolejnym numerze czasopisma, będącym poniekąd odpowiedzią na artykuł Higerę, zamieszczono list Kazimierza Malewicza oraz jego tekst *Forma, kolor i odczucie*. W piśmie skierowanym do redakcji Malewicz wyraził głębokie niezadowolenie z prezentowanego w periodyku podejścia do zagadnień architektury. Zarzucił autorom brak refleksji nad ideologicznymi podstawami architektury i sztuki, wskazując na poważne rozbieżności między treściami publikowanymi w czasopiśmie a aktualnymi kierunkami myślenia architektonicznego. Wobec braku prób wyjaśnienia tych fundamentalnych kwestii ogłosił rezygnację z formalnej współpracy z redakcją²⁵, jednocześnie deklarując: „Pragnę być w waszym czasopiśmie autorem przypadkowym, piszcie o moich pracach cokolwiek zechcecie [...] umieszczając moje prace suprematyczne, proszę opatrzyć je tytułem »suprematyczna sztuka konstruowania form przestrzennych« (porządek suprematyczny) rok 1923»²⁶. Redakcja dodała do listu komentarz, w którym podkreślono zasadniczy charakter rozbieżności między suprematystą a konstruktywistami, zaznaczając, że odwołanie do „odczucia” i metafizyki pozostaje poza obszarem naukowo uzasadnionego projektowania:

To, że Malewicz jest teologiem, mistykiem i artystą eklektycznie myślącym, można już pominąć. Sam autor artykułu dowodzi tego wystarczająco jasno. Wyraz „odczucie” odmieniany jest przez niego w całym tekście we wszystkich możliwych przypadkach, w zestawieniu z licznymi przymiotnikami. Można by uznać, że Kazimierz Malewicz wyznaje filozofię Schopenhauera.

23 SHALAVIN/LAMTSOV 1927, s. 226–239.

24 HIGER 1928, s. 9.

25 MALEVICH 1928, s. 156.

26 *Ibidem*.

Jednak gdy się czyta, że „świat jako odczucie stanowi niezmiennie zjawiska, wskutek czego powstaje harmonia świata bezprzedmiotowego”, staje się jasne, że wiatr wieje z innej strony²⁷.

Opozycja między zwolennikami dwóch nurtów nabierała szczególnego znaczenia w kontekście kształtującej się polityki kulturalnej Związku Radzieckiego. Na przykładzie omawianych stanowisk widać wyraźnie, że suprematyczne koncepcje Malewicza i jego zwolenników w połowie lat 20. zaczęto postrzegać jako zbyt abstrakcyjne, elitarne i trudne do zakomunikowania szerokim masom, a tym samym nieprzydatne z perspektywy propagandowej. Tymczasem konstruktywiści potrafili – przynajmniej czasowo – wpisać się w oficjalną narrację kulturalną państwa. Od połowy lat 20. władze radzieckie coraz wyraźniej opowiadały się za realizmem socjalistycznym jako stylem oficjalnym. Awangarda stopniowo traciła swoją pozycję, stając się nurtem marginalnym i obcym klasie robotniczej. Choć niektórzy twórcy pozostawali aktywni, ich obecność w przestrzeni publicznej była systematycznie ograniczana. Państwo proletariackie coraz silniej naciskało na podporządkowanie sztuki ideologii, wykluczając awangardystów z możliwości działania w instytucjach i życiu artystycznym.

Wobec doktryny socrealizmu i zarzutów o formalizm

W 1923 roku ukazała się książka Lwa Trockiego *Literatura i rewolucja*²⁸, w której autor krytykował formalizm we wszystkich dziedzinach życia społecznego: w sztuce, w prawie i gospodarce. Początkowo termin „formalizm” funkcjonował jako neutralna kategoria estetyczna, odnosząca się do sposobu kształtowania dzieła sztuki, którego wartość artystyczna opierała się przede wszystkim na jego cechach formalnych. Używano go głównie w analizie i ocenie struktury danego obiektu²⁹. Tekst Trockiego odegrał istotną rolę w rozszerzeniu pierwotnego znaczenia pojęcia – z czysto estetycznego na narzędzie walki ideologicznej. Trocki pisał o formalistycznym podejściu jako przejawie ideologicznej ślepoty, ahisterycznego idealizmu oraz metodologicznego błędu: „Szkoła formalna to uczone, lecz niedojrzały potworek idealizmu zastosowanego do zagadnień sztuki [...]”³⁰. W oficjalnym radzieckim dyskursie termin „formalizm” przekształcono w narzędzie demagogicznej krytyki, służące do piętnowania wszelkich form twórczości

27 *Otvet redaktsii* 1928, s. 156.

28 TROTSKIY 1923.

29 DZIEMIDOK 1993, s. 106.

30 TROTSKIY 1923, s. 131.

niezgodnych z założeniami doktryny realizmu socjalistycznego. W tym kontekście szczególnie ujawniła się ambiwalentna sytuacja, w jakiej znaleźli się przedstawiciele rosyjskiej awangardy. Z jednej strony twórcy związani z Lewym Frontem Sztuki – funkcjoniści i konstruktywiści – krytykowali Malewicza za rzekome oderwanie od realiów społecznych, z drugiej zaś sami LEF-owcy wkrótce stali się celem podobnych ideologicznych ataków. W 1927 roku Wiaczesław Połoński, redaktor naczelny czasopisma „Pечат’ i Rewolucja”, krytykując „Nowy LEF”, redagowany przez Majakowskiego, pisał: „Futuryzm, który powstał na gruncie rozkładu sztuki burżuazyjnej, wszystkimi swymi korzeniami tkwił właśnie w burżuazyjnej tradycji artystycznej [...]”³¹. 5 marca 1927 roku Majakowski, podczas posiedzenia redakcji „Nowego LEF-u”, bronił pisma przed marginalizacją i opowiedział się za autonomią twórczości, wolną od monopoli i logiki rynku³².

Proces politycznego wypierania awangardy rozpoczął się jednak znacznie wcześniej. Już 1 grudnia 1920 roku Komitet Centralny RKP(b) przyjął rezolucję „O Proletkultach”, krytykującą ich ideologiczną i organizacyjną samodzielność³³. Podkreślano obecność elementów burżuazyjnych w strukturach ruchu, szczególnie w środowiskach futurystów³⁴. Dokument zapowiadał podporządkowanie Proletkultów Ludowemu Komisariatowi Oświaty (Narkomprosu) oraz ich przekształcenie w zależne oddziały partyjne. Dla awangardy artystycznej oznaczało to koniec względnej autonomii, a w dłuższej perspektywie cenzurę i eliminację z życia kulturalnego. W 1921 roku przeciwko futuryzmowi jednoznacznie wypowiedział się sam Proletkult:

Uznając futuryzm [...] za ideologiczne nurty schyłkowego okresu burżuazyjnej kultury epoki imperializmu, plenum Komitetu Centralnego Wszechrosyjskiej Rady Proletkultu uznaje ten kierunek za wrogi klasie proletariackiej i stwierdza niedopuszczalność zatrudniania w studiach Proletkultu kierowników, instruktorów-specjalistów, jak również wykładowców osób deklarujących się w sztuce jako futuryści [...]”³⁵.

31 POLONSKIY 1927, s. 19.

32 MAYAKOVSKIY 1927, s. 39–46. W 1928 r. Połoński opublikował artykuł *Uwagi krytyczne. Blef nadal trwa*. Formalnie tekst stanowił odpowiedź Połońskiego na zarzuty wysunięte wobec niego przez Majakowskiego.

33 Proletkult (ros. *Пролеткульт*) – proletariacka organizacja kulturalno-oświatowa i literacko-artystyczna działająca przy Ludowym Komisariacie Oświaty w latach 1917–1932. Powstał jeszcze przed rewolucją październikową i przedstawiał się jako niezależna organizacja robotnicza, lecz w warunkach porewolucyjnych jego ideologiczna i organizacyjna niezależność zaczęła być oceniana przez partię jako przejaw odchylenia od linii marksistowskiej i od władzy radzieckiej.

34 Rezolucja Komitetu Centralnego RKP (b) *O Proletkultach od 1 grudnia 1920 roku*, „Prawda” 1920, nr 270, s. 313–315.

35 Rezolucja przyjęta na I sesji plenum Komitetu Centralnego Proletkultu 16–20 grudnia 1921 r., „Proletarskaja Kultura” 1920, nr 20–21, s. 32–34.

Tego rodzaju retoryka, oparta na ideologicznym odrzuceniu awangardy jako sztuki formalistycznej czy burżuazyjnej, skutecznie marginalizowała jej twórców, którzy przestali się wpisywać w model sztuki podporządkowanej interesom państwa. W jednym z zachowanych protokołów przesłuchania z 1930 roku Malewicz bronił się przed zarzutami formalizmu, wyjaśniając:

Mój pogląd na sztukę: sztuka powinna stworzyć nowoczesną architekturę [...] która odzwierciedla problemy społeczeństwa proletariackiego. Oskarżono mnie o formalizm – niesłusznie, ponieważ swoją twórczością udowadniam współczesne podejście do sztuki. Dążę do zbliżenia się do produkcji; moje nowe projekty naczyń cieszą się zainteresowaniem eksportowym, co przynosi korzyści ekonomiczne [...] a zarazem uznawane są na Zachodzie jako innowacyjne osiągnięcia artystyczne [...]³⁶.

Proces wykluczania awangardy zakończył się w sposób głęboko dramatyczny – jej upadek, niezależnie od biografii i przekonań politycznych twórców, miał wymiar tragiczny, zarówno kulturowy, jak i historyczny. 10 czerwca 1926 roku w gazecie „Leningradskaja Prawda” (ros. „Ленинградская Правда”) ukazał się artykuł Gospodina Sierogo³⁷ pt. *Monaster na zaopatrzeniu państwowym* (ros. *Монастырь на госснабжении*). Był on reakcją na wydarzenia związane z wystawą w Państwowym Instytucie Kultury Artystycznej (GINChUK)³⁸, podczas której Paweł Mansurow³⁹ zaprezentował materiały ostro krytykujące politykę kulturalną państwa: „[...] efektem panującej filozofii politycznej było fizyczne wymazanie artysty, podobnie jak zniszczenie szkoły artystycznej [...] nasi bracia artyści, którzy znaleźli się w waszym raju miejskim, umierają z głodu lub wieszają się z tęsknoty [...]”⁴⁰. Takie poglądy, choć podzielane przez wielu artystów, były bardzo niebezpieczne. Ginger oskarżył całą instytucję, kierowaną przez Malewicza, o kontrrewolucyjną działalność: „Pod szyldem instytucji państwowej schronił się monasterze z kilkoma nędznymi, którzy, być może nieświadomie, ale jawnie angażują się w kazania kontrrewolucyjne, oszukując nasze radzieckie organy naukowe [...]”⁴¹.

36 VAKAR/MIKHIYENKO 2004, s. 552.

37 Pod pseudonimem „Szary” ukrywał się Grigorij Ginger – historyk sztuki, krytyk.

38 Państwowy Instytut Kultury Artystycznej (GINChUK) – organizacja naukowo-badawcza i stowarzyszenie twórcze zajmujące się kwestiami teorii i historii kultury artystycznej. Powstał w 1923 r. w Petersburgu i istniał do 1926 r.

39 Paweł Mansurow (1896–1983) – malarz, grafik, pochodzenia rosyjskiego, związany z ruchem awangardowym.

40 MATYUSHIN 1994, s. 98.

41 SERYY 1926.

W rzeczywistości tekst stał się jednym z pierwszych przykładów publicznych donosów i spowodował zamknięcie GINChUK-u w Leningradzie oraz poważnie zachwiał pozycją Malewicza. Tymczasem w Moskwie, podczas otwarcia wystawy twórców ze Stowarzyszenia Artystów Rewolucyjnej Rosji⁴², Ewgenij Katzman⁴³ wystąpił z raportem „Niech odpowiedzą” (ros. Пусть ответят), w całości wymierzonym przeciwko awangardzie. Katzman nie wymieniał Malewicza wprost, jednak był on celem ataków w wielu innych publikacjach⁴⁴. Na przykład Wiktor Perelman⁴⁵ charakteryzował teorie artysty jako „urojenia paranoika” i „bezcelną kpinę ze zdrowego rozsądku”. Pisał: „[...] taką kontrrewolucyjną bzdurą karmiono artystyczną młodzież, okaleczano ją przez pięć lat, ofiarowano jej śmieci zamiast żywej wody prawdziwej sztuki masowej [...]”⁴⁶. Członkowie AChRR-u, mając dostęp do prasy i władzy, eskalowali napięcia i przedstawiali awangardę jako zagrożenie dla ustroju państwowego.

W latach 1922–1937, w wyniku polityki władz ZSRR, wielu wybitnych twórców wyemigrowało za granicę, m.in. Mark Chagall, Wassily Kandinsky, Dawid Burluk, Naum Gabo, Aleksandra Ekster, Paweł Mansurow, Ksenia Bogusławska, Iwan Puni i wielu innych. Ci, którzy pozostali, zmagali się z ostracyzmem i brakiem możliwości prezentowania swojej sztuki, a co za tym idzie – również ograniczonymi źródłami dochodu. Sam Malewicz mówił o sobie: „[...] jestem strachem na wróble w świecie sztuki, zwłaszcza w Rosji [...]”⁴⁷. Próby współpracy międzynarodowej stały się dla awangardystów ostatnią nadzieją, jednak kontrola emigracji była bardzo restrykcyjna. Wizy wyjazdowe stanowiły istotne narzędzie bolszewickiej polityki przemocy. Anatolij Łunaczarski, kierujący Ludowym Komisarjatem Oświaty w latach 1917–1929, dostrzegał strategiczne znaczenie obecności rosyjskiej awangardy na arenie międzynarodowej. Zdawał sobie sprawę, że mimo narastającej niechęci wobec awangardystów w kraju, ich twórczość stanowiła ważny element kulturalnej reprezentacji państwa radzieckiego za granicą. Poprzez wspieranie ich działalności promował pozytywny wizerunek ZSRR jako nowoczesnego i otwartego na eksperyment artystyczny państwa. Ta dwoistość – represje wobec awangardy w kraju i jej promocja na Zachodzie – pogłębiała rozdźwięk między realną polityką kulturalną a propagandowym wizerunkiem radzieckiej

42 Stowarzyszenie Artystów Rewolucyjnej Rosji (AChRR) – stowarzyszenie rosyjskich artystów, założone w 1922 r. W 1928 r. zmieniło nazwę na Stowarzyszenie Artystów Rewolucji (AChR).

43 Ewgeny Katzman (1890–1976) – malarz i grafik, jeden z założycieli AChRR.

44 SCHEIJEN 2019, s. 339.

45 Wiktor Perelman (1892–1967) – malarz, autor prac z zakresu teorii i praktyki sztuki wizualnej, jeden z założycieli AChRR.

46 PERELMAN/LESYUK 1935, s. 73.

47 SCHEIJEN 2019, s. 340.

sztuki. Ataki na awangardystów nasiliły się na początku lat 30. XX wieku. 23 kwietnia 1932 roku KC WKP(b) przyjął nową politykę kulturalną. Poprzez uchwałę „O rekonstrukcji organizacji literacko-artystycznych”⁴⁸ państwo oficjalnie ogłosiło politykę jednego obowiązującego stylu: socrealizmu, który miał służyć reżimowi. Państwo radzieckie oferowało artystom wyraźny kompromis: lojalność wobec nowej doktryny w zamian za finansową stabilność, zawodowe uznanie i widoczność w przestrzeni publicznej. Dla każdej dziedziny sztuki powołano jeden wspólny państwowy związek artystyczny i tylko członkowie takiego związku mieli prawo do udziału w wystawach i otrzymywania zamówień publicznych. Wszystkie inne stowarzyszenia i grupy artystyczne podlegały likwidacji. Do nowych struktur przystąpili niemal wszyscy – także Malewicz, Tatlin, Rodczenko, ich koledzy oraz studenci – choć nie z przekonania, a raczej z konieczności.

W 1932 roku zorganizowano wystawę *Artyści RFSRR w piętnastoleciu 1917–1932*, której ekspozycja miała pełnić funkcję propagandową: gloryfikować estetykę socrealistyczną jako jedyną słuszną formę sztuki radzieckiej, a zarazem marginalizować twórczość awangardową, przedstawiając ją jako anachroniczną i sprzeczną z ideologią państwową. Wystawa została zaprezentowana dwukrotnie: w Leningradzie otwarto ją 13 listopada 1932 roku, a w Moskwie 27 czerwca 1933. Prace Pawła Fiłonowa⁴⁹, Kazimierza Malewicza i jego uczniów: Wiery Jermolajewej i Nikołaja Suetina, celowo umieszczono w ciemnych, odizolowanych salach. Większość eksponatów stanowiły obrazy artystów AChRR, z ich dużymi portretami Lenina, Stalina i Kamieniewa. Organizacją moskiewskiej odsłony wystawy zajmowali się wyłącznie członkowie AChRR. Jak pisał Evgeni Katzman:

Komisja Bubnowa⁵⁰ skutecznie zniszczyła formalizm, rozpędzając całą tę „europejską zgniliznę” [...] o mój Boże! Komisja Bubnowa bije formalistów na śmierć! Ja przez piętnaście lat walczyłem z tą szumowiną, która szkodziła sowieckiej sztuce [...] ale dlaczego AChRR wygrywa? Dlatego, że AChRR połączył się z partią, rządem, z tą czysto sowiecką wystawą, a władza radziecka w tym czasie zaczyna swój bieg – kwitnie i rośnie w siłę⁵¹.

48 Postanovleniye Politbyuro 1932.

49 Paweł Fiłonow (1883–1941) – malarz i grafik, twórca kierunku sztuka analityczna i założyciel wraz z uczniami grupy Mistrzowie Sztuki Analitycznej.

50 Andriej Bubnow (1884–1938) – socjaldemokratyczny i komunistyczny polityk rosyjski, od 1929 r. Ludowy Komisarz Oświaty RFSRR.

51 PERELMAN/LESYUK 1935, s. 72–73.

Przy wejściu do sali awangardowej umieszczono cytaty Lenina: „[...] nie mogę docenić prac ekspresjonizmu, futuryzmu, kubizmu i innych *izmów* jako najwyższy wyraz artystycznego geniuszu. Nie rozumiem ich. Nie dają mi przyjemności [...]”⁵². Miał on pełnić funkcję ideologicznego drogowskazu, który z góry narzucał widzowi negatywną interpretację prezentowanych dzieł, podważając ich wartość artystyczną i sugerując, że są one niezrozumiałe, elitarne i nieprzydatne dla społeczeństwa radzieckiego. Oto co napisał sam Malewicz o ekspozycji w Leningradzie w liście do poety Grigorija Pietnikowa: „Na wystawie naszego brata odizolowano jako dzikich formalistów, jako wrogów, jako przeżytek sztuki burżuazyjnej, jako nasz koniec [...]”⁵³.

W połowie lat 30. w prasie partyjnej rozpoczęła się nasilona kampania antyformalistyczna. Apogeum stalinowskich represji, zwanych wielkim terrorem, przypadło na lata 1937–1938, jednak pierwsza fala masowych aresztowań, w tym artystów, miała miejsce już w latach 1931–1933. Malewicz dwukrotnie trafił do aresztu: w 1927 roku, zaraz po powrocie z Europy, i w 1930. Jego późniejsze wypowiedzi świadczyły o głębokim rozczarowaniu komunizmem: „Komunizm jest ciągłą wrogością i naruszeniem spokoju, ponieważ stara się podporządkować sobie każdą myśl i ją zniszczyć. Jeszcze żadne niewolnictwo nie znało niewolnictwa, jakie niesie komunizm [...]”⁵⁴.

Przerwana podróż. Warszawa – Berlin...

W 1927 roku Kazimierz Malewicz odwiedził Polskę, jednak jego pobyt pozostaje słabo udokumentowany. Jedynym szczegółowym opracowaniem tego wydarzenia pozostaje książka Andrzeja Turowskiego *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcja i symulacja*. W literaturze rosyjskojęzycznej temat ten pojawia się rzadko. O pobycie nad Wisłą krótko wspominali w swoich pracach Sjeng Scheijen⁵⁵, Aleksandra Szackich⁵⁶ i Irina Vakar⁵⁷. Turowski formułuje istotne pytanie dotyczące okoliczności pobytu Kazimierza Malewicza w Polsce w 1927 roku: czy artysta miał realną możliwość pozostania poza granicami Związku Radzieckiego i kontynuowania swojej działalności twórczej na emigracji? Analiza kontekstu politycznego tego okresu nie pozostawia jednak złudzeń – sytuacja była bardzo

52 PIOTROWSKI 1993, s. 23.

53 VAKAR/MIKHIYENKO 2004, s. 239.

54 SARAB'YANOV/SHATSKIKH 1993, s. 363.

55 SCHEIJEN 2019.

56 SHATSKIKH 1996.

57 VAKAR/MIKHIYENKO 2004.

napięta zarówno w ZSRR, jak i w Europie Środkowo-Wschodniej. Komunistyczna propaganda nasilała się, a państwo polskie wprowadziło restrykcyjną politykę wobec obywateli radzieckich przebywających na jego terytorium. Malewicz, który odegrał istotną rolę w kształtowaniu porewolucyjnej polityki kulturalnej Rosji Radzieckiej, budził zrozumiałą nieufność. W zachodnich kręgach artystycznych i intelektualnych jego powiązania z instytucjami radzieckimi mogły być interpretowane ambiwalentnie – z jednej strony jako świadectwo awangardowego zaangażowania, z drugiej jako potencjalne obciążenie polityczne. Wydaje się, że na Zachodzie nie istniała pełna świadomość zagrożeń, na jakie Malewicz był narażony już od 1927 roku. Z perspektywy analizy realiów politycznych, racjonalną decyzją byłoby pozostanie w Europie Zachodniej, gdzie twórca mógłby liczyć na większą swobodę artystyczną i bezpieczeństwo osobiste. Taki scenariusz nie był jednak dla niego realny z przyczyn natury osobistej – w Rosji pozostały jego matka i córka, co w oczywisty sposób ograniczało możliwość zerwania z ojczyzną. Dodatkowo ewentualność osiedlenia się w Polsce wymagałaby nie tylko woli samego artysty, ale również konkretnego wsparcia ze strony instytucji kulturalnych: oferty zatrudnienia, zaplecza finansowego. Takiego wsparcia Malewicz jednak nie otrzymał – żadna z polskich instytucji nie była w stanie przedstawić mu propozycji, która mogłaby stanowić realną alternatywę dla powrotu do ZSRR.

W Polsce artysta utrzymywał najbliższe kontakty z członkami Praesensu, zwłaszcza z Henrykiem Stażewskim oraz Heleną i Szymonem Syrkusami, dzięki czemu udało się zorganizować wystawę jego prac w stołecznym hotelu Polonia przy Al. Jerozolimskich, w którym znajdowała się siedziba Polskiego Klubu Artystycznego. Reprezentowane w 1927 roku obrazy zawieszono gęsto, w dwóch rzędach, bez blejtramów, przytwierdzone gwoździami bezpośrednio do ściany. Oprócz nich Malewicz pokazał graficzne wykresy z fotomontażami, które miały obrazować problem formy w malarstwie. Wystawa była skromna, liczyła zaledwie 30 obrazów. Artysta sam, z wyjątkową starannością dobierał prezentowane dzieła oraz w przemyślany sposób rozplanował ich układ w przestrzeni, eksponując zasadnicze nurty swojej twórczości: neoprymitywizm, kubofuturyzm, kubizm i suprematyzm. Taka konstrukcja ekspozycji odzwierciedlała problemy formalne i plastyczne podejmowane przez twórcę w różnych fazach jego działalności. Opisane działania są spójne z całościową praktyką wystawienniczą Malewicza, który postrzegał ekspozycję nie tylko jako miejsce prezentacji dzieł, lecz także jako przestrzeń aktywnego przekazu idei estetycznych i filozoficznych. W tym ujęciu wystawa stawała się nieodłącznym elementem strategii artystycznej – formą kontynuacji i dopełnienia dzieła. W wydawanym w Warszawie

artystyczno-literackim miesięczniku „Dźwignia” ukazała się krótka recenzja pióra ówczesnego redaktora pisma, Mieczysława Szczuki. Autor, podkreślając znaczenie Malewicza dla awangardy, stwierdza, że nie umie on komponować obrazów, „w literackości i mętnej metafizyce znajduje materiał, z pomocą którego lepi całość [...]”⁵⁸. Według Szczuki suprematyzm się skończył a sama wystawa nie wносиła do polskiej sztuki nic odkrywczego⁵⁹. Należy pamiętać, że w czasie, gdy powstawał tekst, jego autor był skonfliktowany ze środowiskiem awangardy i zaangażowany w działalność partii komunistycznej. W przeciwieństwie do Malewicza, który w swojej supremacji czystych form dążył do duchowego, niematerialnego abstraktu, Szczuka traktował sztukę jako narzędzie społecznej przemiany. Dla niego konstruktywizm miał mieć wymiar użytkowy i społeczny, a nie metafizyczny.

29 marca 1927 roku Malewicz wyjechał z Warszawy do Berlina, gdzie dzięki kontaktom z architektem Hugo Häringiem jego prace zostały zaprezentowane na Wielkiej Berlińskiej Wystawie Sztuki, odbywającej się od 7 maja do 30 września 1927 roku⁶⁰. Tym razem publiczność miała okazję obejrzeć więcej dzieł malarza. Obrazy zostały rozmieszczone nie chronologicznie, lecz w grupach podkreślających formy, symetrię i kolory. Pod koniec maja Malewicz otrzymał z Leningradu list, którego dokładna treść pozostaje nieznana, jednak zawierał on rozkaz natychmiastowego powrotu do Rosji. Na podstawie fragmentów korespondencji artysty z żoną można przypuszczać, że jego autorem mógł być Michaił Kristi⁶¹. Malewicz pisał: „[...] jeszcze nie mam żadnych informacji z Głównauki – skąd ta pogłoska, że Kristi chce mnie odwołać? [...] Kristi wysłał jeszcze jedno pismo w sprawie przedłużenia wizy, odpowiedź również ma być 15-go [...] Jeśli nie będzie, to wkrótce policja mnie wyrzuci [...]”⁶². Cytowany list, odebrany w Berlinie, datowany jest na 12 maja 1927 roku, zatem Malewicz oczekiwał odpowiedzi od Michaiła Kristiego najpóźniej do 15 maja. Nie wiadomo, czy otrzymał list we wskazanym terminie, czy też jedyną wiadomością, jaką rzeczywiście dostał, było pismo z końca maja, po którym zmuszony był przerwać swoją podróż. Bez względu na treść listu artysta nie odważył się go zignorować, pozostawał jednak pełen obaw o swoją przyszłość.

58 SZCZUKA 1927, s. 35.

59 *Ibidem*.

60 Berlińska wystawa nie była pierwszą prezentacją twórczości Malewicza w Niemczech. Pięć obrazów artysty pokazano na wystawie sztuki radzieckiej w Galerii van Diemena na Unter den Linden w Berlinie w 1922 r.

61 Michaił Kristi – dziennikarz, radziecki działacz państwowy. W 1926 r. został mianowany zastępcą kierownika Głównego Zarządu Nauki (Głównauka) przy Ludowym Komisariacie Oświaty ZSRR (Narkompos).

62 VAKAR/MIKHIYENKO 2004, t. 1, s. 257.

Paryż – niespełnione marzenie

Po Berlinie Kazimierz Malewicz planował dalszą podróż do Paryża⁶³, gdzie silną grupę stanowili emigranci z Rosji, w tym Marc Chagall, Michał Łarionow i Natalia Gonczarowa, którzy odnieśli międzynarodowy sukces⁶⁴. Fakt, że pragnął odwiedzić francuską stolicę, poświadcza prośba artysty skierowana do władz radzieckich: „[...] zwracam się do Głównauki z prośbą o wsparcie w uzyskaniu wiz oraz mandatu umożliwiającego mi odbycie pieszej podróży do Francji przez Warszawę i Niemcy. Planuję wyruszyć 15 maja i dotrzeć do Paryża 1 listopada, z zamiarem powrotu pociągiem 1 grudnia”⁶⁵. W liście Malewicz zwraca się również z prośbą o wsparcie finansowe dla organizacji naukowo-artystycznej wystawy za granicą – w Niemczech, Francji i Stanach Zjednoczonych. Potrzebę zorganizowania takiej ekspozycji uzasadniał tym, że w odróżnieniu od wcześniejszych prezentacji miała się ona koncentrować na badaniach estetycznych i teoretycznych, które – jego zdaniem – budziły wówczas większe zainteresowanie w krajach Europy Zachodniej⁶⁶. Wniosek datowany był na 9 grudnia 1925 roku. Siedem miesięcy później, 7 lipca 1926 roku, Kazimierz Malewicz złożył deklarację wizową, w której przedstawił następujące dane: narodowość: Polak; zawód: artysta malarz; cel wyjazdu: zapoznanie ze współczesną sztuką francuską, muzeami, wystawami, współczesnymi artystami; deklarowana długość pobytu: trzy miesiące; miejsce docelowe: Paryż; osoba kontaktowa w Paryżu: Michaił Łarionow. W liście z 17 lipca, napisanym przez Werę Jermolajewą do Michaiła Łarionowa, Malewicz za jej pośrednictwem prosił o przesłanie zaproszenia⁶⁷. O okolicznościach wyjazdu z ZSRR i planach wystawy w Paryżu zeznawał podczas przesłuchania przez NKWD⁶⁸ 25 września 1930 roku: „Zorganizowałem w Warszawie

63 Pomysł podróży do Paryża narodził się dużo wcześniej. Potwierdza to list artysty do malarza i grafika Konstantina Kandaurowa, datowany na lipiec 1909 r., w którym wspomina o planowanym wyjeździe 15 września 1909. Przypuszcza się, że Malewicz zamierzał udać się do Paryża na zaproszenie rzeźbiarza Aleksandra Archipenki, który w tym czasie przebywał już we Francji. Językoznawca Roman Jakobson wspominał o spotkaniu z Malewiczem w 1913 r. Artysta proponował mu wówczas wspólny wyjazd do Paryża w celu zorganizowania wystawy swoich prac, której towarzyszyłyby wykłady. Zob. VAKAR/MIKHIYENKO 2004, t. 1, s. 47, 127.

64 Malewicz z pewnością wiedział też o sukcesie Rodczenki podczas Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu w 1925 r. Choć nie zachowały się jednoznaczne dowody na to, że zapoznał się z jego korespondencją z Warwarą Stiepanową, można z dużym prawdopodobieństwem założyć, że była mu ona znana. Korespondencja ta została częściowo opublikowana na łamach „Nowego LEF-u” (1927, nr 2, s. 9–21). W tym samym roku przetłumaczone na język polski listy Rodczenki zostały wydane przez „Dźwignię” (1927, nr 2–3, s. 16–25).

65 VAKAR/MIKHIYENKO 2004, t. 1, s. 502.

66 *Ibidem*, s. 501.

67 *Ibidem*, s. 263.

68 NKWD (ros. НКВД СССР) – Ludowy Komisariat Spraw Wewnętrznych ZSSR.

wystawę. Po trzech tygodniach wyjechałem do Berlina. Z Berlina miałem udać się do Paryża, jednak z powodu wygaśnięcia ważności paszportu byłem zmuszony wrócić do ZSRR. Więcej za granicę nie wyjeżdżałem⁶⁹. Jako powód decyzji o powrocie do kraju artysta wskazał brak odpowiednich dokumentów, jednak jeśli zamierzał spędzić za granicą trzy miesiące i wrócić 1 grudnia do Związku Radzieckiego, a wezwanie do powrotu otrzymał pod koniec maja, to w jaki sposób mógł opuścić kraj, nie sprawdzając wcześniej terminu ważności? Bez wątplenia, po wcześniejszym exodusie rosyjskich artystów na Zachód władze obawiały się, że Malewicz może planować ucieczkę z kraju, stąd problemy najpierw z uzyskaniem wizy wyjazdowej, następnie wezwanie do powrotu. Zaraz po przybyciu do Związku Radzieckiego z Niemiec artysta po raz pierwszy został zatrzymany. Brak wzmianki o tym zdarzeniu w dokumentacji z późniejszego aresztowania w 1930 roku sugeruje, że miało ono charakter bardziej nieformalny. Według relacji asystentki Malewicza, Anny Leporskiej, artystę dwukrotnie przesłuchiwano⁷⁰. Choć zatrzymanie przeważnie wiązało się z utratą pracy i dochodów, Malewiczowi udało się uniknąć tych konsekwencji. Paradoksalnie, niedługo po zwolnieniu zaproponowano mu wstąpienie do partii komunistycznej, co samo w sobie było postrzegane jako przywilej. Artysta jednak odmówił, argumentując, że choć całkowicie wspiera idee komunizmu, członkostwo w partii uniemożliwiłoby mu wolność twórczą⁷¹.

Powrót do figuracji

Podróż do Europy skłoniła Malewicza do ponownej oceny własnych zasad teoretycznych: do jego obrazów powróciły postacie ludzkie i krajobrazy, a także motywy życia chłopskiego, charakterystyczne dla malarstwa artysty lat 1911–1913⁷². Malewicz nigdy nie wytłumaczył przyczyn tej zmiany. Powrót do figuratywności nastąpił już w trakcie przygotowań do wystaw w Warszawie i Berlinie. W tym czasie wykonał kopie wielu swoich przedwojennych płócien⁷³. Być może decyzję podjął pod wpływem refleksji nad własną twórczością, możliwe też, że wpływ na nią miała krytyka suprematyzmu i odchodzenie młodych twórców od bezprzedmiotowości. W liście do Wsiewołoda Meyerholda Malewicz pisał, że w okresie budowy socjalizmu sztuka znów musi stać się figuratywna, by uczestniczyć w wielkim projekcie rewolucji:

69 VAKAR/MIKHIYENKO 2004, t. 1, s. 551–552.

70 *Ibidem*, s. 188.

71 SCHEIJEN 2019, s. 362.

72 *Ibidem*, s. 364.

73 *Ibidem*.

Malarstwo ze swojej bezprzedmiotowej drogi powróciło do obrazu, a jego ruch cofnął się do figuratywnego odcinka przebytej drogi, na której wcześniej obraz został zniszczony. Jednak wracając, napotkało nowy obraz, wysunięty przez rewolucję proletariacką [...] ⁷⁴.

Powrót do przedmiotowości może być odczytywany nie tylko jako gest artystyczny, lecz również jako egzystencjalna próba rekonstrukcji i nadania nowego sensu własnej drodze twórczej. Malewicz traktował wypracowane wcześniej formy – takie jak kwadrat, koło, krzyż czy czworobok – jako elementarne jednostki języka wizualnego, z których budował nowe układy kompozycyjne. Owa nowa figuratywność, choć przyjmująca postać rozpoznawalnych motywów, nie miała nic wspólnego z narzucanym przez władzę realizmem socjalistycznym. Była głęboko przekształcona przez doświadczenie suprematyzmu i wynikała z konsekwentnej kontynuacji badań nad formą oraz duchowością obrazu ⁷⁵. Wyrazistym przykładem tej postawy twórczej jest tzw. drugi cykl chłopski, datowany na lata 1927–1928. Monumentalne przedstawienia postaci chłopskich, choć osadzone w kontekście rosyjskiej wsi, cechują się formalnym uproszczeniem, geometryzacją i stonowaną kolorystyką. Figury pozbawione są indywidualnych rysów, co nadaje im uniwersalny, niemal archetypiczny charakter. Stylizowana forma, wynikająca z suprematystycznych przekształceń, podkreśla autonomię wizualnego języka artysty wobec dominujących ideologii i estetyk epoki.

Powrót Malewicza do malarstwa przedstawiającego mógł wynikać również z sytuacji, w jakiej artysta znalazł się po wystawach w Warszawie i Berlinie w 1927 roku, kiedy większość jego obrazów pozostała w Niemczech. Jego aktywność artystyczna pod koniec lat 20. mogła być także motywowana perspektywą nowych wystaw. W październiku 1929 roku, z okazji 30-lecia twórczości artysty, w moskiewskiej Galerii Tretiakowskiej zorganizowano jego indywidualną wystawę. Ze względu na stalinowską cenzurę ekspozycja nie była promowana publicznie ⁷⁶. Mimo to cieszyła się tak dużym zainteresowaniem, że dyrekcja muzeum celowo zaniżała liczbę odwiedzających ⁷⁷. Na temat wystawy i datowania prezentowanych na niej dzieł powstał artykuł autorstwa historyczki sztuki i kuratorki Iriny Vakar ⁷⁸.

74 VAKAR/MIKHIYENKO 2004, t. 1, s. 231.

75 Na temat zwrotu ku figuracji pisał sam Malewicz w tekstach o malarstwie przedstawiającym, opublikowanych w kijowskim czasopiśmie „Nova generatsiia” 1929, nr 5, przedrukowanych w: Kazimir 2016, *passim*. Zagadnienie to omawiają także Iwona Luba (LUBA 2019, *passim*) i Jean-Claude Marcadé (MARCADÉ 2019, *passim*).

76 SCHEIJEN 2019, s. 368.

77 *Ibidem*.

78 VAKAR 2022.

Autorka koncentruje się na próbie odtworzenia ekspozycji oraz analizie jej politycznego i instytucjonalnego znaczenia. Zwraca uwagę na niepełność źródeł – brak dokładnej dokumentacji fotograficznej, planu sal i listy eksponowanych dzieł⁷⁹. Aleksandra Szackich przedstawia tę wystawę Malewicza jako świadomie skonstruowany projekt artystyczno-biograficzny. W jej ujęciu ekspozycja nie była jedynie zestawieniem dzieł z różnych okresów, lecz precyzyjnie zaplanowaną narracją, w której artysta, za pomocą datowania dzieł i komentarzy do obrazów, budował własną legendę twórczą.

Można by zadać pytanie, w jaki sposób wystawa mogła się odbyć, biorąc pod uwagę status samego Malewicza w tym okresie. Prawdopodobnie jej organizacja była podyktowana zasadami, które nowe warunki instytucjonalne narzuciły Gallerii Tretiakowskiej. Wystawa miała wypełnić lukę w narracji rewolucyjnej i przedstawić sztukę nowoczesną jako zgodną z wymogami formalnymi epoki⁸⁰. W tym kontekście Malewicz okazał się użyteczny jako figura artysty rewolucyjnego, który przeszedł długą drogę formalną. Można przypuszczać, że Michaił Kristi, ówczesny dyrektor Gallerii Tretiakowskiej, pragnął ukazać powrót artysty do figuratywności jako zwrot w stronę ścieżek w sztuce odpowiadających nowym oczekiwaniom ideologicznym. Irina Vakar sugeruje, że pomimo narastającej presji ideologicznej i odwrotu państwa radzieckiego od artystów awangardowych, w odniesieniu do Kazimierza Malewicza można zaobserwować złożony i ambiwalentny stosunek niektórych urzędników. Postrzegali go oni nie tylko jako kontrowersyjnego awangardystę, lecz również artystę o dorobku trudnym do zignorowania w kontekście tworzenia nowej, narodowo-radzieckiej narracji artystycznej⁸¹. Przykładem tego może być właśnie wystawa z 1929 w jednej z najważniejszych galerii ówczesnej Rosji Radzieckiej. W przeciwnym razie trudno bowiem wyjaśnić, dlaczego odbyła się tak duża ekspozycja artysty, który zaledwie dwa lata wcześniej został aresztowany. Z jednej strony mogła ona stanowić uznanie dorobku artysty, z drugiej – wydarzenia poprzedzające i następujące po niej ukazują kruchość jego pozycji. Figuratywny zwrot Malewicza spotkał się jednak ze zrozumieniem jego uczniów. Lew Yudin zauważał: „[...] chcę przemalować i zrozumieć stare prace i rysunki w nowy sposób. Oto dziwny stan. Wydaje mi się, że dopiero wtedy będę mógł ruszyć dalej. Jak K.S. (Kazimierz Sewerynowicz Malewicz) przerobić przeszłość zgodnie z obecnym zrozumieniem [...]”⁸².

79 *Ibidem*, s. 185.

80 VAKAR/MIKHIYENKO 2004, t. 1, s. 611.

81 *Ibidem*, s. 613.

82 YUDIN 2017, s. 341.

Warto zaznaczyć, że już przed wystawą w Warszawie Malewicz celowo antydatował swoje prace, zwłaszcza te figuratywne, co być może miało podkreślić, że wyrastają z suprematyzmu. Data „1913”, umieszczona się na niektórych przedstawieniach chłopów z tzw. drugiego cyklu chłopskiego (powstałych rzeczywiście ok. 1928 r.), symbolicznie odsyła odbiorcę do momentu, gdy podczas prac nad scenografią do futurystycznej opery *Zwycięstwo nad Słońcem* w projekcie kurtyny pojawił się czarny kwadrat – figura przeciwstawna jasnej, okrągłej tarczy słonecznej. Przeniesienie chronologii sugerowało także przynależność dzieła do wcześniejszego etapu twórczości, a tym samym mogło chronić artystę przed oskarżeniami o formalizm i sprzyjanie „dekadencjizm” tendencjom Zachodu. Jednocześnie było to działanie świadome, wpisujące się w mitotwórczą strategię Malewicza, który konsekwentnie budował narrację o ciągłości i niezależności swojego języka artystycznego.

W 1930 roku Malewicz planował kolejną wystawę w Warszawie, o czym 11 listopada pisał Władysław Strzemiński do Wojciecha Jastrzębowskiemu, dyrektora Instytutu Propagandy Sztuki⁸³:

Otrzymałem list od Malewicza, w którym proponuje on urządzenie swej wystawy w Warszawie [...]. Rzecz w tym, że Malewicz w sztuce abstrakcyjnej jest jej pierwszym (chronologicznie) inicjatorem, że wywarł duży wpływ na sztukę abstrakcyjną we Francji, w Niemczech i w Holandii. Ponieważ we wszystkich swych wystąpieniach występuje wyraźnie jako Polak, przez to daje wyraźny atut propagandowy na rzecz sztuki polskiej (pomimo że mieszka w Rosji). Niezależnie od wysokiego poziomu jego wystawy, byłaby ona pożądana z tego względu, że obecnie w Łodzi przy galerii miejskiej nasza grupa tworzy muzeum sztuki nowoczesnej [...]. Ponieważ wiem, jak Malewiczowi chodzi o to, by chociażby obrazy jego były w Polsce (o ile on sam już nie może), przez to liczę na to, że ich poważną liczbę od niego dostanę dla muzeum w związku z jego wystawą⁸⁴.

List datowany jest na 11 listopada 1930 roku, natomiast Malewicz został aresztowany 20 września tego samego roku, i przebywał w więzieniu do 6 grudnia. Najprawdopodobniej w Polsce nikt wtedy o tym nie wiedział. Aresztowanie z 1930 roku różniło się od wcześniejszego zatrzymania. Tym razem przeprowadzono rewizję, konfiskując maszynę do pisania, korespondencję i rękopisy⁸⁵.

83 TUROWSKI 2002, s. 138.

84 *Ibidem*.

85 SCHEIJEN 2019, s. 370.

Malewicz był przetrzymywany w więzieniu wojskowym OGPU⁸⁶ w Leningradzie przez ponad dwa miesiące. Próbowano go oskarżyć o szpiegostwo na podstawie art. 58.6 radzieckiego kodeksu karnego. Groziło mu pozbawienie wolności na okres co najmniej trzech lat z konfiskatą całości lub części majątku, a w niektórych przypadkach (gdyby uznano, że szpiegostwo było szczególnie szkodliwe dla interesów ZSRR) – kara śmierci przez rozstrzelanie. Pobyt w więzieniu był dla artysty traumatyczny. Artykuł kodeksu karnego, na podstawie którego oskarżono Malewicza, należał do najcięższych, co sugeruje możliwość stosowania brutalnych metod przesłuchań. Czy artysta ich doświadczył – nie wiadomo. Aresztowanie mogło mieć na celu jedynie zastraszenie⁸⁷. Przebywając w więzieniu, w listach do żony i córki pisał o złym stanie zdrowia, tęsknocie, a także prosił o kontakt z Muzeum Kijowskim w sprawie sprzedaży obrazów, podkreślając ich wartość: „Jeśli nie masz pieniędzy na [fragment nieczytelny] spraw, to napisz do Muzeum Kijowskiego, aby zatrzymali obrazy do mojego wyjścia, jeśli kupią, to jaką kwotę dają, moje obrazy są cenne. Całuję Cię, twój kochający Cię Kazik”⁸⁸.

Malewicz został zwolniony 6 grudnia 1930 roku. Od tego momentu unikał wszelkich kontaktów z zagranicą, nie zachowała się żadna korespondencja z artystami niemieckimi czy polskimi. W 1933 roku, oprócz fatalnej sytuacji finansowej, pogorszył się stan jego zdrowia. Przyczyną mogło być więzienie i warunki przetrzymywania. Pod koniec roku zdiagnozowano u niego nowotwór gruczołu krokowego. Na początku 1934 roku przyjmował jeszcze uczniów, ale latem jego stan gwałtownie się pogorszył. W 1935 roku napisał list do Andrieja Bubnowa z prośbą o zgodę na wyjazd za granicę na leczenie. Bliscy i przyjaciele Malewicza również apelowali o pomoc, a nawet liczyli na to, że zostanie wypuszczony do Paryża – bez skutku.

Śmierć i zapomnienie

Malewicz zmarł 15 maja 1935 roku w Leningradzie. W testamencie sporządzonym 1 grudnia 1933 roku wyraził wolę, by jego ciało zostało poddane kremacji⁸⁹. We wspomnieniach Iwana Kluna znajduje się informacja o testamencie, w którym artysta zażyczył sobie, by jego trumna miała kształt krzyża. On sam miał w niej

86 OGPU (ros. *Объединённое государственное политическое управление*) – Zjednoczony Państwowy Zarząd Polityczny.

87 Od 1934 r. zaczęto represjonować uczniów Malewicza. Np. Wera Jermolajewa została w 1935 r. zesłana na mocy artykułów 58.10 i 58.11, a w 1937 r. ponownie skazana i rozstrzelana w obozie w pobliżu Karagandy w Kazachstanie. Zob. BUKSHA 2013, s. 211.

88 SCHEIJEN 2019, s. 371.

89 VAKAR/MIKHIYENKO 2004, t. 1, s. 573.

leżeć z rozpostartymi na boki ramionami. Ostatecznie zrezygnowano z tego pomysłu jako nieodpowiadającego „duchowi czasów”⁹⁰. Nikołaj Suetin zaprojektował trumnę w formie powalonego architektonu, pomalowaną na biało, zielono i czarno. U wezłowania umieszczono czarny kwadrat, a w miejscu nóg – czerwone koło. Suetin wykonał też maskę pośmiertną i odlew ręki artysty. Ze względu na zasługi Malewicza dla sztuki radzieckiej, koszty pogrzebu pokryto z budżetu Rady Leningradzkiej⁹¹. Nabożeństwa żałobne opłacono dzięki akcji zbierania funduszy zorganizowanej przez Suetina i Kluna. Odbyły się dwie uroczystości: jedna w mieszkaniu Malewicza, druga w Domu Artysty w Leningradzie. Podczas pierwszej trumna z ciałem stała w pokoju, którego ściany zdobiły obrazy Malewicza z różnych lat; w centrum umieszczono *Czarny kwadrat na białym tle*, po lewej autoportret zmarłego, a po prawej – portret jego ukochanej córki Uny. Drugie nabożeństwo zgromadziło wiele osób pragnących oddać zmarłemu ostatni hołd. Trumnę, udekorowaną *Czarnym kwadratem*, przetransportowano samochodem ciężarowym na dworzec, gdzie obraz zdjęto i umieszczono na *drzwach* wagonu. Kremacja odbyła się w moskiewskim stauropigialnym Monasterze Dońskim w obecności najbliższej rodziny oraz przedstawicieli środowiska artystycznego, w tym Dawida Sterenberga, Nadieždy Udalcowej, Aleksandra Driewina, dyrektora Galerii Trietiakowskiej Michaiła Kristiego, a także Borisa Endera i Mikołaja Chardżiewa⁹². 21 maja 1935 roku urnę z prochami pochowano pod dębem w podmoskiewskiej wsi Niemczynówka, zgodnie z wolą Malewicza. Na grobie wzniesiono tymczasowy drewniany pomnik w postaci sześcianu z *Czarnym Kwadratem na białym tle*. W czasach wielkiego terroru i II wojny światowej nikt nie opiekował się grobem, ponieważ nazwisko artysty kojarzono z wysuwanymi wobec niego w latach 30. oskarżeniami o działalność kontrrewolucyjną i szpiegowską. W latach 50. XX wieku pomnik zniknął, a jego lokalizacja została zapomniana. W 1988 roku, około 2 kilometrów od właściwego grobu, na terenie wsi zainstalowano biały betonowy sześcian z czerwonym kwadratem na jednej ze stron. Dopiero w 2000 roku członkowie niekomercyjnego partnerstwa Niemczynówka i Malewicz – zrzeszającego krewnych artysty oraz miłośników jego twórczości – odnaleźli przy pomocy georadaru przypuszczalne miejsce pochówku malarza. Analiza próbek gleby potwierdziła, że niegdyś rosło tam drzewo, pod którym złożono urnę z prochami Malewicza. Jednak na miejscu nie zachowały się żadne ślady materialne: ani urna, ani tabliczka, ani dąb. Plan stworzenia symbolicznego miejsca pamięci – z kwietnikiem w formie czarnego

90 *Ibidem*, t. 2, s. 88.

91 *Ibidem*, t. 1, s. 574.

92 SCHEIJEN 2019, s. 409.

kwadratu i dębowym gajem – nie został zrealizowany. Teren przekazano pod zabudowę mieszkaniową i zabetonowano.

W końcu, 22 lata po śmierci, Kazimierz Malewicz trafił do Paryża, gdzie 22 listopada 1957 roku w galerii Denise René, na niewielkiej wystawie: *Précurseurs de l'art abstrait en Pologne: Malewicz, Kobro, Strzemiński, Berlewi, Stażewski*, zaprezentowano jego prace obok dzieł polskich artystów awangardowych⁹³. Wystawie towarzyszył katalog z tekstami Henryka Berlewiego i Juliana Przybosia, komisarza wystawy, który pisał o Malewiczu jako o artyście polskim, powiązanim z kulturą rosyjską. Dwa obrazy artysty pokazane w Paryżu zostały wypożyczone z amsterdamskiego Stedelijk Museum⁹⁴.

Powrót do Rosji

W latach 60., w okresie tzw. odwilży chruszczowowskiej – przełomowego momentu w dziejach ZSRR – stopniowa liberalizacja systemu, złagodzenie cenzury oraz rehabilitacja części twórców represjonowanych w czasach stalinowskich stworzyły przestrzeń dla ujawnienia się głębszych, dotąd tłumionych potrzeb kulturowych i tożsamościowych społeczeństwa radzieckiego. W tym stosunkowo otwartym klimacie wzrosło zainteresowanie sztuką nowoczesną, zarówno rosyjską, jak i zachodnią. Zaczęto na nowo odkrywać dorobek awangardy lat 1910–1920, w tym twórczość Kazimierza Malewicza, której znaczenie przez lata pozostawało przemilczane lub było poddawane otwartej krytyce. Powrót do estetyki i idei awangardowych – choć nadal ograniczany przez ideologiczne ramy narzucane przez partię – nabrał siły jako wyraz sprzeciwu wobec zrutyinizowanego realizmu socjalistycznego oraz próba artystycznego samookreślenia w nowej rzeczywistości. Być może był to proces nieunikniony – wynikający zarówno z potrzeby powrotu do korzeni, jak i z narastającej frustracji artystów, dla których oficjalna kultura nie stanowiła adekwatnego języka wyrazu. W rezultacie na przełomie lat 50. i 60. w środowisku artystycznym ZSRR zaczęła się wyłaniać tzw. druga awangarda – ruch twórców poszukujących nowoczesnego, często niezależnego wobec państwa języka plastycznego, nawiązującego do dziedzictwa pierwszej awangardy, ale przetworzonego w duchu osobistego i egzystencjalnego doświadczenia. O tym, że sztuka wykraczająca poza ramy oficjalnego kanonu w ZSRR w latach 60. wciąż spotykała się z krytyką władz, świadczy artykuł opublikowany w gazecie „Prawda” (ros. „Правда”) z 2 grudnia 1962 roku:

⁹³ Więcej na temat wystawy zob. LUBA 2016, s. 157–166.

⁹⁴ Obrazy te stanowiły część kolekcji pozostawionej przez artystę w Niemczech w 1927 roku, zakupionej przez Willema Sandberga dla Stedelijk Museum w Amsterdamie.

Wśród artystów zdarzają się i tacy, w których twórczości można dostrzec błędne tendencje. Tworzą oni obrazy [...] pozbawione miłości i szacunku do człowieka [...] naśladowujące formalistyczne wzorce w malarstwie i rzeźbie [...]. Tego samego dnia kierownictwo partii i rządu obejrzało prace niektórych tak zwanych abstrakcjonistów [...]. Nie sposób patrzeć bez uczucia konsternacji i oburzenia na bohomyzy na płótnach, pozbawione sensu, treści i formy. Te patologiczne wynaturzenia stanowią żalosne naśladownictwo zdegenerowanej sztuki formalistycznej [...]⁹⁵.

Tekst był reakcją na wystawę otwartą w moskiewskim Maneżu z okazji 30-lecia Moskiewskiego Oddziału Związku Artystów Plastyków oraz towarzyszącą jej niewielką ekspozycję młodych artystów awangardowych. Ekspozycję odwiedził 1 grudnia 1962 roku Nikita Chruszczow, który wyraził swoją dezaprobatę wobec zaprezentowanych na niej eksperymentów formalnych. Przez artystów i krytyków wydarzenie zostało uznane za „jeden z najbardziej dramatycznych momentów konfrontacji między sztuką a władzą w okresie odwilży [...]⁹⁶. Wystawa i towarzyszące jej kontrowersje przyczyniły się do radykalizacji pokolenia artystów, którzy wcześniej próbowali działać w ramach obowiązującego systemu. Po ekspozycji w Maneżu coraz więcej z nich odwracało się od instytucji i zaczynało tworzyć niezależnie, poza oficjalnym obiegiem sztuki. Gest odcięcia się od socrealistycznych struktur i kontrolowanego życia artystycznego stał się fundamentem tzw. drugiej awangardy.

Pojęcie to w 1988 roku zaproponował Michaił Grobman – urodzony w 1939 roku w Rosji żydowski artysta i teoretyk sztuki – jako tytuł wystawy własnej kolekcji dzieł w Muzeum Sztuki w Tel Awiwie⁹⁷. Zazwyczaj odnosi się ono do nurtów eksperymentalnych rozwijających się w 2. połowie XX wieku – od okresu odwilży chruszczowowskiej aż po rozpad Związku Radzieckiego. W ujęciu Grobmana termin ten miał na celu wpisanie działalności artystów funkcjonujących poza oficjalnym nurtem w ciągłość tradycji awangardowej. Jednocześnie pozwalał wyodrębnić szczególną grupę twórców, którzy nie ograniczali się do naśladowania zachodnich tendencji przenikających do ZSRR, lecz dążyli do ukształtowania autonomicznej sztuki wizualnej i stworzenia własnego języka znaków⁹⁸. Jak uważał Grobman:

⁹⁵ *Vysokoye prizvaniye* 1962, s. 1.

⁹⁶ GERCHUK 2008, s. 101.

⁹⁷ Chodzi o wystawę *Avant-garde-Revolution-Avant-garde. Russian Art. From the Michail Grobman Collection*, Tel Aviv Museum of Art 1988.

⁹⁸ KANTOR-KAZOVSKAYA 2014, s. 14.

Awangardę rosyjską z lat 1910–1920 odtąd i na zawsze będziemy nazywać „klasyczną rosyjską awangardą”. Po „klasycznej awangardzie” nastąpiła era wypalonej ziemi, która zakończyła się wraz ze śmiercią Stalina. Druga rosyjska awangarda istniała przez trzydzieści lat i zakończyła się równocześnie z upadkiem władzy sowieckiej [...] wskaźmy konkretną datę – 1987 rok. Był to rok agonii „imperium zła” [...]”⁹⁹.

Dla artystów związanych z tym ruchem artystycznym Kazimierz Malewicz stał się ważnym punktem odniesienia nie tylko jako twórca suprematyzmu i formalny wzorzec do naśladowania, lecz także jako duchowy przewodnik, inicjator poszukiwań „czystego obrazu”, nieodnoszącego się do rzeczywistości. Grobman w jednym ze swoich tekstów ukazuje Malewicza jako twórcę bardziej radykalnego i niebezpiecznego dla sowieckiego systemu niż konstruktywści:

Tam, gdzie konstruktywści się zatrzymują, dokonawszy olbrzymiej pracy – Malewicz kontynuuje swoją drogę, nie zatrzymując się ani na chwilę. Konstruktywizm to czyste marzenie i wysiłek młodości, suprematyzm zaś – dojrzały, mistyczny program doskonalenia [...]. Malewicz nie został uznany w Rosji, mimo totalnej rehabilitacji całych nurtów artystycznych lat 20., ponieważ władze partyjne dostrzegały w nim rewolucyjnego filozofa mistycznego, szkodliwego dla nich ideologicznie i niebezpiecznego [...] problemy Malewicza to problemy filozofa religijnego, a nie społecznego działacza [...]”¹⁰⁰.

Ten napisany w latach 80. tekst świadczy o tym, że niemal pół wieku po śmierci Malewicza – twórcy suprematyzmu i jednej z najważniejszych postaci rosyjskiej awangardy – jego imię wciąż pozostawało w Związku Radzieckim objęte milczeniem i obłożone ideologicznym zakazem.

Na odrodzenie zainteresowania awangardą w Rosji wpłynęły wystawy organizowane w krajach Europy Zachodniej oraz Stanach Zjednoczonych w latach 70. i 80. XX wieku. W 1980 roku w Kunsthalle Düsseldorf otwarto ekspozycję zatytułowaną *Kasimir Malevitsch: Werke aus sowjetischen Sammlungen* pod opieką kuratorską niemieckiego historyka sztuki Jürgena Hartena. Zaprezentowano na niej m.in. dzieła Kazimierza Malewicza z kolekcji Państwowego Muzeum Rosyjskiego w Leningradzie oraz Galerii Tretiakowskiej w Moskwie. Wydarzenie to miało wymiar nie tylko artystyczny, lecz także symboliczny – stanowiło jeden

⁹⁹ GROBMAN 2007, s. 203.

¹⁰⁰ GROBMAN 1980, s. 186.

z pierwszych przypadków, gdy zachodnia instytucja uzyskała dostęp do zbiorów radzieckich muzeów. Nie obyło się bez skandalu. Pod koniec wystawy Ministerstwo Kultury ZSRR zażądało natychmiastowego zwrócenia eksponatów do Moskwy. Wpływ na tę decyzję miał artykuł Michaiła Susłowa, polityka i partyjnego ideologa, krytykujący Kazimierza Malewicza i awangardę na łamach „Prawdy”¹⁰¹. W 1981 roku paryskie Centrum Pompidou, pod kierownictwem Pontusa Hulténa, otworzyło wystawę *Paryż–Moskwa 1900–1930*. W 1992 roku w nowojorskim Muzeum Guggenheima urządzono ekspozycję *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*, która do dziś stanowi największą i być może najbardziej wpływową prezentację sowieckiej awangardy poza granicami Rosji.

Kluczową rolę w procesie rewaluacji dziedzictwa artystycznego Malewicza odegrały instytucje i środowiska naukowe Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych, które dzięki wystawom w Düsseldorfie, Paryżu i Nowym Jorku przyczyniły się do ponownego włączenia rosyjskiej awangardy do międzynarodowego obiegu sztuki¹⁰².

Pod koniec lat 80. XX wieku w Rosji nastąpił przełomowy moment w refleksji nad dziedzictwem artystycznym pierwszych lat istnienia państwa radzieckiego. Od narodzin nowego mitu rosyjskiej awangardy do jego upadku minęło niewiele ponad dekadę. Na jej odrodzenie trzeba było czekać znacznie dłużej. W 1989 roku w Galerii Tretiakowskiej zaprezentowano projekt *Sztuka radziecka lat 20. i 30.*, który po raz pierwszy w kompleksowy sposób ukazał bogactwo i różnorodność radzieckiego modernizmu. Tę wystawę można uznać za symboliczny akt rehabilitacji nurtów i twórców, którzy od 2. połowy lat 20. byli w różny sposób systematycznie eliminowani z życia artystycznego. Powrót artystów, takich jak Malewicz, do dyskursu naukowego i przestrzeni ekspozycyjnej stanowił istotny etap procesu rewizji kanonu radzieckiej historii sztuki. Warto zaznaczyć, że obejmował on nie tylko awangardystów, ale także socrealistów, których twórczość po XX Zjeździe KPZR w 1956 roku została uznana za element kultu jednostki Stalina i usunięta z wystaw stałych. W ten sposób koniec lat 80. przyniósł nie tylko symboliczne przywrócenie awangardy, ale również szerszej zakrojoną próbę ponownej oceny dziedzictwa artystycznego XX wieku w Związku Radzieckim.

101 GASSNER 2021, s. 120.

102 W 1977 r. w Niemczech odbyły się trzy przełomowe wystawy: *Kunst aus der Revolution: Sovietische Kunst während der Phase der Kollektivierung und Industrialisierung, 1927–1933* w Berlinie, *Russische Malerei 1890–1917* we Frankfurcie nad Menem oraz düsseldorfską wystawą dzieł z prywatnej kolekcji Georgija Kostakiego, jednego z najważniejszych kolekcjonerów rosyjskiej awangardy. Lata 80. i 90. XX w. przyniosły kolejne wystawy: w 1982 r. Aleksandra Dejneki w Düsseldorfie oraz retrospektywa Aleksandra Rodczewki w Lehmbruck Museum w Duisburgu; w 1989 r. w Kunsthalle Düsseldorf odbyło się międzynarodowe sympozjum poświęcone Władimirowi Tatlinowi, a w 1990 w Düsseldorfie zorganizowano wystawę Pawła Filonowa.

Podsumowanie

Biografia Kazimierza Malewicza stanowi przykład skomplikowanego splotu wyborów artystycznych, ideowych i egzystencjalnych, podejmowanych w warunkach nasilającego się totalitaryzmu. Analiza decyzji artysty o powrocie do Związku Radzieckiego w 1927 roku – pomimo realnej możliwości pozostania w Europie Zachodniej – ukazuje złożoność czynników wpływających na jego postawę. Nie sposób wykluczyć, że Malewicz nie dostrzegał jeszcze w pełni skali nadchodzących represji, a jego percepcja sytuacji politycznej w ZSRR była ograniczona lub częściowo wypierana. Zachowana korespondencja z Hansem Richterem oraz von Riesenem z lat 1928–1930 potwierdza, że pomimo aresztowania, Malewicz nie zerwał wówczas kontaktów z zachodnioeuropejskimi środowiskami artystycznymi, a nawet planował kolejne wystawy w Niemczech i we Francji¹⁰³. W świetle dostępnych źródeł, takich jak korespondencja, wspomnienia współczesnych oraz archiwalne relacje, jego decyzja nie może być sprowadzona wyłącznie do aktu politycznej lojalności, niewiedzy czy ideologicznej uległości. Postawa i dylematy Malewicza wskazują raczej na dominującą rolę osobistych więzi – z rodziną, a zwłaszcza z córką Uną, oraz z uczniami i środowiskiem artystycznym – jako istotnych determinant jego decyzji. Nie istnieją jednoznaczne dowody na to, że artysta rozważał możliwość osiedlenia się w Polsce, mimo że jego związki rodzinne i kulturowe z tym krajem dawałyby ku temu podstawy. Polska awangarda (Blok, Praesens, a potem a.r.) była prężna, ale niedoinwestowana i pozbawiona silnych struktur. Dla Malewicza – profesora, teoretyka, lidera – brak stabilnego zaplecza akademickiego i wydawniczego mógł stanowić poważną przeszkodę. Jednocześnie, jako artysta przybyły z Rosji i zaangażowany wcześniej w rewolucję, budził nieufność władz. Jeżeli rzeczywiście planował emigrację, Polska pełniła raczej funkcję przystanku w drodze na Zachód, niż miejsca stałego osiedlenia. To Paryż jawił się jako szczególnie atrakcyjny kierunek emigracji artystycznej – nie tylko ze względu na prestiż stolicy Francji jako głównego ośrodka nowoczesnej sztuki, lecz także z powodu obecności tam licznej grupy rosyjskich twórców i mecenasów. Od początku XX wieku miasto pełniło funkcję międzynarodowego centrum awangardy, stanowiąc nie tylko przestrzeń ekspozycyjną, ale również intelektualną scenę, na której Malewicz mógł prezentować swoją twórczość i koncepcje teoretyczne związane z suprematyzmem. Dla artysty, którego pozycja w Związku Radzieckim ulegała stopniowej marginalizacji, Paryż symbolizował względną wolność artystyczną oraz szansę włączenia się w międzynarodowy dyskurs estetyczny.

103 VAKAR/MIKHIYENKO 2004, t. 1, s. 199, 209.

Czy jednak suprematystyczna estetyka pod koniec lat 20. miała szansę tam zaistnieć? Francuski świat sztuki zdominowany był w tym czasie przez surrealizm – nurt oparty na mechanizmach podświadomości i swobodnym kojarzeniu obrazów. Twórczość Malewicza, radykalnie abstrakcyjna, zorientowana na transcendencję i duchowość formy, nie wpisywała się w ten idiom. Suprematyzm, ze swoim postulatem „czystego odczucia” i geometrycznej redukcji, jawił się jako język obcy wobec potrzeby obrazowania podświadomości i cielesnej ekspresji. Dodatkowo francuska tradycja malarska wykazywała silne przywiązanie do materii obrazu – jego faktury, zmysłowości i gestu. Kompozycje Malewicza, skonstruowane wokół form elementarnych i chromatycznej ascezy, mogły być odbierane jako intelektualne, pozbawione emocjonalnego rezonansu. Po rewolucyjnych eksperymentach pierwszych dwóch dekad XX wieku paryska publiczność wykazywała rosnące zainteresowanie figuracją, narracją, a nawet klasycyzującą estetyką *retour à l'ordre*. Malewicz jawił się raczej jako spóźniony prorok innej rewolucji – radykalnej, bezkompromisowej, lecz wyobcowanej. Czy artysta zdawał sobie z tego sprawę? Nie wiadomo.

Decyzja o przerwaniu podróży i powrocie do Związku Radzieckiego wynikała raczej z lęku przed aparatem państwowym i daleko idącymi konsekwencjami emigracji – przede wszystkim dla rodziny i przyjaciół, którzy pozostali w kraju. Jednocześnie Malewicz miał świadomość, że postępująca represyjna reorientacja sowieckiej polityki kulturalnej wiedzie do marginalizacji awangardy, wcześniej traktowanej jako nośnik rewolucyjnych wartości. Choć początkowo starał się utrzymać twórczą autonomię i kontynuować dialog z Zachodem, coraz wyraźniej doświadczał inwigilacji, presji instytucjonalnej oraz izolacji.

W tym kontekście istotny wydaje się jego powrót do malarstwa figuratywnego, który nie oznaczał rezygnacji z awangardowych idei, lecz stanowił próbę redefinicji artystycznej tożsamości w ramach narzuconych realiów. W jednym z częściej cytowanych rosyjskojęzycznych świadectw epoki El Lissitzky w liście do żony z 19 lipca 1930 roku pisał o Malewiczu: „Starzeje się i stawia się w sytuacji strasznie głupiej. Jesienią wyjeżdża za granicę i maluje, cały czas maluje obrazy, które zamierza wystawić, podpisując je 1910 rokiem. Traktuje to bardzo poważnie i wierzy, że oszukuje głupców”¹⁰⁴. Świadectwa uczniów oraz analiza późnych prac sugerują głęboki, refleksyjny zwrot ku przeszłości – nie jako akt eskapizmu, lecz jako egzystencjalną odpowiedź na dramatyczne ograniczenie twórczej wolności.

Przypadek Malewicza należy zatem odczytywać nie tylko w kontekście historii sztuki, lecz także jako studium napięć między jednostką a systemem, między ideą a przemocą symboliczną stosowaną przez aparat władzy wobec artystów.

Jego decyzje – podejmowane w warunkach ograniczonej sprawczości, niedostatecznego rozpoznania sytuacji i rosnącego nadzoru – nie dają się jednoznacznie ocenić. Są natomiast kluczem do zrozumienia dramatycznych wyborów twórców funkcjonujących w przestrzeni politycznego przymusu i kontroli.

Bibliografia

- ALTMAN 1918 – Natan Altman, „Futurizm” i proletarskoye iskusstvo, „Iskusstvo Komunny” 1918, nr 2, s. 2.
- ARVATOV 1920 – Boris Arvatov, *Puti proletariata v izobrazitelnom iskusstve*, „Proletarskaya Kultura” 1920, nr 13–14, s. 67–77.
- ARVATOV 1922 – Boris Arvatov, *Bog ne skinut (Iskusstvo. Tserkov'. Fabrika)*. Izd. Unovis. *Vitebsk 1922*, „Pechat' i revolyutsiya” 1922, nr 7, s. 343–344.
- BIRBAUM 1919 – Frants Birbaum, *K voprosu „Iskusstvo v proizvodstvo”*, „Iskusstvo Komunny” 1919, nr 8, s. 2.
- BRİK 1918 – Osip Brik, *Khudozhnik-proletariy*, „Iskusstvo Komunny” 1918, nr 2, s. 1.
- BRİK 1923 – Osip Brik, *V proizvodstvo*, „LEF” 1923, nr 1, s. 105–108.
- BUKSHA 2013 – Kseniya Buksha, *Malevich*, Moskva 2013.
- CHUZHAK 1923 – Nikolay Chuzhak, *Pod znakom zhiznrstroyeniya*, „LEF” 1923, nr 1, s. 12–39.
- DZIEMIDOK 1993 – Bohdan Dziemidok, *Osiągnięcia i słabości formalizmu artystycznego*, „Sztuka i Filozofia” 1993, nr 6, s. 108–126.
- FILONOV 2000 – Pavel Filonov, *Dnevnik*, red. Yevgeniy Kovtun, Sankt-Peterburg 2000.
- GASSNER 2021 – Khubertus Gassner, *Rodstvo dush: Russkiy awangard v zerkale vystavok Germanii*, „Tret'ykovskaya Galereya” 2021, nr 1 (70), s. 94–125.
- GERCHUK 2008 – Yuriy Gerchuk, *„Krovvoizliyanie v MOSKH” ili Khrushchev v Manezhe*, Moskva 2008.
- GROBMAN 1980 – Mikhail Grobman, *Bibleyskoye stroyeniye kvadrata*, [w:] *Grobman/ Grobman*, red. L. Kantor-Kazovskaya, Moskva 2014, s. 183–189.
- GROBMAN 2007 – Mikhail Grobman, *Vtoroy russkiy awangard*, „Zerkalo” 2007, nr 29, s. 52–57.
- HIGER 1928 – Roman Higer, *K voprosu ob ideologii konstruktivizma v sovremennoy arkhitekture*, „Sovremennaya Arkhitektura” 1928, nr 3, s. 92–102.
- KANTOR-KAZOVSKAYA 2014 – Lelya Kantor-Kazovskaya, *Grobman/ Grobman*, Moskva 2014.
- KAZIMIR 2016 – Kazimir Malevich. *Kyivskiy period 1928–1930*, red. Tetyana Filevska, Kyiv 2016.
- Khudozhniki RSFSR za 15 let. Yubileynaya vystavka*, „Izvestiya” 1933, nr 158, s. 3.
- KLYUN 1999 – Ivan Klyun, *Moy put' v iskusstvie. Vospominaniya, stat'i, dnevnik*, Moskva 1999.
- LAZAREV 1992 – Mikhail Lazarev, *David Shterenberg*, Moskva 1992.
- LUBA 2016 – Iwona Luba, *Kobro and Strzemiński: Łódź – Warsaw – Paris (1956–1957)*, „Ikonotheka” 2016, nr 26, s. 137–166.

- LUBA 2019 – Iwona Lub, *A Return to the Past, a Return to the Present: Kazimir Malevich in Kyiv*, [w:] *Kazimir Malevich: Kyiv Aspect*, red. Tetyana Filevska, Kyiv 2019, s. 18–31.
- MALEVICH 1919 – Kazimir Malevich, *O novykh sistemakh v iskusstve. Statika i skorosť. Ustanovleniye A.*, Vitebsk 1922.
- MALEVICH 1922 – Kazimir Malevich, *Bogn e skinut: Iskusstvo, tserkov', fabrika*, Vitebsk 1922.
- MALEVICH 1928 – Kazimir Malevich, *Pis'mo v redaktsiyu, „Sovremennaya Arkhitektura” 1928*, nr 5, s. 156.
- MALEVICH 1995 – Kazimir Malevich, *Deklaratsiya prav khudozhnika*, [w:] *Kazimir Malevich, Sobraniye sochinenii v 5-ti tomach*, t. 1, Moskva 1995.
- MARCADÉ 2019 – Jean-Claude Marcadé, *Malevich and His Ukrainian Articles*, [w:] *Kazimir Malevich: Kyiv Aspect*, Kyiv 2019, s. 113–125.
- MATYUSHIN 1994 – Mikhail Matyushin, *Vospominaniya futurista*, Saratov 1994.
- MAYAKOVSKIY 1927 – Vladimir Mayakovskiy, *Protokol o Polonkom, „Novyy LEF” 1927*, nr 3, s. 39–46.
- Otvet redaktsii 1928 – Otvet redaktsii na pis'mo K. Malevicha, „Sovremennaya Arkhitektura” 1928*, nr 5, s. 156.
- PERELMAN/LESYUK 1935 – Viktor Perelman, A.M. Lesyuk, *Yevgeniy Aleksandrovich Katsman*, Moskva 1935.
- Pervaya sessiya plenuma 1921 – Pervaya sessiya plenuma Tsentral'nogo Komiteta Vserossiyskogo Soveta Proletkul'ta, 16–20 dekabrya 1921 goda.
- PIOTROWSKI 1993 – Piotr Piotrowski, *Artysta między rewolucja i reakcja*, Poznań 1993.
- Poeziya i zhivopis' 2000 – Poeziya i zhivopis': Sbornik trudov pamyati N.I. Khardzhiyeva*, red. Mikhail Meylakh, Dmitriy Sarab'yanov, Moskva 2000.
- POLONSKIY 1927 – Vyacheslav Polonskiy, *Zametki zhurnalista. Le fili Blef, „Izvestiya” 1927*, nr 46, s. 5.
- Postanovleniye Politbyuro 1932 – Postanovleniye Politbyuro TSK VKP(b) „O perestroyke literaturno-khudozhestvennykh organizatsiy” ot 23 aprelya 1932 goda.
- PUNIN 1918 – Nikolay Punin, *Futurizm-gosudarstvennoye iskusstvo, „Iskusstvo Komunny” 1918*, nr 4, s. 2.
- Rezolyutsiya 1920 – Rezolyutsiya TSL RKP(b) o Proletkul'takh ot 1 dekabrya 1920 goda.
- SARAB'YANOV/SHATSKIKH 1993 – Dmitriy Sarab'yanov, Aleksandra Shatskikh, *Kazimir Malevich: zhivopis', teoriya*, Moskva 1993.
- SCHEIJEN 2019 – Sjeng Scheijen, *Avangardisty: Russkaya revolyutsiya v iskusstve 1917–1935*, per. E. Asoyan, Moskva 2019.
- SERYY 1926 – Gospodin Seryy, *Monastyr' na gossnabzhenii, „Leningradskaya Pravda” 1926*, nr 132, s. 6.
- SHALAVIN/LAMTSOV 1927 – Fedor Shalavin, Iven Lamtsov, *O levii fraze v arkhitekture. K voprosu od ideologii konstruktivizma, „Krasnaya Nov” 1927*, nr 8, s. 226–238.
- Sovremennyye gruppirovki 1919 – Sovremennyye gruppirovki v russkom iskusstve, „Iskusstvo Komunny” 1918*, nr 19, s. 2.
- SVETLOV 2019 – Igor' Svetlov, *Tvorcheskoye obnoveniye iskusstva 1960, „Izobrazitel'noye iskusstvo i kino 1960–1970: stilistiki i napravleniya” 2019*, nr 4, s. 158–185.
- TROTSKIY 1923 – Lev Trotskiy, *Literatura i revolyutsiya*, Moskva 1923.

- TUROWSKI 1981 – Andrzej Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Wrocław 1981.
- TUROWSKI 2002 – Andrzej Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Kraków 2002.
- VAKAR 2022 – Irina Vakar, *Lyudi i izmy. K istorii avangarda*, Moskva 2022.
- VAKAR/MIKHIYENKO 2004 – Irina Vakar, Tat'yana Mikhiyenko, *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche*, t. 1–2, Moskva 2004.
- Vysokoye prizvaniye 1962 – *Vysokoye prizvaniye sovetskogo iskusstva – sluzhit' narodu, delu kommunizma*, „Pravda” 1962, nr 336 (2 dekabrya), s. 1.
- YUDIN 2017 – Lev Yudin, *Skazat' – svoye... Dnevnik. Dokumenty. Pis'ma. Svidetel'stva sovremennikov*, Sankt-Peterburg 2017.

Received: 23.06.2025. Verified: 22.09.2025. Accepted: 05.10.2025.

Funding information: Not applicable.


Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: TP 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

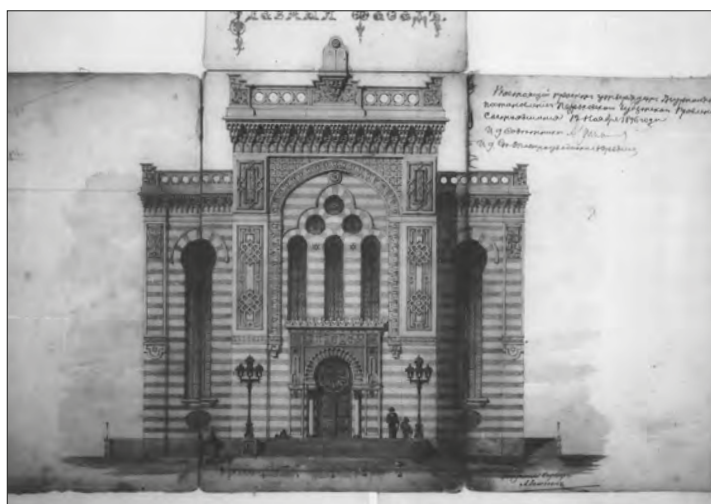
Krzysztof Stefański

 <https://orcid.org/0000-0002-9686-7463>Uniwersytet Łódzki
Instytut Historii Sztuki

Jak skradziono i jak odzyskano (częściowo) plany łódzkiej synagogi staromiejskiej

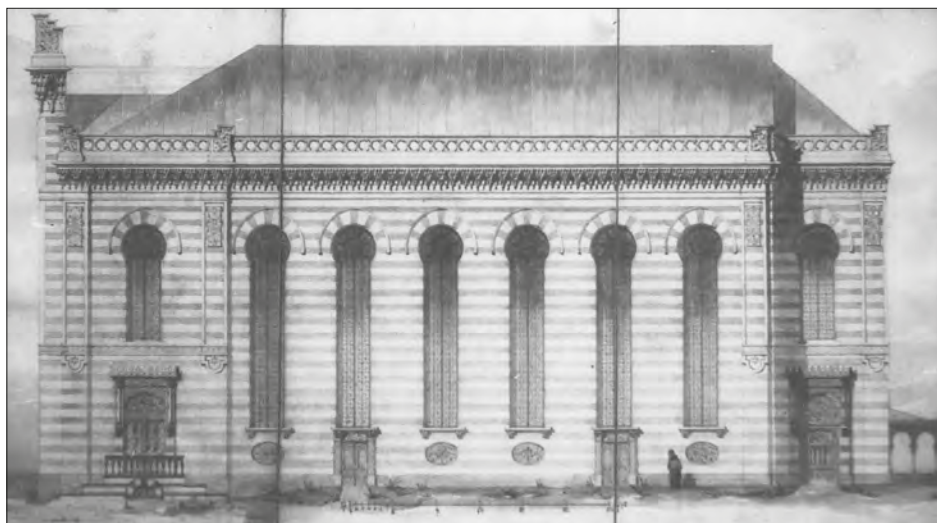
How the plans of the Old Town Synagogue in Łódź
were stolen and (partially) recovered

W pracy badawczej historyka sztuki – podobnie jak w innych dziedzinach – zdarzają się chwile wyjątkowe i zaskakujące. Zazwyczaj wiążą się one z odkryciem nowych, ważnych informacji, planów, z ciekawymi ustaleniami naukowymi. W opisanym poniżej przypadku mamy do czynienia z wydarzeniem o zupełnie innym charakterze – kradzieżą cennych materiałów archiwalnych, a konkretnie planów łódzkiej synagogi gminnej przy ul. Wolborskiej na Starym Mieście. Było to wydarzenie bezprecedensowe, które na szczęście zakończyło się pozytywnie. Warto je przypomnieć, przytaczając zapewne mało znane szczegóły sprawy, w którą piszący niniejsze słowa był mocno zaangażowany – z tego względu pozwolę sobie wyjątkowo opisać ją w pierwszej osobie.



1. A. Zeligson, projekt przebudowy synagogi staromiejskiej – fasada, 1895. Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Łódzka Gmina Wyznaniowa Żydowska

Synagoga staromiejska była pierwszym murowanym żydowskim domem modlitwy w Łodzi. Jej budowa rozpoczęła się w 1859 roku po wielu latach starań żydowskiej gminy (kahalu). Wcześniejsza drewniana bożnica położona przy ul. Wolborskiej okazała się zbyt mała wobec szybkiego przyrostu ludności wyznania mojżeszowego, a jej stan techniczny był bardzo zły. Projekt nowego domu modlitwy wykonał łęczycki architekt powiatowy Jan Karol Mertsching, operując popularnymi w XIX-wiecznym budownictwie synagogałnym formami w stylu mauretańskim, nawiązującym do tradycji budownictwa arabskiego – plany te nie zachowały się, dysponujemy jedynie ich archiwalnym opisem¹. Obiekt użytkowano już w 1861 roku, mimo że nie był jeszcze w pełni wykończony ani wyposażony. Oficjalnie uznano go za ukończony w 1871 roku, choć nadal brakowało zewnętrznego otynkowania oraz przewidzianych w projekcie dekoracji². Ten stan rzeczy trwał do początku lat 90. XIX wieku. Wówczas najbogatszy przedsiębiorca Łodzi wyznania mojżeszowego, Izrael Poznański, podjął decyzję o wykończeniu synagogi, przy jednoczesnym jej powiększeniu. Zadanie to powierzył Adolfowi Zeligsonowi (1867–1919), absolwentowi petersburskiego Instytutu Inżynierów Cywilnych, blisko związanemu z rodziną Poznańskich³.



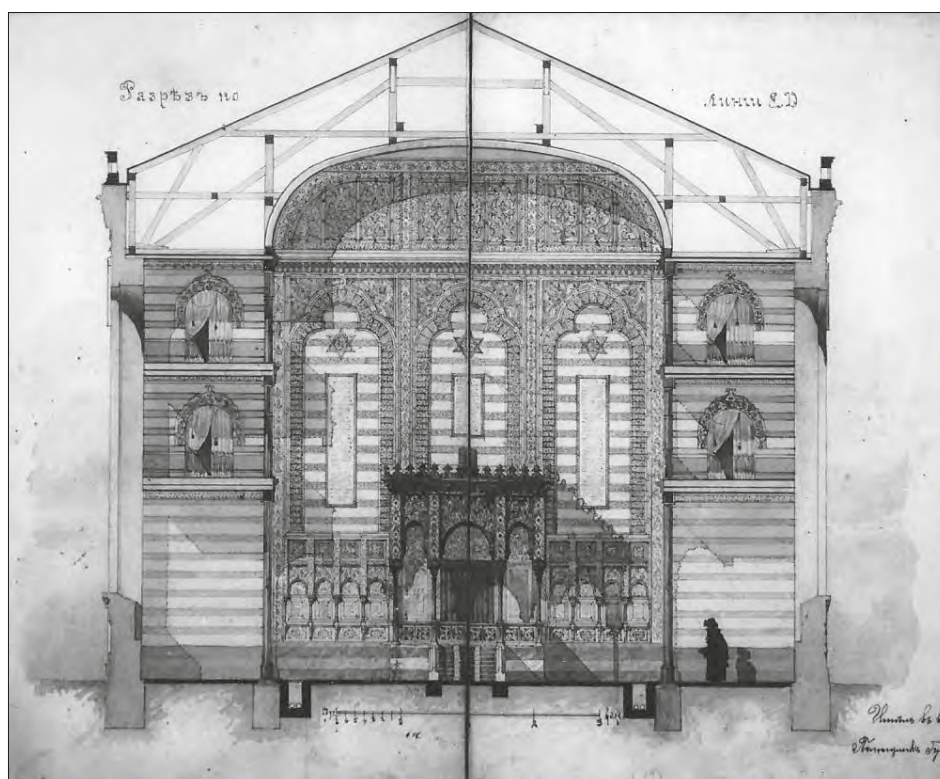
2. A. Zeligson, projekt przebudowy synagogi staromiejskiej – elewacja boczna, 1895.
Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Łódzka Gmina Wyznaniowa Żydowska

1 APŁ, Ant. RPG, sygn. 2534.

2 STEFAŃSKI 1995, s. 49–50.

3 STEFAŃSKI 2010, s. 182–185.

Plany remontu synagogi, połączonego z jej rozbudową, były gotowe w 1895 roku, a zrealizowano je w latach 1897–1900⁴. Synagoga staromiejska była – obok tzw. synagogi „reformowanej”, wzniesionej w centrum miasta, na rogu ulic Zielonej i Spacerowej (obecnie al. T. Kościuszki) – najważniejszym obiektem kultowym łódzkich Żydów. Była miejscem zgromadzeń łódzkiej gminy żydowskiej, skupiającym ortodoksyjnych Żydów ze Starego Miasta, wiernych tradycyjnym formom kultu. Po rozbudowie należała do najbardziej efektownych budowli miasta i, obok kościoła katolickiego pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, stanowiła architektoniczną ozdobę tej części Łodzi. Została zniszczona przez niemieckich okupantów w latach 1939–1940⁵.



3. A. Zeligson, projekt przebudowy synagogi staromiejskiej – przekrój poprzeczny, 1895.
Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Łódzka Gmina Wyznaniowa Żydowska

4 APL, RPG WB, sygn. 9044; APL, ŁGWŻ, sygn. 4.

5 STEFAŃSKI/SZRAJBER 2009, s. 59–60.

Na początku lat 90. XX wieku prowadziłem badania nad łódzką architekturą sakralną XIX i początku XX stulecia, obejmujące również budownictwo synagogałne, w związku z przygotowaniem rozprawy habilitacyjnej. Ich podstawą była kwerenda biblioteczna, obejmująca w znacznej mierze dawną prasę łódzką, oraz kwerenda archiwalna. Wykorzystywano przede wszystkim zespoły: Akta miasta Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski (Anteriora, Wydział Budowlany i Wydział Administracyjny), Zbiór Kartograficzny oraz Łódzka Gmina Wyznaniowa Żydowska. Ten ostatni zespół, ważny dla badań nad budownictwem synagogałnym, był bardzo skąpy. W archiwum poinformowano mnie, że większość materiałów w nim zawartych nie została jeszcze uporządkowana, jest dopiero w trakcie opracowywania, i z tego względu nie jest udostępniana badaczom. Na moje pytanie, skierowane do jednego z pracowników obsługujących czytelnię, czy w tym nieuporządkowanym zespole mogą znajdować się jakieś plany synagog, otrzymałem odpowiedź, że raczej nie ma tam nic interesującego.

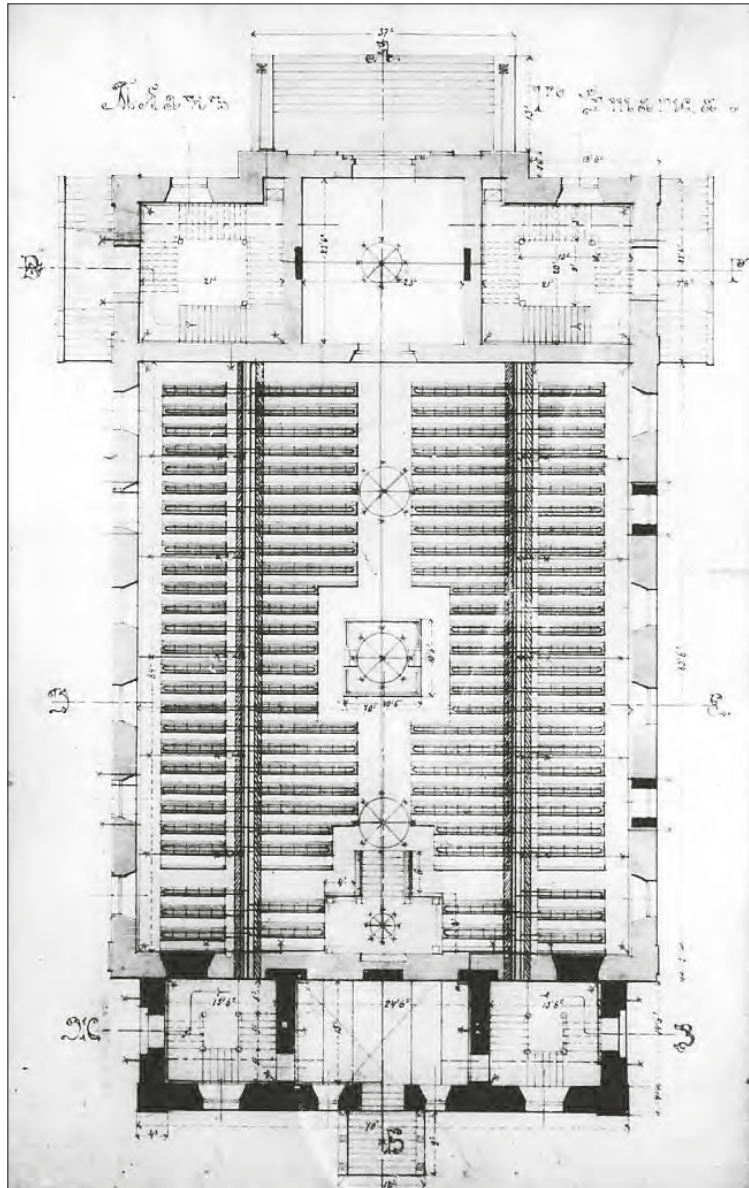
Prace nad rozprawą habilitacyjną ukończyłem w 1994 roku i w następnym roku została ona opublikowana przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego⁶. Zawierała również części dotyczące synagog, w których wykorzystałem dostępne materiały. Odrębny artykuł dotyczący tej tematyki opublikowałem w periodyku Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie⁷.

Kilka lat później rozpocząłem pracę badawczą związaną z otrzymanym grantem Komitetu Badań Naukowych nr 7 TO7F 005 15, mającą na celu przygotowanie syntetycznego opracowania rozwoju urbanistycznego Łodzi i jej architektury w okresie przemysłowego rozwoju miasta, do 1914 roku. Wróciłem do przeglądanych wcześniej zespołów archiwalnych, rozszerzając przy tym znacznie obszar moich badań. Dowiedziałem się wówczas – był to początek 1998 roku – że prace nad uporządkowaniem zespołu Gminy Żydowskiej Łódzkiej zostały już zakończone i zespół ten jest dostępny. Sięgnąłem więc do inwentarza, obejmującego już kilkaset jednostek, i pod numerem 427 znalazłem pozycję zatytułowaną „Plany budowy synagogi”. Natychmiast ją zamówiłem. Okazało się, że była to niezwykle gruba teczka zawierająca obszerny zestaw projektów synagogi staromiejskiej przy ul. Wolborskiej 20. Znajdowały się w niej projekty przebudowy („remontu”) synagogi autorstwa Adolfa Zeligsona z lutego 1895 roku, zatwierdzone przez władze gubernialne w Piotrkowie Trybunalskim w 1896 roku, a także rysunki inwentaryzacyjne tejże synagogi sprzed rozbudowy, wykonane przez Zeligsona nieco wcześniej, w grudniu 1894 roku. Dodatkowo teczka zawierała projekt remontu

6 STEFAŃSKI 1995.

7 STEFAŃSKI 1994, *passim*; opublikowano również wersję anglojęzyczną tego tekstu: STEFAŃSKI 1998.

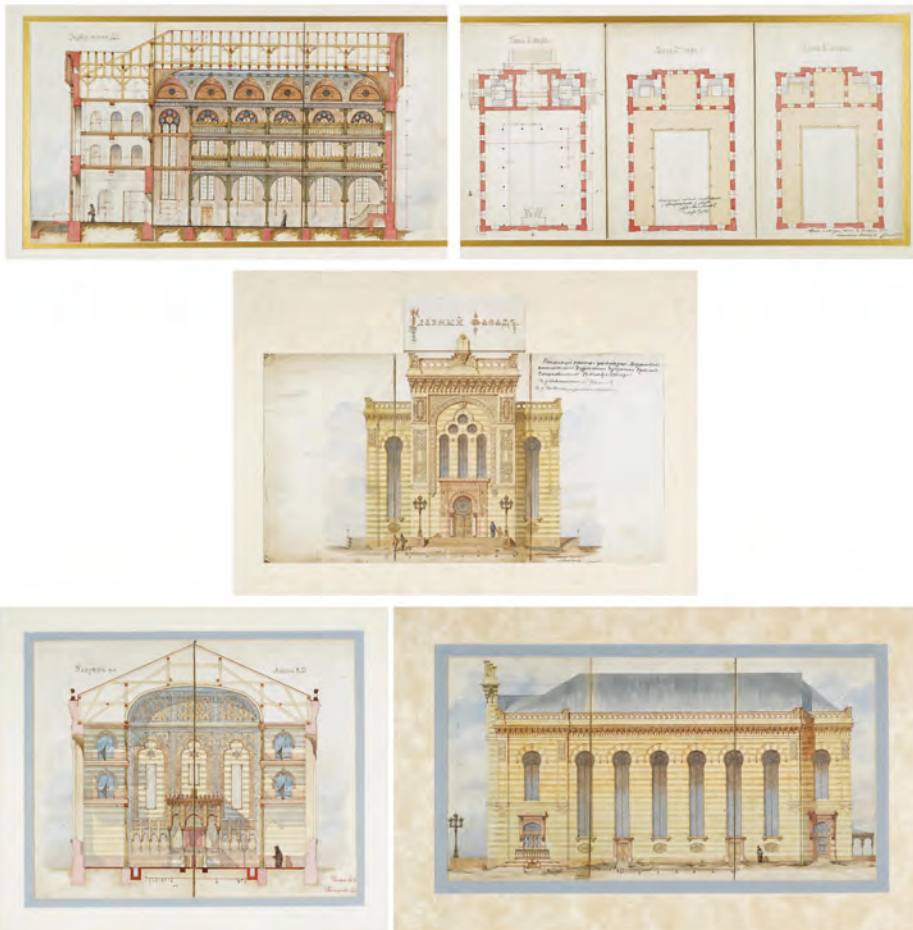
mniejszej synagogi, znajdującej się na tej samej posesji i pełniącej funkcję szkoły, również autorstwa Zeligsona, z lipca 1900 roku. Oprócz tego znajdowały się tam dwa rysunki małej synagogi z posesji A. Dobranieckiego przy ul. Północnej 6⁸.



4. A. Zeligson, projekt przebudowy synagogi staromiejskiej – rzut poziomy, 1895.
Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Łódzka Gmina Wyznaniowa Żydowska

37

Five Architectural Drawings of the
 Stara Synagogue in Lodz, Warsaw:
 Adolf Zeligson, 1896



Estimate

5,000 — 7,000 USD

LOT SOLD. 13,750 USD (Hammer Price with Buyer's Premium)

**Details & Cataloguing
 Important Judaica**

17 December 2008 | 2:00 PM EST

Five Architectural Drawings of the Stara Synagogue in Lodz, Warsaw: Adolf Zeligson, 1896
 Ink and watercolor on paper

1. Interior, north elevation (11¼ x 21¼ in.; 285 x 545 mm) (matted together with #2)
2. Three floor plans (11¼ x 23 in.; 285 x 585 mm)
3. Exterior elevation, western entrance (15½ x 23¼ in.; 395 x 590 mm)
4. Interior elevation, eastern wall (12½ x 15½ in.; 318 x 395 mm) exterior elevation (12½ x 23½ in.; 320 x 595 mm)

5. Strona internetowa domu aukcyjnego Sotheby's ze skradzionymi z łódzkiego archiwum planami – fragment, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/important-judaica-no8504/lot.37.html> (dostęp: 16.04.2025)

Plany synagogi staromiejskiej autorstwa Zeligsona stanowiły niezwykle cenny dokument. Przedstawiały bowiem formę nieistniejącego już obiektu, którego wygląd znany był wcześniej jedynie z kilku fotografii archiwalnych, ukazujących wyłącznie część frontową. Równie wartościowe były rysunki inwentaryzacyjne, także barwne, obrazujące stan zachowania synagogi przez rozbudowę („Rysunek z natury...”), będące jedynym zachowanym źródłem ikonograficznym prezentującym budowlę zaprojektowaną przez Jana Karola Mertschinga. Jej wygląd zrekonstruowano wcześniej wyłącznie na podstawie opisów archiwalnych. Wartość tych materiałów znacznie zwiększał staranny sposób ich wykonania – rysunki sporządzono na kartonach nieco większych niż format A4, naklejonych na płótno. Poszczególne plansze projektowe składały się z kilku (dwóch, trzech lub czterech) składanych części. Większość z nich była pokolorowana akwarelą, z wprowadzeniem interesującego sztafażu. Istotny był też dobry stan zachowania. Materiały zawarte w teczce tworzyły niezwykle cenny dokument historyczny i ikonograficzny dotyczący dziejów łódzkiej synagogi staromiejskiej, a zarazem ważne uzupełnienie wcześniej przebadanych źródeł archiwalnych. Rodziło się przy tym pytanie: dlaczego kilka lat wcześniej nie poinformowano mnie o istnieniu tak obszernego zespołu planów, których rozmiar i forma sprawiały, że trudno było je przeoczyć?

W marcu 1998 roku natychmiast zamówiłem wykonanie 12 fotografii najcenniejszych rysunków z tego zbioru (najwartościowsze z nich przedstawiają ilustracje 1–4, 6–8). W łódzkim archiwum wykonywano wówczas jedynie czarno-białe negatywy, z których następnie zamówiłem odbitki fotograficzne, planując napisanie artykułu opartego na tych niezwykle cennych, dotąd nieudostępnianych badaczom materiałach. Tekst ten miał stanowić uzupełnienie wspomnianych powyżej publikacji na temat łódzkich synagog. W trakcie przygotowywania artykułu, na początku kolejnego roku, ponownie zamówiłem w archiwum posyt z zespołu Łódzka Gmina Wyznaniowa Żydowska o numerze inwentaryzacyjnym 427, aby porównać fotografie planów z ich oryginałami. Jakież było moje zdumienie, gdy otrzymałem teczkę, która już na pierwszy rzut oka wydawała się znacznie cieńsza niż ta, którą przeglądałem wcześniej. Szybkie przejrzanie zawartości potwierdziło pierwsze wrażenie – brakowało wielu rysunków, łącznie siedmiu, w tym najcenniejszych barwnych, stanowiących około jednej trzeciej pierwotnej zawartości teczki. Natychmiast poprosiłem obsługę archiwum o wyjaśnienie. Moje spostrzeżenia zostały potwierdzone, jednak nikt nie potrafił wyjaśnić zniknięcia tak dużej części posytku. Osoba obsługująca czytelną naukową zapewniła mnie, że brakujące plany zostały zapewne omyłkowo przełożone do innej teczki i wkrótce się odnajdą. Każda teczka archiwalna ma tzw. metryczkę, w której odnotowuje się wszystkie osoby z niej korzystające – lektura tej karty pozwoliła ustalić, że po mojej wcześniejszej wizycie w marcu 1998 roku, korzystały z niej dwie osoby.

Jak mnie poinformowano, byli to dwaj „badacze” z Izraela, którzy przeglądali dokumenty 5 listopada tego samego roku.

Gdy po pewnym czasie, podczas kolejnej wizyty w archiwum zapytałem o brakujące plany, zapewniono mnie, że poszukiwania wciąż trwają. Jednocześnie poproszono, bym nie nagłaśniał sprawy, zwłaszcza informacji, że ostatnimi osobami zamawiającymi wspomniany poszyt, byli obywatele Izraela: „Pan rozumie, to delikatna sprawa” – co zawierało wyraźną sugestię, że plany mogły zostać skradzione. Pytanie o „zaginione” rysunki ponawiałem kilkakrotnie w ciągu następnych miesięcy. W pewnym momencie powiedziano mi, że brakujące materiały się odnalazły i zostały przekazane do konserwacji. Trochę mnie to zdziwiło, gdyż podczas wcześniejszego przeglądania nie zauważyłem poważniejszych uszkodzeń. W tej sprawie udałem się z wizytą do ówczesnej dyrektorki łódzkiego archiwum, które potwierdziła, że „zagubione” plany odnalazły się i są w trakcie prac konserwatorskich. Ponowiła też prośbę, by nie nagłaśniać sprawy⁹. Uspokojony zapewnieniem przedstawiciela władz instytucji przestałem drążyć temat. Niedługo potem złożyłem do druku artykuł, w wersji polskiej i angielskiej, omawiający „odnalezione”, a następnie „zaginione” rysunki Adolfa Zeligsona, wykorzystując fotografie wykonane na podstawie negatywów zamówionych w marcu 1998 roku¹⁰.

Zagadnienie to nadal jednak budziło moje wątpliwości, gdyż mimo upływu czasu „zagubione” rysunki nie pojawiały się w zbiorach archiwalnych. Coraz silniejsze stawało się podejrzenie, że w listopadzie 1998 roku zostały one po prostu skradzione przez obywateli Izraela, do czego dyrekcja archiwum nie chciała się przyznać. W wydanej w 2001 roku książce, będącej wynikiem badań archiwalnych prowadzonych pod koniec lat 90., *Jak zbudowano przemysłową Łódź. Architektura i urbanistyka miasta w latach 1821–1914*, we fragmencie opisującym historię synagogi staromiejskiej zamieściłem przypis informujący o historii rysunku inwentaryzacyjnego sporządzonego w 1894 roku przez Adolfa Zeligsona, przez długi czas niedostępnego. Przypis kończył się stwierdzeniem: „Rysunek ten został jednak skradziony w końcu 1998 r., prawdopodobnie przez badaczy z Izraela (wg ustnej informacji pracowników archiwum)”¹¹. Wzbudziło to zainteresowanie dziennikarki Joanny Leszczyńskiej z „Dziennika Łódzkiego”, która zaintrygowana informacją o kradzieży, przeprowadziła rozmowę z dyrektorką archiwum. Efektem była krótka publikacja w gazecie w maju 2003 roku, w której dyrektorka

9 Nazwisk ówczesnej dyrektorki Archiwum Państwowego w Łodzi, jak i pracowników, z którymi miałem w tym czasie kontakt, nie podaję ze względu na charakter sprawy. Osoby te od dawna nie pracują już w archiwum.

10 STEFAŃSKI 2000, *passim*; STEFAŃSKI 2001b, *passim*.

11 STEFAŃSKI 2001a, s. 92, przyp. 67.

powtórzyła twierdzenie o odnalezieniu rysunków i przekazaniu ich do konserwacji: „Okazało się, że rysunek [inventaryzacyjny] i projekt pomyłkowo zostały włożone do innej teczki. Teraz materiały te oddaliśmy do konserwacji”. Żadnej kradzieży zatem nie było¹². Zamykało to w tym momencie sprawę.

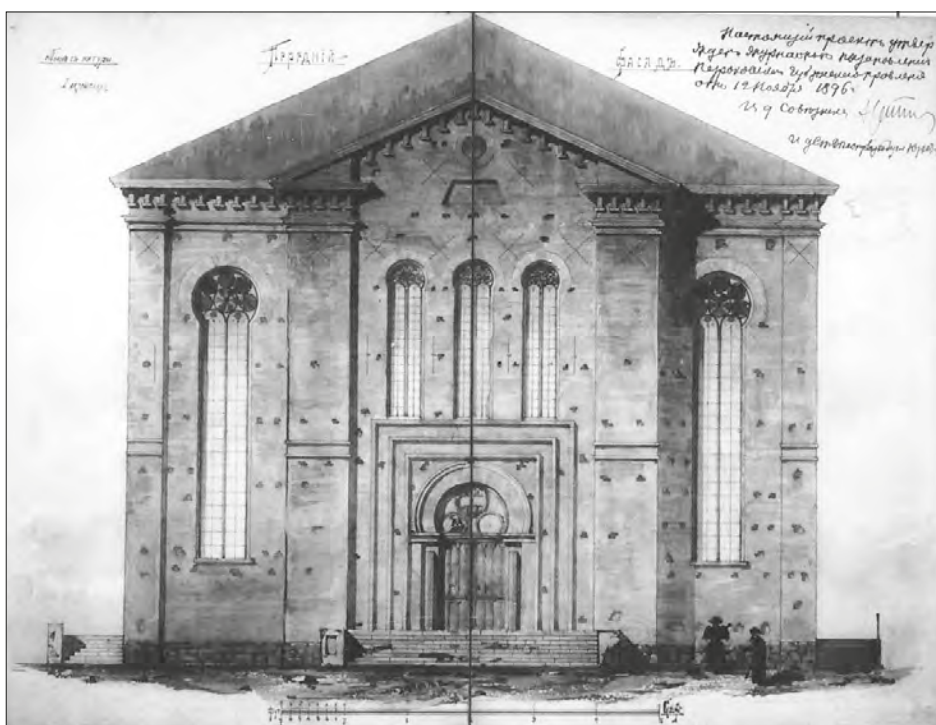
O kwestii tej trudno było jednak całkowicie zapomnieć. Warto przy tym pamiętać, że miało to miejsce w czasie głośnej sprawy kradzieży i wywiezienia z Drohobycza fresków autorstwa Brunona Schulza przez przedstawicieli izraelskiego Yad Vashem, którzy drobnymi sumami przekupili właściciela domu i władze miasta¹³. Wydawało się więc, że mogło chodzić o kradzież podobnego typu. Sprawa okazała się jednak bardziej prozaiczna. W kwietniu 2015 roku w internecie wpisałem nazwisko Adolfa Zeligsona. Jakież było moje zdumienie, gdy pojawiła się strona nowojorskiego domu aukcyjnego Sotheby’s... z rysunkami jego autorstwa – tymi samymi, które znajdowały się w zbiorach łódzkiego archiwum. Okazało się, że w grudniu 2008 roku rysunki te – zawierające przekrój i trzy rzuty synagogi przed przebudową oraz trzy plansze z projektem przebudowy – zostały wystawione na aukcji z estymacją 5–7 tys. dolarów amerykańskich i ostatecznie sprzedane za kwotę 13 750 dolarów (il. 5). Zaskakujące było to, że informacje o sprzedaży nadal znajdowały się na stronie internetowej domu aukcyjnego Sotheby’s, co można uznać za łut szczęścia. Informacja ta potwierdziła, że w 1998 roku doszło do kradzieży archiwaliów i jednoznacznie ujawniła jej motyw – była to zwykła kradzież dla zysku. W tej sytuacji postanowiłem podjąć odpowiednie działania.

Już wcześniej o zaginięciu planów i moich podejrzeniach informowałem ówczesnego Łódzkiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków Wojciecha Szygendowskiego. Mając od niego wiedzę o istnieniu wyspecjalizowanych jednostek policji zajmujących się kradzieżami dzieł sztuki i handlem nimi, przekazałem mu wszystkie informacje, prosząc, by z racji swojego urzędu zwrócił się do tego typu komórki. Tak też się stało. Sprawą zajął się policyjny koordynator do spraw zwalczania przestępczości przeciwko zabytkom podinsp. dr Adam Grajewski, który współpracował z Wojciechem Szygendowskim i kontaktował się ze mną telefonicznie, by poznać szczegóły sprawy. Zaproszony też zostałem celem złożenia zeznań do Komendy Miejskiej Policji w Łodzi. Sprawą zainteresowano odpowiednie służby amerykańskie, a konkretnie agencję federalną Homeland Security Investigation. W listopadzie 2018 roku nawiązał ze mną kontakt – najpierw mailowo, a następnie telefonicznie – oficer nowojorskiego oddziału tej agencji, agent specjalny działu Cultural Property, Art and Antiquities, Eugene Kizenko, prosząc o przekazanie

12 LESZCZYŃSKA 2003, s. 22.

13 Szczegóły tej sprawy i ostatecznego polubownego porozumienia władz Ukrainy i Yad Vashem podaje m.in. portal: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/49357/dyplomatyczny-final-awan-tury-o-freski-schulza> (dostęp: 3.06.2025).

wszystkich informacji na temat sprawy oraz skanów zamówionych przeze mnie w marcu 1998 roku negatywów – jak się okazało były one jedynym dowodem, że odnalezione i odzyskane na terenie USA rysunki znajdowały się pierwotnie w łódzkim archiwum (samo archiwum nie miało żadnej dokumentacji dotyczącej tych planów). Mailowo przekazałem wszystkie materiały, a 13 grudnia 2018 roku odbyłem długą rozmowę telefoniczną z Polką pracującą w nowojorskiej agencji. W trakcie rozmowy złożyłem zeznania mające decydujące znaczenie dla sprawy. Pozwoliły one na jednoznaczne stwierdzenie faktu, że plany znajdujące się na terenie Stanów Zjednoczonych pochodzą z łódzkiego archiwum i prawnie są własnością polskiego Skarbu Państwa. Efektem były działania służb amerykańskich – sądowe odebranie pod koniec następnego roku planów łódzkiej synagogi staromiejskiej amerykańskimi właścicielom (mimo że nabyli je w dobrej wierze) i przekazanie ich nowojorskiemu biuru Homeland Security Investigation¹⁴.



6. A. Zeligson, inwentaryzacja synagogi staromiejskiej z 1894 r. – fasada. Niegdyś w zbiorach Archiwum Państwowego w Łodzi, Łódzka Gmina Wyznaniowa Żydowska

14 <https://lodzka.policja.gov.pl/ld/informacje/69491,Odzyskane-rysunki-synagogi-wrocily-do-Archiwum-Panstwowego.html> (dostęp: 3.06.2025).

Służby amerykańskie skontaktowały się następnie z Departamentem Dziedzictwa Kulturowego za Granicą i Strat Wojennych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w Warszawie. Po załatwieniu wszystkich formalności plany w listopadzie 2021 roku zostały przekazane w polskim konsulacie w Nowym Jorku delegacji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a następnie przewieziono je do Polski¹⁵. Ostatecznie 23 lutego 2022 roku miała miejsce uroczystość przekazania ich dyrekcji Archiwum Państwowego w Łodzi, o której pisała w tonie triumfalistycznym łódzka prasa; pojawiły się też liczne informacje na stronach internetowych. W uroczystości wzięli udział – podają za stroną internetową łódzkiego archiwum – Wiceprezes Rady Ministrów, Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego prof. dr hab. Piotr Gliński, Naczelny Dyrektor Archiwów Państwowych dr Paweł Pietrzyk, Dyrektor Biura Kryminalnego Komendy Głównej Policji insp. Grzegorz Napiórkowski, Dyrektor Departamentu Restytucji Dóbr Kultury Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego Elżbieta Rogowska, a także Komendant Wojewódzki Policji w Łodzi nadinsp. Sławomir Litwin. Piszący te słowa nie został zaproszony. Jak napisano na tejże stronie:

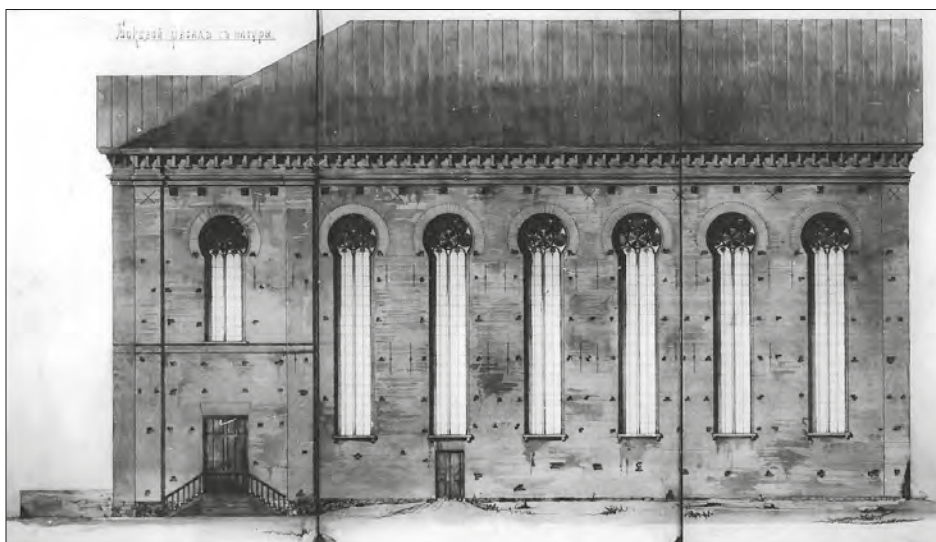
Bezcenne dokumenty udało się odzyskać dzięki staraniom Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego przy współpracy funkcjonariuszy polskiej Policji i amerykańskiej agencji federalnej Homeland Security Investigations. Materiały zidentyfikowano w 2016 roku w internetowej ofercie jednego z nowojorskich domów aukcyjnych.

Dokładniejsze informacje podano na stronie głównej łódzkiej Policji, gdzie można było przeczytać:

W trakcie czynności prowadzonych w 2015 roku łódzka Policja weszła w posiadanie informacji na temat zagranicznej aukcji internetowej, w której pojawiły się wątpliwości co do legalności przedmiotu sprzedaży. Podczas weryfikacji informacji doprecyzowano okoliczności kradzieży. Ustalono, że 5 listopada 1998 roku, po wypożyczeniu teczki w czytelnicy na terenie łódzkiego Archiwum Państwowego z projektami synagogi, dokonano kradzieży rysunków [...]. Utracone szkice zostały następnie nielegalnie wywiezione za granicę. Okazało się, że 2008 roku oferowane były do sprzedaży za pośrednictwem domu aukcyjnego w Nowym Jorku za cenę 13 750 USD.

15 <https://www.gov.pl/web/kultura/skradzione-dziewietnastowieczne-rysunki-lodzkiej-synagogi-zostaly-odzyskane> (dostęp: 3.06.2025).

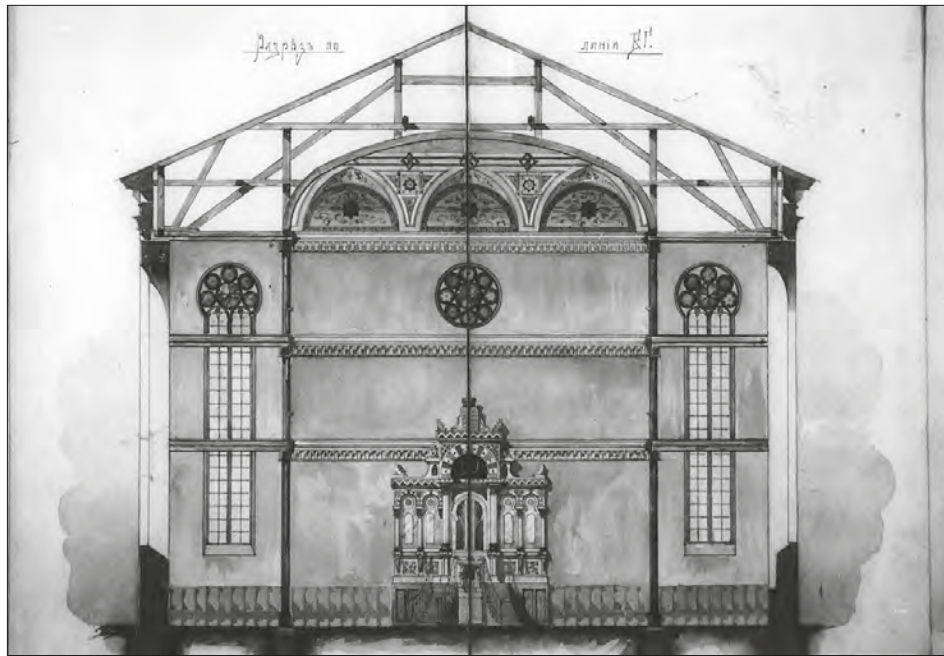
Sprawa kradzieży prowadzona była przez I Komisariat Policji w Łodzi przy ścisłej współpracy z Wydziałem Kryminalnym KWP w Łodzi oraz osobiście zaangażowanym koordynatorem do zwalczania przestępczości przeciwko zabytkom podinsp. dr Adamem Grajewskim. W maju 2018 r. organizowane było w Brukseli seminarium dla ekspertów ds. zwalczania przestępczości dotyczącej kradzieży dóbr kultury. W trakcie spotkania, podczas rozmów z członkami reprezentującymi USA z Homeland Security Investigations / New York Cultural Property, Art and Antiquities Group, funkcjonariusz [podinsp. dr A. Grajewski] zainteresował ich tematem aukcji internetowej w amerykańskim domu aukcyjnym, w którym oferowane do sprzedaży były szkice przedmiotowej synagogi. Partner zagraniczny zaoferował pomoc w tej sprawie. Następnym tego było dalsze kontynuowanie rozmów i wymiana korespondencji na temat poszukiwanego przez RP dobra kultury. W trakcie tej wymiany przesłano wszystkie informacje i dokumenty dotyczące rejestracji przedmiotowego dobra kultury z krajowej bazy zabytków utraconych oraz bazy danych Interpolu. We wrześniu 2018 roku uzyskano informację, że agenci HSI ustalili miejsce przechowywania szkiców i będą zwracać się do sądu w USA o zgodę na ich zabezpieczenie od obecnych posiadaczy. Pod koniec 2019 roku doszło do zabezpieczania wszystkich utraconych szkiców¹⁶.



7. A. Zeligson, inwentaryzacja synagogi staromiejskiej z 1894 r. – elewacja boczna. Niegdyś w zbiorach Archiwum Państwowego w Łodzi, Łódzka Gmina Wyznaniowa Żydowska

¹⁶ <https://lodzka.policja.gov.pl/ld/informacje/69491,Odzyskane-rysunki-synagogi-wrocily-do-Archiwum-Panstwowego.html> (dostęp: 3.06.2025).

W tekstach powyższych nie ma niestety mowy o tym, kto ujawnił kradzież planów, dzięki komu łódzka Policja „weszła w posiadanie informacji na temat zagranicznej aukcji internetowej”, kto tak naprawdę przekazał nowojorskiemu biuro Homeland Security Investigation „wszystkie informacje i dokumenty dotyczące rejestracji przedmiotowego dobra kultury”. Nazwisko niżej podpisanego nie pojawia się ani razu, podobnie jak nazwisko Wojciecha Szygendowskiego, który odegrał ważną rolę w zainteresowaniu Policji sprawą kradzieży. W cytowanym wcześniej opisie uroczystości zwrotu skradzionych planów napisano: „Dyrektor łódzkiego archiwum Bartosz Górecki wyraził podziękowania wszystkim, którzy przyczynili się do odzyskania skradzionych materiałów”. Niestety, do dziś żadnych podziękowań się nie doczekałem. Pozostaje satysfakcja, że w istotny sposób przyczyniłem się do ujawnienia kradzieży i odzyskania cennych materiałów archiwalnych dotyczących dawnej łódzkiej architektury.



8. A. Zeligson, inwentaryzacja synagogi staromiejskiej z 1894 r. – przekrój poprzeczny. Niegdyś w zbiorach Archiwum Państwowego w Łodzi, Łódzka Gmina Wyznaniowa Żydowska

Warto dodać, że w powyższych informacjach medialnych, utrzymanych w entuzjastycznym tonie, pominięto fakt, że nie wszystkie rysunki zostały odzyskane. W dalszym ciągu brakuje trzech rysunków inwentaryzacyjnych synagogi z 1894 roku (przedstawiających fasadę, elewację boczną i przekrój poprzeczny; il. 6–8). Do dziś brak jakichkolwiek wiadomości o ich losach.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

- APŁ, Ant. RPG, sygn. 2534 – Archiwum Państwowe w Łodzi, Anteriora Rządu Gubernialnego Piotrkowskiego, sygn. 2534.
- APŁ, ŁGWŻ, sygn. 4 – Archiwum Państwowe w Łodzi, Łódzka Gmina Wyznaniowa Żydowska, sygn. 4.
- APŁ, ŁGWŻ, sygn. 427 – Archiwum Państwowe w Łodzi, Łódzka Gmina Wyznaniowa Żydowska, *Plany synagogi*, sygn. 427.
- APŁ, RPG WB, sygn. 9044 – Archiwum Państwowe w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski Wydział Budowlany, sygn. 9044.

Opracowania

- LESZCZYŃSKA 2003 – Joanna Leszczyńska, *Ani skradzione, ani zaginione*, „Dziennik Łódzki” 2003, nr 118 z 22 maja, s. 22.
- STEFAŃSKI 1994 – Krzysztof Stefański, *Budownictwo synagogałne w Łodzi*, „Biuletyn ŻIH-u – Instytutu Naukowo-Badawczego w Polsce” 1994, nr 1–3, s. 9–19.
- STEFAŃSKI 1995 – Krzysztof Stefański, *Architektura sakralna Łodzi w okresie przemysłowego rozwoju miasta 1821–1914*, Łódź 1995.
- STEFAŃSKI 1998 – Krzysztof Stefański, *The Synagogues of Łódź*, „Polin. Studies in Polish Jewry”, London–Portland 1998, s. 154–167.
- STEFAŃSKI 2000 – Krzysztof Stefański, *Nowe materiały do dziejów synagogi staromiejskiej w Łodzi*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 2000, nr 2, s. 207–214.
- STEFAŃSKI 2001a – Krzysztof Stefański, *Jak zbudowano przemysłową Łódź. Architektura i urbanistyka miasta w latach 1821–1914*, Łódź 2001.
- STEFAŃSKI 2001b – Krzysztof Stefański, *New sources on the History of the Old Town Synagogue in Łódź, Polin*, „Studies in Polish Jewry” 2001, vol. XIV, s. 286–294.
- STEFAŃSKI 2010 – Krzysztof Stefański, *Ludzie, którzy zbudowali Łódź. Leksykon architektów i budowniczych miasta (do 1939 roku)*, Łódź 2010.
- STEFAŃSKI/SZRAJBER 2009 – Krzysztof Stefański, Rafał Szrajber, *Łódzkie synagogi. Wirtualne dziedzictwo „zaginionej dzielnicy”*, Łódź 2009.

Strony internetowe

- <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/49357/dyplomatyczny-final-awantury-o-freski-schulza> (dostęp: 3.06.2025).
- <https://lodzka.policja.gov.pl/ld/informacje/69491,Odzyskane-rysunki-synagogi-wrocily-do-Archiwum-Panstwowego.html> (dostęp: 3.06.2025).
- <https://www.gov.pl/web/kultura/skradzone-dziewietnastowieczne-rysunki-lodzkiej-synagogi-zostaly-odzyskane> (dostęp: 3.06.2025).

Received: 30.05.2025. Accepted: 18.06.2025.

Funding information: University of Lodz. Institute of Art History.

Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: KS 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

Karolina Nowakowska

Łódź

Łódzki świat grafiki warsztatowej – twórczość Barbary Rosiak

The world of Łódź graphic arts – the work of Barbara Rosiak

Grafika warsztatowa, mimo trudnego i czasochłonnego procesu tworzenia, a także utraty swojej funkcji użytkowej na przestrzeni wieków, nieustannie przyciąga grono odbiorców i twórców. Łódzka szkoła grafiki, zapoczątkowana przez wybitnych artystów, takich jak Ludwik Tyrowicz i Władysław Strzemiński¹, nie odbiega pod tym względem od innych ważnych ośrodków artystycznych. To właśnie w Łodzi, pod okiem kolejnego pokolenia cenionych pedagogów wykształciło się wielu znakomitych artystów-grafików, wśród których szczególne miejsce zajmuje Barbara Rosiak. Jej pasja do sztuki narodziła się jeszcze przed rozpoczęciem studiów na uczelni artystycznej. Już jako nastolatka przejawiała zainteresowanie sztuką, pragnąc rozwijać zarówno wiedzę teoretyczną, jak i umiejętności praktyczne². Pierwsze świadome kroki w stronę artystycznego rozwoju stawiała w klubie plastyka-amatora działającym w Łódzkim Domu Kultury. To właśnie tam odkrywała swoje predyspozycje do rysunku oraz zamiłowania do operowania mocną, wyrazistą kreską.

W 1974 roku Barbara Rosiak rozpoczęła studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, na nowo powstałym Wydziale Grafiki³. Uczelnia pomogła jej zdobyć solidne podstawy warsztatowe niezbędne w pracy artysty. Swoje wykształcenie określa jako akademickie – program zajęć obejmował naukę: technik malarskich (wraz z chemią malarską), rzeźby, fotografii, liternictwa, filozofii oraz historii sztuki. Szczególną wagę przykładano do zajęć z anatomii oraz nauki rysunku z natury. Już na początku swojej drogi twórczej artystka zdecydowała się obrać kierunek grafiki. Aby dokonać wyboru specjalizacji, każdy student musiał przejść przez wszystkie pracownie: druku wypukłego, płaskiego oraz

1 *Historia* 2015, s.n.

2 Rozmowa z Barbarą Rosiak przeprowadzona przez autorkę artykułu na potrzeby pracy magisterskiej, 20 listopada 2024.

3 Wydział Grafiki w PWSSP w Łodzi powstał w 1971 r., dzięki wieloletnim staraniom ojców-założycieli – Romana Artymowskiego, Leszka Rózgi i Stanisława Fijałkowskiego.

wkłęśłodruku – wykonując grafiki we wszystkich technikach warsztatowych. To właśnie w pracowni technik metalowych Rosiak zetknęła się z wybitnym grafikiem i pedagogiem Leszkiem Rózgą, który przez wiele lat rozwijał w niej zamiłowanie do technik wkłęśłodruku, zwłaszcza do akwaforty, w której artystka się zakorzeniła.

Praca pod okiem prof. Rózgi uwrażliwiła Barbarę Rosiak na detale technik graficznych. Łączyło ich przekonanie, że kreska może być nie tylko środkiem formalnym, ale również nośnikiem treści i emocjonalnego sensu dzieła⁴. Oboje z równą wnikliwością obserwowali świat, przekładając go na język graficzny. Choć niektórzy dostrzegają w twórczości Rosiak wyraźne echo stylu mistrza, warto podkreślić, że w jego pracowni artystka jedynie udoskonaliła wcześniej rozwinięte umiejętności. To tam znalazła przestrzeń do dalszego kształtowania swojej kreski i sposobu narracji wizualnej. Po ukończeniu akademii ich ścieżki wielokrotnie się przecinały, a prace nierzadko prezentowane były obok siebie na tych samych wystawach. Barbara Rosiak wzięła także udział w wystawie z okazji jubileuszu 90. urodzin prof. Rózgi w 2014 roku – *Leszek Rózga, Profesorowie – Adeptci*, na którą zaproszono najlepszych uczniów profesora⁵.

Innym ważnym autorytetem dydaktycznym oraz osobą kształtującą rozwój artystyczny Barbary Rosiak był prof. Stanisław Fijałkowski, u którego artystka odbyła aneks z malarstwa. Zajmował się zarówno malarstwem, jak i grafiką, zwracając szczególną uwagę na zagadnienia symboliczne, stosując znaki i symbole pod postacią figur geometrycznych⁶. Skrupulatnie prowadził zajęcia m.in. z zakresu technologii i podstaw kompozycji. Jego praktyki dydaktyczne stanowiły wyraźne przeciwieństwo do zajęć prof. Rózgi. Zebrał wokół siebie zespół studentów, którzy chętnie zgłębiali tajniki tzw. alchemii malarstwa. Rzetelnie uczył malarstwa jako rzemiosła – od zagruntowania płótna po tworzenie kompozycji. Zwracał szczególną uwagę na stosowane dominanty w pracach oraz na to, jak dzieło będzie odbierane przez widza. Jak przynajmniej artystka⁷, prof. Fijałkowski był wybitnym pedagogiem, rzetelnie nauczającym fachu swoich studentów. Choć jego twórczość od strony formalnej nie była jej bliska i nie stanowiła dla niej źródła inspiracji, darzyła go ogromnym szacunkiem jako nauczyciela i autorytet.

Po ukończeniu studiów Barbara Rosiak rozpoczęła samodzielną drogę artystyczną jako grafik warsztatowy. Jej prace szybko zyskały uznanie zarówno w Polsce, jak i za granicą, wzięła udział w ponad 100 wystawach zbiorowych

4 *Imiona* 2008, s. 58.

5 *Leszek* 2014, *passim*.

6 *Imiona* 2008, s. 11.

7 Rozmowa z Barbarą Rosiak przeprowadzona przez autorkę artykułu na potrzeby pracy magisterskiej, 20 listopada 2024.

i konkursach na całym świecie⁸, co przyniosło jej międzynarodową renomę. W pierwszych latach kariery tworzyła wielkoformatowe akwaforty, których proces powstawania był wyjątkowo czasochłonny i wymagający – trawienie jednej matrycy trwało nawet kilka tygodni. Akwaforta jako technika wklęsłodrukowa polega na wykonaniu rysunku w metalowej płycie pokrytej wcześniej werniksem akwafortowym – kwasoodpornym⁹. Artystka rylcem zarysowywała powierzchnię werniksu, odsłaniając metal tam, gdzie miał powstać rysunek. Następnie płytę zanurzała w kąpeli kwasowej, w której kwas trawił metal tylko w miejscach, gdzie został on odsłonięty przez igłę, tworząc wgłębienia o różnej głębokości, zależnie od czasu trawienia. Proces ten mógł być powtarzany wielokrotnie, by uzyskać zróżnicowanie tonalne i głębię kompozycji. Po zakończeniu trawienia artystka usuwała werniks i wcierała w matrycę farbę drukarską, która wypełniała wytrawione linie. Nadmiar farby starannie usuwano z powierzchni, tak aby pozostała tylko w zagłębieniach. Gotową matrycę przykrywano wilgotnym papierem i całość przepuszczano przez prasę drukarską pod dużym naciskiem, co powodowało przeniesienie obrazu na papier. Proces ten wymagał nie tylko precyzji i cierpliwości, ale także doskonałego wyczucia technicznego i artystycznego. Mimo skomplikowanego charakteru tej techniki artystka pozostała jej wierna, konsekwentnie tworząc grafiki o wysokiej wartości artystycznej.

Oprócz monumentalnych, wielkoformatowych kompozycji Barbara Rosiak z równym zaangażowaniem rozwijała swoją twórczość w dziedzinie grafiki małej formy, osiągając w niej prawdziwe mistrzostwo. Niewielkie rozmiary prac nie ograniczały jej wyobraźni ani ekspresji. Przeciwnie – stały się przestrzenią do eksperymentów formalnych i technicznych, w których każdy detal miał znaczenie. Mały format pozwala także na symultaniczne ujęcie przedstawienia, które widoczne jest już przy pierwszym spojrzeniu odbiorcy¹⁰. Artystka z niezwykłą precyzją i wrażliwością potrafiła ujmować złożone idee i emocje w mikroskali, tworząc dzieła o wyjątkowej sile oddziaływania. Jej małe formy cechuje kunsztowny warsztat, wyrafinowana kompozycja i głębia treści, co czyni je równie wartościowymi jak prace wielkoformatowe. Na szczególne wyróżnienie zasługują grafiki takie jak: *Fortuna* (1985), *Żal* (1998) czy *Genius loci* (2013)¹¹. Artystka wielokrotnie prezentowała swoje grafiki małego formatu na prestiżowych wystawach, m.in. biorąc udział w wielu edycjach Międzynarodowego Triennale Małe Formy Grafiki w Łodzi.

8 Barbara s.d., s.n.

9 Jurkiewicz 1975, s. 21.

10 14. *Małe* 2011, s. 11.

11 Wszystkie wspomniane w artykule grafiki znajdują się w kolekcji prywatnej Barbary Rosiak.



1. Barbara Rosiak, *Narodziny Wenus*, 1980 r., akwa-
forta barwna, 31 x 26 cm



2. Barbara Rosiak, *Syrena*, 2001 r., akwafor-
ta, akwatinta barwna, 11 x 13,5 cm

Jej fantazyjne wizje graficzne są w dużej mierze inspirowane kulturą śródziemnomorską, szczególnie po wizycie artystki we Włoszech. Stworzyła ona serie prac będących hołdem dla odwiedzanych miejsc. Ryciny z 1979 roku, takie jak *Florencja – Il duomo, Watykan czy Wenecja*, ukazują architektoniczne widoki miast – nie w duchu realistycznej dokumentacji, lecz jako przetworzone, subiektywne obrazy, nacechowane wyobraźnią. Jak pisze Wojciech Jakubczyk, „każda z jej grafik to jakby osobna kartka z dziennika podróży, podróży ku przeszłości i dialogu z nią”¹². Podczas podróży, z uwagi na intensywne tempo zwiedzania, artystka nie miała możliwości szkicowania z natury. Dlatego też sięgała po aparat fotograficzny, traktując zdjęcia jako wizualne notatki do późniejszych kompozycji. W niektórych pracach widać wyraźnie, że składają się one z rozsypanych elementów architektonicznych różnych obiektów uchwyconych wcześniej na fotografii. Doskonałym przykładem takiej pracy jest *Wenecja* (1978), w której sylwetka jednego, fantazyjnego obiektu zbudowana jest z charakterystycznych fragmentów i detali wielu budowli tego miasta. Barbara Rosiak często fantazyjnie rozwijała w grafikach całe formy architektoniczne, wychodząc od jednego detalu, tak jak w *Katedrze samotności* (1979), gdzie na podstawie jednego ołtarza stworzyła cały kościół. Innym razem, bazując na realnych obiektach, osadza je w otoczeniu, które nadaje im aurę tajemniczości i nierealności. Przykładem takiej pracy jest *Fantasmagoria* (1980), w której wnętrze katedry w Wells samą swoją formą sprawia wrażenie surrealistycznej wizji.

Jednym z charakterystycznych elementów twórczości Barbary Rosiak jest obecność motywów fantastycznych, baśniowych oraz zaczerpniętych z mitologii. Artystka chętnie sięga po takie tematy jak narodziny Wenus, wizje syreny czy imaginacyjny widok Atlantydy. Jej szerokie zainteresowanie kulturą jest po części skutkiem zamiłowania do literatury – od najmłodszych lat chętnie sięgała po różnorodne gatunki, które pobudzały jej wyobraźnię i poszerzały horyzonty wizualne. Inspiracje literackie są niekiedy widoczne już w samych tytułach grafik, naprowadzając widzów na temat przedstawień, są to takie tytuły jak choćby *Psyche* (2004), *Panta Rhei* (2001), *Fortuna* (1985) czy *Statek Ariadny* (1980). Dzieła te prowadzą odbiorcę w kierunku refleksji nad symboliką, archetypami oraz uniwersalnymi opowieściami zakorzenionymi w kulturze europejskiej.

Wiele detali uwiecznianych w pracach Barbary Rosiak ujawnia jej fascynację malarstwem dawnych epok i twórczością wielkich mistrzów. W jej dziełach widoczne są m.in. barokowa teatralność z dynamiczną dekoracyjnością, secesyjna linia o organicznych kształtach z motywami roślinnymi i fantastycznymi figurami, a także renesansowy spokój i harmonia, z postaciami wprost z malarstwa

odrodzenia. Te świadome nawiązania stylistyczne, przełożone na autorski język, budują niepowtarzalny, wielowarstwowy świat grafiki Rosiak, w którym historyczne cytaty splatają się z indywidualną wyobraźnią. Szczególną inspiracją dla artystki byli wybitni mistrzowie dawnej grafiki – oglądając ich dzieła, pragnęła podążać ich ścieżką. Ogromnym natchnieniem był dla niej przede wszystkim Giovanni Battista Piranesi, którego monumentalne wizje architektury oraz fascynacja antycznym Rzymem pobrzmiewają jako echo w jej pracach. Wśród inspiracji nie sposób pominąć także Albrechta Dürera, którego drzeworyty i miedzioryty Rosiak darzyła wielkim podziwem, ceniąc zarówno mistrzostwo techniczne, jak i bogactwo ikonograficzne jego dzieł.

Warta podkreślenia jest niezwykła precyzja warsztatu, która stanowi fundament całej twórczości Barbary Rosiak. Artystka z rzemieślniczą dokładnością dopracowuje każdy, nawet najdrobniejszy detal. Jej ryciny, zwłaszcza wielkoformatowe, wizualnie przypominają estetykę *horror vacui*. Grafiki te charakteryzują gęsto utkane struktury form i ornamentów, szczelnie wypełniające przestrzenie obrazu. Mimo bogactwa motywów kompozycje nie tracą lekkości dzięki umiejętnemu operowaniu światłem, nadającym dziełom poetycki nastrój, który zachwyca i emocjonalnie porusza odbiorców.

W ostatnich latach Barbara Rosiak z powodzeniem rozwijała swoją twórczość również poza technikami graficznymi, udoskonalając umiejętności w wymagającej, a jednocześnie niezwykle subtelnej technice akwareli. Malarskie prace zachowują ten sam poetycki charakter, który cechuje jej grafiki. Artystka podejmuje w nich tematykę architektury, przedstawiając zarówno sielankowe widoki polskich dworców, jak i fantazyjne, niemal baśniowe wizje miejskiej zabudowy Łodzi. W akwarelach można dostrzec zarówno fascynację historią i miejscem, jak i emocjonalny stosunek do otoczenia, przetworzonego przez wrażliwość i wyobraźnię artystki.

Twórczość Barbary Rosiak to przykład niezwykle konsekwentnie rozwijanego, osobistego języka graficznego, w którym fenomenalna technika spotyka się z wyobraźnią i refleksją. Zarówno wielkoformatowe ryciny, jak i grafiki małej formy ukazują ją jako artystkę o nieprzeciętnej świadomości formalnej i intelektualnej. Stosowane przez nią detale, symbolika i forma, w połączeniu z mistrzowskim opanowaniem techniki warsztatowej – akwaforty, czynią z jej prac dzieła o ponadczasowej wartości. Prace Rosiak nie tylko zachwycają warstwą estetyczną, ale także poruszają emocjonalnie, zapadając w pamięć odbiorcy. Artystka stanowi doskonały przykład graficzki, która dzięki pasji, wytrwałości i dążeniu do samodoskonalenia stała się jedną z najwybitniejszych wychowanek Łódzkiej Szkoły Grafiki.

Bibliografia

14. *Małe 2011 – 14. Małe Formy Grafiki*, katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2011.
- Barbara s.d. – Barbara Rosiak – grafika, rysunek*, katalog Galerii Ars Nova, Łódź s.d.
- Barbara 2017 – Barbara Rosiak – grafika i malarstwo*, katalog jubileuszowy wystawy retrospektywnej, Łódź 2017.
- Historia 2015 – Historia Wydziału Grafiki i Malarstwa*, red. Tomasz Chojnacki, Janina Ładnowska, Sławomir Kosmyńka, Lesław Miśkiewicz, Alicja Rudzka-Habisiak, <http://muzeum.asp.lodz.pl/Main/Artykul/historia-wydzialu-grafiki-i-malarstwa> [dostęp: 14.07.2025].
- Imiona 2008 – Imiona własne sztuki łódzkiej. Współczesne malarstwo, grafika, rzeźba i twórczość intermedialna*, red. Grzegorz Sztabiński, Paulina Sztabińska, Łódź 2008.
- Jurkiewicz 1975 – Andrzej Jurkiewicz, *Podręcznik metod grafiki artystycznej*, Warszawa 1975.
- Leszek 2014 – Leszek Rózga, Profesorowie – Adepti*, katalog wystawy jubileuszowej, Łódź 2014.

Received: 04.06.2025. Accepted: 12.07.2025.

Funding information: Not applicable.

Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: KN 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

Alina Barczyk



<https://orcid.org/0000-0002-6596-8915>

Uniwersytet Łódzki
Instytut Historii Sztuki
Fundacja Sztuki Krajobrazu i Architektury

Architekt dworu cesarskiego

Ekspozycja i katalog wystawy *Fischer von Erlach – Baumeister des Barock*, Salzburg Museum, 6 kwietnia – 8 października 2023 r.

Architect of the Imperial Court

Exhibition and catalog of the exhibition *Fischer von Erlach – Baumeister des Barock*, Salzburg Museum, April 6 – October 8, 2023

W 2023 roku minęło 300 lat od śmierci Johanna Bernharda Fischera von Erlacha. W ramach obchodów powyższej rocznicy w Muzeum Salzburga zorganizowano wystawę przybliżającą dokonania słynnego architekta i uzmysławiającą rangę autora traktatu *Entwurffe einer historischen Architectur*, twórcy znającego kulturę europejską, zdolnego do tworzenia projektów zgodnych z oczekiwaniami dworu cesarskiego.

Fischer von Erlach (1656–1723) zdobywał wykształcenie najpierw pod kierunkiem ojca, rzeźbiarza, a następnie kontynuował naukę w Rzymie, gdzie zetknął się z dziedzictwem antycznym, co wywarło istotny wpływ na jego zainteresowania i umożliwiło czerpanie inspiracji z form wcześniejszych epok. Uznanie zdobył przede wszystkim jako architekt i teoretyk budownictwa, posiadał jednak również szeroką wiedzę z zakresu rzeźby, stiuku i emblematyki. Z perspektywy polskiej historii sztuki jego kluczową realizacją była kaplica elektorska przy katedrze we Wrocławiu¹ [il. 1]. Bez wątpienia jednak najważniejszym środowiskiem, z którym był związany, pozostawał dwór Habsburgów – dla cesarza Johann Bernhard Fischer opracował szereg projektów, z których wspomnieć można chociażby pałac Schönbrunn [il. 2] i kościół św. Karola w Wiedniu czy dekoracje kościoła św. Katarzyny w Grazu. Równie istotny był mecenat salzburskich arcybiskupów, dla których architekt kształtował m.in. ogrody pałacu Mirabell i rezydencję Klessheim. Dla tego miasta projektował też świątynie, m.in. kościół Świętej Trójcy [il. 3–4],

1 Stanisław Mossakowski, *Kaplica elektorska przy Katedrze we Wrocławiu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1962, z. 45, „Prace z Historii Sztuki”, z. 1, *passim*; Jan Wrabec, *Barokowe kościoły na Śląsku w XVIII wieku. Systematyka typologiczna*, Wrocław etc. 1986, s. 105–106; Małgorzata Wyrzykowska, *Śląsk w orbicie Wiednia. Artystyczne związki Śląska z Arcyksięstwem Austriackim w latach 1648–1741*, Wrocław 2010, s. 272–273; Tadeusz Bernatowicz, *Projekt kaplicy elektorskiej we Wrocławiu. Pompeo Ferrari a barokowy eklektyzm przełomu XVII i XVIII wieku*, „TECHNE. Seria nowa” 2022, nr 1 (9), s. 122, 149.

kolegiatę i klasztor urszulanek². Stąd w pełni zrozumiałe jest, że to właśnie Salzburg podjął się organizacji wystawy, której kuratorami zostali mgr Peter Husty oraz wiedeńczyk dr Andreas Nierhaus [il. 5].



1. Katedra we Wrocławiu – kopuła w kaplicy elektorskiej, fot. autor, 2022

-
- 2 Z niezwykle bogatej literatury poświęconej dorobkowi Fischera von Erlacha, której pełne omówienie wykracza poza ramy niniejszej, krótkiej recenzji, warto przywołać przynajmniej kilka najnowszych monografii o charakterze przekrojowym: *Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) und die Baukunst des europäischen Barock*, red. Herbert Karner, Sebastian Schütze, Werner Telesko, München 2022; Andreas Kreul, *Johann Bernhard Fischer von Erlach 1656–1723. Studien zu Werk und Rezeption*, Berlin 2024; Andreas Kreul, *Die Barockbaumeister Fischer von Erlach. Bibliographie zu Leben und Werk*, Berlin 2024.



2. Założenie rezydencjonalne Schönbrunn w Wiedniu, fot. autor, 2016



3. Kolegiata w Salzburgu, ilustracja z traktatu: *Entwurf einer historischen Architectur*, Leipzig 1725, t. IV



4. Kolegiata w Salzburgu, fot. autor, 2023



5. Wystawa poświęcona Fischerowi von Erlach – fragment ekspozycji, fot. autor, 2023

W pierwszej kolejności należy podkreślić, jak trudne jest tworzenie ekspozycji poświęconych architekturze – w przeciwieństwie do malarstwa, rzeźby czy wyrobów rzemiosła artystycznego, których oryginały (bądź wierne, zachowujące skalę kopie) można umieścić w salach muzealnych, narracja o budynkach wymaga szukania innych, pośrednich rozwiązań. W Salzburgu zdecydowano się na prezentację zróżnicowanych obiektów, obejmujących m.in. projekty Fischera von Erlacha (rzuty, widoki elewacji, przekroje [il. 6]), modele architektoniczne [il. 7], strony z traktatu czy rzeźbioną wagę z ogrodu Mirabell. Atutem wystawy było zestawienie oryginalnych artefaktów ze współczesnymi fotografiami, dzięki czemu przybliżono wygląd najważniejszych dzieł omawianego twórcy [il. 8]. Ciekawym zabiegiem, przyciągającym uwagę odbiorców, było też naniesienie reprodukcji pojedynczych rzutów budowli bezpośrednio na ściany w formie dużych naklejek. Aranżacja przestrzeni ekspozycyjnej pozostawała dość ascetyczna, a zarazem klarowna – wnętrza Muzeum Salzburga stawały się neutralnym tłem, na którym silniej wybijały się prezentowane objekty.

Wystawie towarzyszyła publikacja³ [il. 9]. Pierwsza część liczącego 323 strony tomu zawiera sześć krótkich esejów, których autorzy kolejno analizują: działalność Fischera von Erlacha w Wiedniu i Salzburgu (Peter Husty, Andreas Nierhaus), naukowy i kulturowy aspekt twórczości architektonicznej (Werner Oechslin), zasady kompozycji i konstrukcje geometryczne (Richard Bösel), prace rzeźbiarskie i ich wpływ na projekty budowli (Andreas Nierhaus), inwencję twórczą widoczną w traktacie (Anna Mader-Kratky) oraz wiedeńską wystawę z 1956 roku, poprzez którą uczczono 300. rocznicę urodzin architekta (Irina Morzé, Andreas Nierhaus). Rozdział z artykułami wzbogacono wstawkami zawierającymi opracowane przez Martina Feiersingera plany pawilonów – wykorzystujących elipsy i odznaczających się dynamizmem form – oraz zbiorem fotografii Wernera Feiersingera przedstawiających rzymskie zabytki, znane Fischerowi von Erlachowi i mające wpływ na jego twórczość. Zdjęcia tego samego autora pojawiają się ponownie w drugiej części tomu, obejmującej katalog obiektów: 34 pozycje prezentujące najbardziej spektakularne realizacje omawianego architekta. Krótkim notom towarzyszy wysokiej jakości materiał ilustracyjny (stanowiący wyraźny atut publikacji), ponadto przy większości obiektów zamieszczono rzuty, dzięki którym czytelna staje się dyspozycja przestrzenna poszczególnych gmachów. Do *oeuvre* Fischera von Erlacha należały również rysunki oraz sztychy – zarówno projektowe, jak i ilustrujące dawną architekturę – którym poświęcono trzecią część monografii.

Co istotne, Salzburg stanowił pierwszy etap prezentacji wystawy, która następnie od 1 lutego do 28 kwietnia 2024 roku była pokazywana w Muzeum Wiednia przy Karlsplatz pod tytułem *Fischer von Erlach. Entwurf (sic!) einer historischen Architektur* [il. 10].

3 *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, red. Peter Husty, Andreas Nierhaus, Salzburg 2023.



6. J.B. Fischer von Erlach, Projekt Biblioteki Dworskiej w wiedeńskim Hofburgu, fot. domena publiczna



7. Model kościoła Świętej Trójcy w Salzburgu (prezentowany na wystawie), fot. autor, 2023



8. Fragment ekspozycji, fot. autor, 2023



9. Okładka katalogu wystawy, fot. domena publiczna



10. Plakat wystawy w Muzeum Wiednia, fot. domena publiczna

Upamiętnienie przypadającej na 2023 rok rocznicy poprzez ekspozycję i katalog pozwoliło przybliżyć postać Fischera von Erlacha szerszemu gronu odbiorców – w tym turystom, dla których nazwisko architekta (doskonale znane historykom sztuki) mogło brzmieć nieco enigmatycznie. Poza walorem popularyzatorskim nie mniej istotne było zachowanie naukowego charakteru wystawy, a przede wszystkim publikacji, w której zamieszczono eseje ukazujące aktualny stan badań nad głównymi wątkami działalności Johanna Bernharda Fischera. W efekcie w godny uznania sposób sprostano trudnemu i ambitnemu zadaniu. Pozostaje mieć nadzieję, że twórczość architektów coraz częściej będzie tematem muzealnych ekspozycji.

Received: 26.04.2025. **Accepted:** 21.05.2025.

Funding information: University of Lodz. Institute of Art History; Landscape Art and Architecture Foundation.


Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: AB 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

Aneta Pawłowska

 <https://orcid.org/0000-0003-2847-4403>

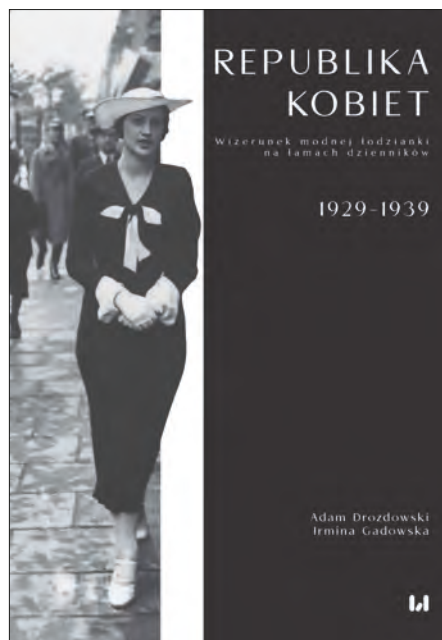
Uniwersytet Łódzki
Instytut Historii Sztuki

Moda jako lustro epoki

Recenzja książki *Republika kobiet. Wizerunek modnej łodzianki na łamach dzienników 1929–1939*, s. 318, Adam Drozdowski, Irmina Gadowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024

Fashion as a Mirror of the Era

Book Review: *Republic of Women. The Image of the Fashionable Łódź Woman in the Pages of Daily Newspapers 1929–1939*, pp. 318, Adam Drozdowski, Irmina Gadowska, University of Lodz Publishing House, Lodz 2024



Książka *Republika kobiet. Wizerunek modnej łodzianki na łamach dzienników 1929–1939*, autorstwa Adama Drozdowskiego i Irminy Gadowskiej, stanowi pasjonującą i nowatorską próbę odtworzenia obrazu kobiety nowoczesnej, ukształtowanej w miejskiej kulturze międzywojennej Łodzi. Autorzy, historycy sztuki związani z Uniwersytetem Łódzkim, brawurowo i ze swadą analizują przekaz prasowy jako zwierciadło przemian społecznych, kulturowych i obyczajowych, skupiając się na roli mody jako czynnika konstytuującego tożsamość kobiecą. Na strukturę publikacji składa się osiem obszernych rozdziałów tematycznych, które poprzedzają rozbudowany wstęp, oraz część metodologiczna. Autorzy nie tylko przybliżają modowe wzorce i tendencje, ale też wnikliwie analizują ich społeczny kontekst – zwłaszcza w odniesieniu do różnic klasowych, narodowościowych i religijnych. Szczególna uwaga została poświęcona prasie łódzkiej – „Ilustrowanej Republice”, „Głosowi Porannemu”, „Kurierowi Łódzkiemu” i „Neue Lodzer Zeitung” – która okazała się bezcennym źródłem wiedzy o codziennym życiu, aspiracjach i dylematach ówczesnych łodzianek.

Książka Drozdowskiego i Gadowskiej zasługuje na uwagę nie tylko ze względu na pionierski charakter tematu (brakowało dotąd monografii poświęconej łódzkiej modzie lat 30.), lecz również z powodu bogatej dokumentacji, obejmującej m.in. liczne fotografie prasowe, rysunki żurnalowe, reklamy i felietony. Wszystkie te archiwalia opatrzone precyzyjnym, krytycznym komentarzem. W ten sposób publikacja nie tylko rejestruje materialne świadectwa mody, ale także

rekonstruuje kulturowy krajobraz międzywojennej metropolii. W monografii wyraźnie wybrzmiewa wrażliwość na problematykę płci i reprezentacji. Autorzy śledzą proces emancypacji kobiet, jednocześnie dostrzegając jego ambiwalencję: ograniczoną dostępność kultury dla robotnic, utrwalanie stereotypów w działach poradnikowych i „kącikach pięknej pani”, męski punkt widzenia redakcji, który zdominował nawet teksty dotyczące kobiet. Interesujące są także rozdziały poświęcone tematом często pomijanym w badaniach nad modą – np. modzie sportowej, bieliźnie, dodatkom, pielęgnacji urody czy relacjom między przemysłem a projektowaniem. Publikację wyróżnia duża staranność edytorska – klarowna narracja, przypisy, indeksy oraz bogaty materiał ilustracyjny (150 doskonale dobranych zdjęć!) czynią z niej lekturę atrakcyjną zarówno dla środowisk akademickich, jak i dla szerszego grona czytelników zainteresowanych historią miasta, mody i kultury kobiet. W książce zdarzają się literówki – jak w wielu pracach naukowych – jednak nie wpływają one na odbiór całości. Należy podkreślić, że autorzy nie unikają tematów kontrowersyjnych – takich jak presja wyglądu, konserwatywna krytyka „nieskromnych” ubiorów (Kościoł, ortodoksyjne środowiska żydowskie) czy ekonomiczne ograniczenia w dostępie do mody.

Republika kobiet to publikacja interdyscyplinarna, erudycyjna i ważna, stanowiąca cenne uzupełnienie historii kultury codziennej oraz lokalnych studiów miejskich. W kontekście współczesnych badań nad wizualnością, ciałem i konsumpcją książka Adama Drozdowskiego i Irminy Gadowskiej jawi się jako dzieło pionierskie i inspirujące. Łódź w ich ujęciu staje się przestrzenią złożonych procesów modernizacyjnych i przemysłowych. Miasto ukazano bowiem nie tylko jako ośrodek włókiennictwa, lecz także jako przestrzeń, w której kobiety kształtowały własną podmiotowość, tożsamość i estetykę codzienności. Dodajmy, że *Republika kobiet* ukazuje się w czasie, gdy coraz intensywniej rozwijają się badania nad wizualnością, pamięcią codzienności i lokalnymi tożsamościami. Wraz z kolejnymi tomami serii *Łódź poprzez wieki. Historia miasta*, również wydawanej przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, książka Drozdowskiego i Gadowskiej uzupełnia istotne luki w historiografii miasta. Czyni to w sposób świeży i nowoczesny – przez pryzmat współczesnych teorii wizualnych, genderowych i kulturowych. To zarazem praca o Łodzi, jakiej dotąd nie znaliśmy, opowiedziana z perspektywy kobiecego doświadczenia, miejskiej elegancji, obyczajowości i nowoczesnego stylu życia.

Received: 05.06.2025. Accepted: 21.06.2025.

Funding information: University of Lodz. Institute of Art History.

Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: AP 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

Krzysztof Stefański

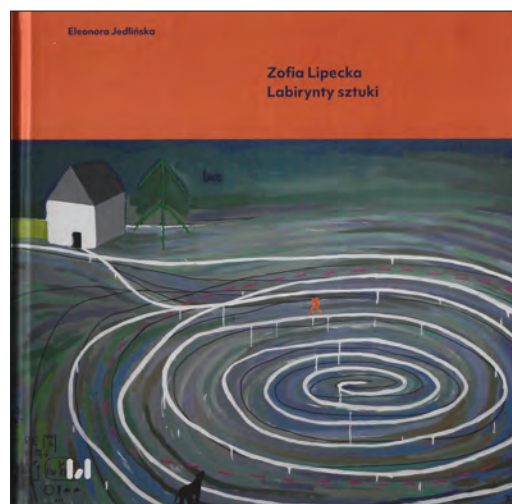


<https://orcid.org/0000-0002-9686-7463>

Uniwersytet Łódzki
Instytut Historii Sztuki

Zofia Lipecka. Labirynty sztuki Nowa książka profesor Eleonory Jedlińskiej

Zofia Lipecka: Labyrinths of Art
A new book by Professor
Eleonora Jedlińska



Książka autorstwa profesor Eleonory Jedlińskiej z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego: *Zofia Lipecka. Labirynty sztuki* (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023), wprowadza nas w meandry (labirynty?) twórczości Zofii Lipeckiej, polskiej artystki od kilkudziesięciu lat żyjącej i tworzącej w Paryżu. Twórczości niełatwej, często hermetycznej, o zróżnicowanym charakterze, bogatej w odniesienia kulturowe, społeczne, historyczne i polityczne.

Autorka podjęła się trudu rozszyfrowania znaczeń tej sztuki, zagłębienia się w jej ukryte treści, odsłonięcia przed czytelnikiem wątków, znaków, symboli, jakimi jest ona nasycona. Jest osobą do tego jak najbardziej predestynowaną, zarówno jako wybitna znawczyni sztuki najnowszej oraz całej XX-wiecznej awangardy artystycznej, jak i osoba od wielu lat zaprzyjaźniona z artystką. Jest to książka napisana ze znawstwem, analizująca dzieła Lipeckiej okiem profesjonalisty, a jednocześnie szybko wyczuwa się, że omawiane tematy są Eleonorze Jedlińskiej bliskie, że jest to sztuka przez nią dogłębnie odczuwana, a między artystką i opisującą jej dzieła Autorką istnieje intelektualna i emocjonalna więź, będąca efektem setek rozmów, dyskusji, chwil spędzonych razem, podskórna nie porozumienia; obie „nadają na tych samych falach”. Jest to istotny walor publikacji, bowiem dzięki temu nie stykamy się z czysto formalną analizą dorobku, ale ze spojrzeniem badaczki potrafiącej dotrzeć do źródeł motywacji artystki, jej sposobu myślenia i postrzegania świata.

Omawiana książka to obszerny tom liczący ponad 300 stron, w twardej oprawie, z ciekawie zakomponowaną okładką wykorzystującą jedną z prac Zofii Lipeckiej – przyciągającą wzrok i intrygującą. Biorąc książkę do ręki, intuicyjnie czujemy,

że mamy w tym wypadku do czynienia z poważną pozycją naukową. Zagłębiając się w jej treść, znajdujemy potwierdzenie naszych pierwotnych wrażeń. Książka ma rozbudowaną strukturę. Składa się z dziewięciu rozdziałów, z których część została dodatkowo podzielona na podrozdziały. Ważnym elementem są dobrej jakości ilustracje – w pozycji dotyczącej spraw sztuki niezbędne – dzięki czemu czytelnik może na bieżąco konfrontować treść z obrazem.

Zofia Lipecka, pochodząca z podłódzkiej Łęczycy, jako nastolatka wyjechała do Paryża w połowie lat 70. XX wieku i została tam już na stałe. To tam skończyła liceum, zrobiła maturę, podjęła studia z zakresu historii sztuki na paryskiej Sorbonie, sfinalizowane doktoratem, a następnie studia artystyczne na École des Beaux-Arts. W nadsekwąńskiej stolicy chłonęła jej intelektualno-artystyczną atmosferę – jak pisze Jedlińska: „Paryż, jego architektura, muzea, galeria, ogrody, lektura klasyków literatury europejskiej są fundamentem artystycznej wrażliwości przyszłej artystki”. Już w latach 80. zaczęła malować, czego efektem były pierwsze wystawy, a do najwcześniejszych należała ekspozycja w łódzkim Muzeum Sztuki z 1991 roku. Przez kolejne blisko czterdzieści lat dorobek Zofii Lipeckiej wzbogacił się o olbrzymią liczbę dzieł wykonywanych w różnych technikach, obejmujących szerokie spektrum zagadnień będących efektem jej intelektualno-artystycznych fascynacji.

Eleonora Jedlińska w poszczególnych rozdziałach swojej książki prowadzi nas przez kolejne „kręgi” tej sztuki, odsłaniając przed czytelnikiem jej ukryte sensy i znaczenia, w erudycyjny i zdradzający głęboką wrażliwość sposób tłumacząc zawarte w dziełach Lipeckiej kulturowe konteksty, odwołując się przy tym do takich uznanych autorytetów, jak Immanuel Kant, Carl Gustav Jung, Ernst Cassirer, Maurice Merleau-Ponty, Aby Warburg, Martin Heidegger, Mircea Eliade, Claude Levi-Strauss. Znakomita orientacja w literaturze filozoficznej i świetne opanowanie języka współczesnej humanistyki pozwala Autorce swobodnie poruszać się w złożonej materii prac Lipeckiej. Już w pierwszym okresie – w latach 80. i 90. XX wieku, ale często także i później, tworzy ona obrazy wypełnione prostymi znakami (trójkąty, strzałki, „jodełki”, pozornie nic nie znaczące „bazgroły”, sylwetki zwierząt, cienie ludzkich postaci), motywami spirali, symbolami odwołującymi się do sztuki prehistorycznej, do petroglifów, do archetypów cywilizacji. Jest w tym próba dotarcia do źródeł ludzkiej kultury, do myślenia mitycznego, ukazania „nieskazitelnego piękna” owych najprostszych form, jak i znalezienia „ogniwa łączącego nas z *sacrum*”. Wkraczamy w świat znany nam przede wszystkim z przedstawień w jaskiniach w Lascaux czy Altamirze z epoki paleolitu, ale też z wielu innych. Z czasem znaki i rysunki pojawiające się na płaszczyźnie płótna zagęszczają się, wzbogacane o litery, cyfry, słowa czy całe zdania – słowne rebusy, nadające dziełu dodatkowy wymiar semantyczny i zmuszające odbiorcę do prób

odczytania ukrytego przekazu, do intelektualnej gry. W pewnym momencie artystycznych poszukiwań Lipeckiej – jest to kilkanaście prac powstałych w latach 1985–2022 – w jej dziełach pojawia się motyw labiryntu, jednej z najbardziej intrygujących figur archetypicznych, obecnych w ludzkiej kulturze od czasów prehistorycznych. Jedlińska stwierdza: „Motywy trwale obecne w obrazach Lipeckiej, podobne do tych, jakie znajdujemy w rytach i malarstwie grot i schronisk ludów żyjących kilkadziesiąt tysięcy lat temu, stanowią materialne i metaforyczne połączenie człowieka współczesnego z jego najodleglejszymi przodkami”. Ważne jest też tło – płaszczyzny o różnej kolorystyce i zmieniającej się fakturze, niekiedy wielowarstwowe, powstające wskutek złożonego procesu twórczego. Autorka, tłumacząc sens obrazów artystki, zabiera nas w podróż po tajemniczym świecie obrzędów i znaków australijskich Aborygenów, szukających łączności między niebem i ziemią, ku mitologii dawnych Skandynawów i Germanów z ich intrygującymi znakami runicznymi. Ale także w podróż w niezmierzone przestrzenie kosmosu, w odległe, niewyobrażalne dla ludzkiego pojmowania dale galaktyk, których zdjęcia stały się inspiracją dla kolejnych płócien artystki.

Lipecka w swojej sztuce stale szuka nowych inspiracji, odkrywa nowe światy. „Poszukiwania porządku w chaosie oraz intelektualna dociekliwość stały się artystycznym idiomem artystki” – tłumaczy Jedlińska, prowadząc nas przez kolejne etapy tych poszukiwań, cierpliwie odsłaniając zawarte w prezentowanych dziełach treści i konteksty, niekiedy odczytywane w sposób niemal intuicyjny. Poznajemy świat fraktali – struktur, w których każda najmniejsza cząstka ma budowę identyczną jak całość, a które na płótnach malarki przyjmują formę zmultiplikowanych elementów, gry z lustrami tworzącymi wzajemne odbicia. Podobne zabiegi – powtarzalność, lustrzane odbicia pojawiają się w serii dzieł „Microspaces”, omówionej w rozdziale szóstym: *Lustro jako odbicie świata*.

Od form fraktali prowadzeni jesteśmy ku większym strukturom mineralogicznym i organicznym, ku próbom zrozumienia zasad natury, świata ziemskiego który nas otacza, w którym człowiek jest małą, zagubioną istotą. Motywy tego rodzaju pojawiają się w powstałym na początku XXI wieku cyklu *Biotopie*, „w którym niebo, żywoły, zwierzęta i rośliny [...] przedstawione zostały jako obiekty ludzkiej eksploracji i eksploatacji”, a więc wątki zagrożenia planety i życia na niej, jakże współcześnie aktualne i może nazbyt nachalnie nagłaśniane przez media. Natura przy tym w obrazach Lipeckiej nie jest bynajmniej przyjazna człowiekowi, wprost przeciwnie wydaje się zimna, obca, a nawet groźna. Autorka zwraca uwagę na obraz *Ce qu'a vu Rohan Kelly? / Co zobaczył Rohan Kelly?* z 2016 roku, przedstawiający znudzonych, plażujących, spacerujących ludzi, ślepych na nadciągającą katastrofę w postaci wielkiej szelfowej chmury burzowej niosącej zniszczenie – czy to kara za obojętność wobec niszczenia środowiska naturalnego? Owa pozorna idylla pustych,



1. Zofia Lipecka – obraz pt. *Forts & faibles_5 / Silni i slabi_5*, 2018



2. Zofia Lipecka – obraz pt. *Ce qu'a vu Rohan Kelly? / Co zobaczył Rohan Kelly?*, 2016



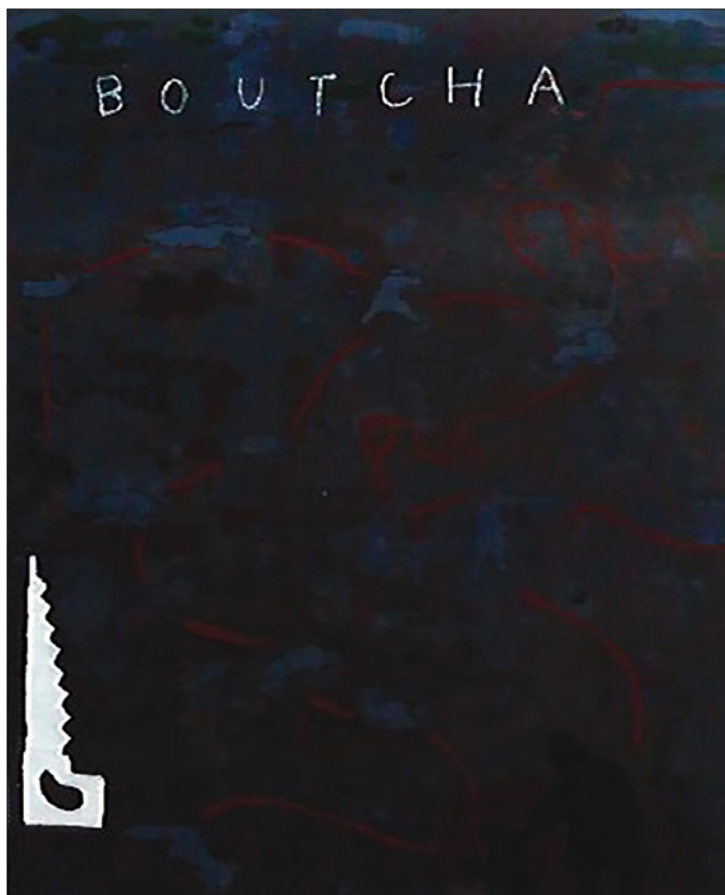
3. Zofia Lipecka – obraz pt. *Biotopia_10 (Nord) / Biotopia_10 (Północ)*, 2017

ogłupiałych ludzi w strojach plażowych, znajdujących się pośród pokrytego lodem i śniegiem arktycznego krajobrazu, ślepych i obojętnych na otaczający ich świat, w dojmujący sposób pojawia się także w obrazie *Biotopia_10 (Nord)* z 2017 roku – w arktycznym otoczeniu dominuje biel. Jak pisze sama artystka: „Biel w moich obrazach oznacza interesujący mnie problem życia i śmierci. Kontrast ciepło – zimno, nagość – ubranie, wywołują sprzeczne odczucia: zachwyt nad pięknem przyrody, lęk przed ludzkim okrucieństwem, melancholię...”. Eleonora Jedlińska dodaje, że w mitologii Aborygenów biel uznawana jest za kolor święty.

W swojej książce Jedlińska przybliżyła nam jeszcze jedno dzieło Lipeckiej – obraz *Cool / Zimno* z 2019 roku, na którym dopiero po bliższym przyjrzeniu się dostrzeżemy wśród śnieżnej bieli grupę ludzkich sylwetek stojących rzędem. Nie są to bynajmniej narciarze stojący w kolejce do wyciągu, jak pobieżny obserwator mógłby domniemywać – prawda jest zaskakująca i okrutna. „Nikt nie zwraca uwagi na drobne sylwetki plutonu egzekucyjnego, przygotowującego się do wykonania wyroku śmierci na jeńcach klęczących na śniegu” – stwierdza Autorka i dodaje w przypisie: „Obraz powstał na podstawie fotografii, na której utrwalaony został moment egzekucji 21 Koptów przez członków dżihadu Daesh w Libii w 2015 roku”. Wskazuje ono wyraźnie na emocjonalne zaangażowanie artystki w sprawę jak najbardziej aktualne.

Analiza współczesnego świata i miejsca, jakie zajmuje w nim człowiek, pojawiła się w omówionej w rozdziale siódmym grupie prac z 2009 roku zatytułowanej *Intérieur Témoin. Chambre / Wnętrze-Świadek. Sypialnia*. Z pewnością zaskakują one w kontekście wcześniej omówionych prac Lipeckiej. Jest to seria fotomontaży, w których, jak stwierdza Jedlińska: „ukazuje artystka ludzko idealne [mieszkanie], tchnące pozorną przytulnością i poczuciem bezpieczeństwa umeblowane w stylu IKEA, »zamieszkałe« przez melancholijnie samotną młodą kobietę”. Sterylność, czystość tych wnętrz, z jaskrawymi meblami, jakby z tworzywa sztucznego, w estetyce „domu dla lalek”, tworzy wrażenie zimna, pustki, świata bez uczuć, obcego, a nawet wrogiego człowiekowi, mimo pozornej „przytulności”. To jakby ostrzeżenie przed anonimowością dzisiejszego świata i zagubieniem w nim współczesnego człowieka, tracącego swoją indywidualność i sprowadzonego do roli bezmyślnej, bezdusznej kukielki.

Ostatnie dwa rozdziały analizowanej książki zaskakują, tak jak zaskakuje ewolucja twórcza Zofii Lipeckiej – ze świata zanurzonego w prehistorii, w mikro- i makrokosmosie zostajemy skierowani do wydarzeń nie tak odległych czasowo, bliskich nam terytorialnie. Na początku XXI wieku artystka przenosi się do okresu drugiej wojny światowej, w czas Holocaustu – tłumaczy to „świadomością przynależności do historii naznaczonej Zagładą, świadomości bolesnej, łączącej się z poczuciem winy”. Wpływ na zainteresowanie tym tematem miały z pewnością bliskie związki artystki z rodziną Edelmanów – jej mężem jest Aleksander Edelman, syn Marka, uczestnika powstania w getcie warszawskim, świadka czasu zagłady. Dobitym wyrazem nowego obszaru penetracji artystycznej Zofii Lipeckiej była wystawa *Po Jedwabnem* w warszawskiej Zachęcie z 2008 roku, powstała pod wpływem informacji o wymordowaniu żydowskich mieszkańców miasteczka Jedwabne w lipcu 1941 roku. Artystka sfilmowała twarze osób słuchających relacji o zbrodni w Jedwabnem, skupiając się na ich emocjach. Podobną tematykę podjęła Lipecka w wideoinstalacji *Warszawa – Małkinia*, która była próbą odtworzenia drogi, jaką przebywali Żydzi transportowani do obozu zagłady. Z kolei w cyklu *Projekt Treblinka (2004...)* artystka dokonuje konfrontacji z miejscem zagłady, jakim był obóz koncentracyjny w Treblince, próbując – jak sama to określa – „zapobiec zapomnieniu”. Lipecka łączyła przy tym fotografie dokumentalne z obrazami. Kontynuacją tego obszaru artystycznych poszukiwań były cykle *Getto* z lat 2015–2022, odwołujące się m.in. do fotografii z tzw. Raportu Stroopa. Przypominanie o Zagładzie, ocalenie od „niepamięci” ludzi, którzy padli ofiarą zbrodniczej niemieckiej maszyny, stało się dla Zofii Lipeckiej artystycznym wyzwaniem i swego rodzaju posłannictwem. Eleonora Jedlińska obiektywnie relacjonuje działania artystki i ich odbiór społeczny, słusznie powstrzymując się od emocjonalnych komentarzy w odniesieniu do najtragiczniejszych aspektów historii XX wieku.



4. Zofia Lipecka – obraz pt. *Récit_5, Boutcha / Opowieść_5, Bucza*, 2022

Jednak w swoich poszukiwaniach Zofia Lipecka zwróciła się ku współczesności. W lutym 2022 roku Rosja zaatakowała zbrojnie Ukrainę. Wydarzenie to wstrząsnęło całym światem, ale dla Polski stało się – ze względu na bliskość terytorialną i silne związki historyczne z tym krajem – szczególnie istotnym wydarzeniem, odbijającym się na naszym codziennym życiu. Jedlińska ponownie odnotowuje wielką wrażliwość artystki, która nie pozostaje obojętna wobec ludzkiej krzywdy, zbrodni i łamania praw, pisząc: „Przyjmując, że sztuka może być głosem sprzeciwu, ale i formą poparcia dla broniących swej niezależności, że oddziałuje na umysły, postanowiła namalować serię wielkoformatowych obrazów poświęconych agresji wojsk rosyjskich w Ukrainie”. Formą tych dzieł powraca do stylistyki dominującej w latach 80. i 90., operując dużymi płaszczyznami, na których umieszcza proste znaki/symbole o dużej sile wyrazu: dom, drzewo, płamę przypominającą zarys człowieka, sylwetki ludzi – kata strzelającego do swojej ofiary. W obrazie *Opowieść_5, Bucza* na ciemnym tle umieszczone są słabo czytelne sylwetki ludzkie,

które dostrzegamy dopiero po chwili; u dołu po lewej widoczny jest jasny zarys piły, a u góry napis „BOUTCHA”. Prostota kompozycji wzmacnia dramatyczny wyraz całości.

Publikacja autorstwa Eleonory Jedlińskiej to poruszające dzieło, umiejętnie przybliżające i tłumaczące nam „intensywnie emocjonalną” twórczość artystki od początku podążającej własną drogą, choć nie była to droga prosta i łatwa. Autorka odsłania przed nami ukryte sensy i znaczenia, złożone warstwy ideowe sztuki Zofii Lipeckiej, dotykające najważniejszych, archetypowych aspektów ludzkiej egzystencji – od jej prapoczątków do dramatów rozgrywających się na naszych oczach. Jest to z pewnością dzieło, którego lektura wybitnie wzbogaca nasze rozumienie sztuki i świata, uczy spoglądać w głąb, ku istocie bytu.

Received: 17.06.2025. Accepted: 09.07.2025.

Funding information: University of Lodz. Institute of Art History.


Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: KS 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

Irmina Gadowska

 <https://orcid.org/0000-0001-8378-942X>

Uniwersytet Łódzki
Instytut Historii Sztuki

Wystawa *Paul Poiret, la mode est une fête*

Musée des Arts Décoratifs, Paryż, 25 czerwca 2025 – 11 stycznia 2026 r.

Exhibition *Paul Poiret, la mode est une fête*

Musée des Arts Décoratifs, Paris, June 25, 2025 – January 11, 2026

Wystawa *Paul Poiret, la mode est une fête*, prezentowana w paryskim Musée des Arts Décoratifs, to nie tylko retrospektywa twórczości jednego z najważniejszych projektantów XX wieku, ale również przemyślana refleksja nad modą jako złożonym zjawiskiem kulturowym – przestrzenią negocjowania tożsamości, estetycznym medium nowoczesności i formą narracji wizualnej. Paul Poiret (1879–1944) uchodzi za jednego z najważniejszych reformatorów kobiecej mody początku XX wieku. W epoce przełomów kulturowych i artystycznych odrzucił gorset, wprowadzając do damskiej mody luźniejsze, często inspirowane Orientem fasony, a stworzone przez niego kreacje, takie jak haremowe pantalone czy tuniki o geometrycznych formach, stawały się nie tylko modowymi nowinkami, ale też komentarzem do zmieniającej się roli kobiet w przestrzeni publicznej.

Kuratorka Marie-Sophie Carron de la Carrière nie referuje historii Poireta w duchu muzealnej nostalgii, lecz snuje wciągającą opowieść o ambicji i wizji mody jako sztuki totalnej, wizji, która równie mocno olśniewała, co przekraczała granice rozsądku. Już sam wstęp – krótki film, w którym uśmiechnięty Poiret spogląda w kamerę – sygnalizuje, że mamy do czynienia nie z archiwalną rekonstrukcją, lecz z żywym dialogiem z epoką i ideami.

Układ wystawy, łączący porządek chronologiczny z tematycznymi akcentami, pozwala z jednej strony śledzić ewolucję stylu projektanta od wyrafinowania Belle Époque aż po dynamiczne lata 20.,



1. Wystawa *Paul Poiret, la mode est une fête*, Paryż 2025, widok ogólny, fot. autor

z drugiej dostrzec, jak silnie jego twórczość była spleciona z rytmem epoki, napięciami społecznymi i dynamiką kultury wizualnej. Narracja nie izoluje Poireta w świecie ubiorów, lecz konsekwentnie osadza go wśród artystów, ilustratorów, dekoratorów i perfumiarzy, z którymi współtworzył unikalny język swojej epoki. Dzięki temu widz, oglądając eksponaty, eksploruje jednocześnie fascynującą przestrzeń koloru, dźwięku, tekstury i zapachu. Wystawa przedstawia Poireta jako artystę, kolekcjonera, kreatywnego wynalazcę i biznesmena. Szczególną uwagę poświęcono jego współpracy z awangardowymi twórcami (Raoul Dufy, Paul Iribe, Georges Lepape, Maurice de Vlaminck, Marie Vassilieff i in.), organizowanym przez niego spektakularnym balom tematycznym (*La Mille et Deuxième Nuit, Les Festes de Bacchus*), a także działalności Atelier Martine – założonej w 1911 roku eksperymentalnej pracowni mającej na celu kształcenie młodych kobiet w zakresie wzornictwa i designu. Równolegle Poiret rozwijał linię perfum Rosine, tworząc tym samym jeden z pierwszych przykładów „marki mody” w nowoczesnym sensie – łączącej produkt, zapach, opakowanie i reklamę.



2. P. Poiret, suknie inspirowane Japonią,
fot. autor



3. P. Poiret / Raoul Dufy, suknia obiadowa
Bois de Boulogne, 1919, fot. autor

Podążając ścieżką wytyczoną przez kuratorkę, stopniowo odsłaniamy wielowymiarowy świat inspiracji projektanta – od egzotycznych podróży, które karmiły jego wyobraźnię, po teatralny mikrokosmos, w którym ruch tkanin nabierał

symbolicznego znaczenia, a maski stawały się narzędziem transformacji tożsamości. Projektant jawi się tu jako mistrz inscenizacji i twórca iluzji, świadomie operujący środkami wyrazu na pograniczu mody, teatru i performansu. Oglądamy kostiumy sceniczne stworzone dla Balletów Rosyjskich Sergiusza Diagilewa oraz kreacje prezentowane na wspomnianych wcześniej legendarnych balach, które w istocie były starannie reżyserowanymi spektaklami – łączącymi wymiar towarzyski z artystycznym gestem. Interesującym fragmentem ekspozycji jest przestrzeń poświęcona prywatnej sferze życia Poireta. Prezentowane fotografie jego żony Denise, dzieci oraz prace jego siostry Nicole Groult – wybitnej projektantki wnętrza i tkanin – wprowadzają do narracji ton osobisty. Obecność tych obrazów uruchamia refleksję nad prywatnością jako przestrzenią formowania estetyki życia codziennego. Zaznaczenie roli Denise nie tylko jako towarzyszk życia, ale także muzy i współniczek, czy prezentacja twórczości Groult rozszerzają pole analizy o kwestie płci, rodzinnego dziedzictwa i współtworzenia stylu jako fenomenu kolektywnego. Poza głównymi wątkami twórczości wystawa przybliży również mniej znane obszary działalności Poireta. Zaprezentowano jego własne malarstwo – dalekie od formalnej doskonałości, ale szczerze i pełne ekspresji. Nie jest to próba uznania go za artystę plastyka, lecz raczej dowód jego niepoahamowanej potrzeby kreacji.

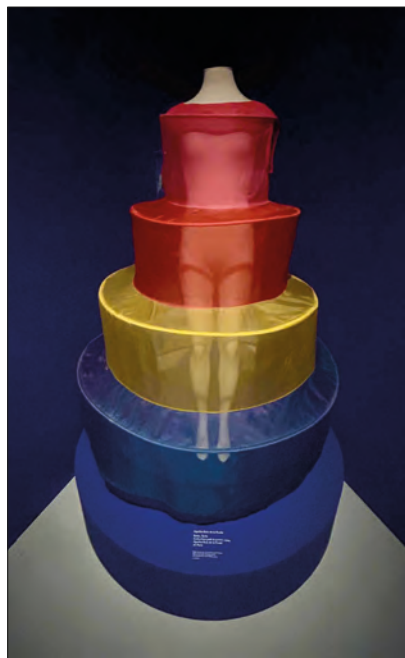
Udaną decyzją kuratorską było zestawienie dorobku Poireta z wybranymi realizacjami współczesnych projektantów, m.in. Agathy Ruiz de la Prada, Driesa van Notena, Jeana Paula Gaultiera, Johna Galliano, Yves Saint Laurenta czy Maitrepierre'a. Zamiast uproszczonego modelu „dziedziczenia wpływów”, ekspozycja proponuje ramę interpretacyjną opartą na idei dialogu, w którym modernistyczne imaginarium Poireta staje się polem negocjacji, dekonstrukcji i reinterpretacji. Taki gest nie tylko dynamizuje odbiór jego dziedzictwa, lecz także problematyzuje samą kategorię „inspiracji” jako historycznego i kulturowego konstruktów.



4. Flakon perfum Arlequinade dla P. Poireta, projekt M. Vassilieff, 1923, fot. autor



5. Wystawa *Paul Poiret, la mode est une fête*, widok ogólny. Od lewej projekty: Yves Saint Laurent, Maitrepierre, John Galliano (dla Diora), fot. autor



6. Agatha Ruiz de la Prada, suknia *Tarto*, 1994, fot. autor

Scenografia wystawy *Paul Poiret, la mode est une fête* została powierzona paryskiemu Paf atelier, a kierunek artystyczny nadzorowała Anette Lenz. Przekształcili oni przestrzeń Musée des Arts Décoratifs w sceniczny wybieg, gdzie zwiedzający staje się aktywnym uczestnikiem narracji. Każda sala zyskała odmienny charakter, oparty na zróżnicowanych rozwiązaniach świetlnych, motywach kolorystycznych i rytmie architektonicznym – od dynamicznego wejścia po spokojne wnętrza poświęcone perfumom czy kolekcji sztuki. Dekoracja wyraźnie nawiązuje do stylistyki ilustratorów mody z lat 1910–1925 – Paula Iribé’a, Georges’a Barbiera i Georges’a Lepape’a – którzy tworzyli wyrafinowane obrazy kobiecego ciała i ubioru. Widoczne są również wpływy estetyki japońskiej i wschodniej: puste tła, geometryczne motywy słońca, księżyca czy wachlarzy.

Na poziomie metodologicznym wystawa *Paul Poiret, la mode est une fête* łączy narzędzia historii sztuki, antropologii wizualnej, performatyki i muzeologii. Większość eksponatów pochodzi ze zbiorów własnych Musée des Arts Décoratifs, niektóre nie były dotąd prezentowane szerszej publiczności. Całość uzupełnia starannie opracowany katalog, który pozwala zarówno laikowi, jak i badaczowi zagłębić się w kontekst artystyczny i historyczny. Dzięki przemyślanej i spójnej koncepcji kuratorki Poiret jawi się odbiorcom nie jako dziwna,

nieco śmieszna figura z lamusa, lecz jako postać zaskakująco aktualna – ten, który już na początku XX wieku przeczuł, że moda może być totalnym doświadczeniem, językiem kultury i narzędziem wolności.



7. Wystawa *Paul Poiret, la mode est une fête*, widok ogólny / gobelin: Kees van Dongen dla Atelier Martin; parasolka, kapelusz, buty: P. Poiret, fot. autor



9. P. Poiret, suknia wieczorowa, ok. 1910, fot. autor



10. P. Poiret, płaszcz wieczorowy, fot. autor

8. Reklama perfum Rosine, fot. autor

Received: 29.08.2025. **Accepted:** 14.09.2025.

Funding information: University of Lodz. Institute of Art History.

Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: IG 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

Monika Nowakowska

Stowarzyszenie Historyków Sztuki

Szlachetne pasje – z warsztatu historyka sztuki

Noble passions – from the workshop of an Art Historian

Gromadzenie, opracowywanie i pokazywanie artefaktów to chyba największe marzenie każdego pasjonata sztuki. Doskonale wie o tym Dominik Antoszczyk – historyk sztuki, absolwent Uniwersytetu Łódzkiego, doświadczony muzealnik, członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki, wybitny społecznik (od 2003 roku jest wiceprezesem Towarzystwa Opieki nad Starym Cmentarzem przy ul. Ogrodowej w Łodzi oraz aktywnym członkiem oddziału łódzkiego Stowarzyszenia Muzealników Polskich), a od pięciu lat kolekcjoner polskich kilimów z XX wieku. Lata pracy w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi (2003–2020) ukształtowały jego zainteresowania polską tkaniwą artystyczną, dając mu wiedzę, a zarazem profesjonalny warsztat badawczy, który postanowił wykorzystać w gromadzeniu własnej kolekcji. Powstaje ona od 2020 roku we współpracy z innymi badaczami i znawcami tematu, ale fascynację polskim kilimem rozbudziły w nim rodzinne pamiątki.

Zagadnienia rzemiosła artystycznego i dizajnu ciekawiły mnie już w czasach licealnych i studenckich. Wówczas zwróciłem też uwagę na tkaniny zabytkowe jako elementy wystroju wnętrz. Praca w muzeum sprzyjała kontaktom z różnymi aspektami dziedzictwa włókienniczego o charakterze zabytkowym, jak i ze współczesną sztuką włókna. Około 2000 roku odkryłem dwa stare kilimy znajdujące się u mojej cioci i jej córki. Intrygowały mnie ich wzory i sposób wykonania. Niebawem otrzymałem je w prezencie. „Samotnie” spędziły u mnie wiele lat. Jeden z nich wymagał pracochłonnych napraw, dzięki którym odzyskał tzw. stan ekspozycyjny¹

– wspomina pierwsze kolekcjonerskie doświadczenia Dominik Antoszczyk. Dlaczego tak zaintrygował go akurat kilim, jeden z najstarszych gatunków tkackich, znany już w starożytności, na ziemiach polskich darzony szczególną estymą z powodów m.in. patriotycznych? Jak tłumaczy kolekcjoner:

1 Dominik Antoszczyk, *Jak powstawała kolekcja*, „Kalejdoskop” 2023, nr 6, s. 43.

Kilimy nie bez powodu nazywa się polską tkaniną narodową, i to nie tylko te pochodzące sprzed 1939 roku, ale także powstałe w czasach PRL. Występowały dość powszechnie, choć były stosunkowo kosztowne. Właśnie powszechność kilimów w polskiej kulturze mieszkaniowej była dla mnie szczególnie intrygująca. Dziwił mnie, także jako muzealnika, brak obszerniejszej literatury dotyczącej tej dziedziny. Paradoksalnie, dopiero po zakończeniu pracy w muzealnictwie, możliwe stało się rozwinięcie moich zainteresowań. Postanowiłem wówczas zbudować kolekcję ukazującą (na miarę moich możliwości i uwarunkowań rynku antykwarycznego) specyfikę, niezwykłość zjawiska, jakim był kilim polski w okresie jego największego rozwoju, masowego wręcz występowania w XX wieku².

Celowo skupił się na tkaninach XX-wiecznych, mniej opracowanych naukowo, a zarazem jeszcze dość łatwych do pozyskania na rynku sztuki. Jego zbiory obejmują kilimy typowe dla polskich wnętrz mieszkalnych, często o wyjątkowych walorach artystycznych, zaprojektowane przez znakomitych twórców. Nie wykluczył, a wręcz rozbudował, sekcję tzw. kilimów cepeliowskich z drugiej połowy XX wieku, dotąd traktowanych w oficjalnych kolekcjach muzealnych raczej marginalnie. Efekty tych poszukiwań pokazał w 2023 roku na premierowej prezentacji fragmentu swoich zbiorów, zatytułowanej *Nie tylko folklor. Kilimy cepeliowskie z kolekcji Dominika Antoszczyka* w kameralnych wnętrzach Muzeum Regionalnego w Brzezinach. Wystawa, przygotowana pod opieką kuratorską Małgorzaty Wróblewskiej Markiewicz – wybitnej badaczki polskiej tkaniny artystycznej, historyka sztuki i wieloletniego muzealnika, cieszyła się ogromnym zainteresowaniem nie tylko brzezinian.

Nie bez znaczenia dla włączenia do mojej kolekcji kilimów cepeliowskich był fakt zakończenia działalności Cepelii w 2020 roku, co jest ogromną stratą dla naszej kultury – opowiada Dominik Antoszczyk. – Mój zbiór tkanin cepeliowskich jest swoistym hołdem dla tej instytucji, która, niezależnie od jej wad, była fenomenem na skalę światową i prawdziwym ambasadorem naszego dziedzictwa. Początki mojego zainteresowania Cepelią i jej wyrobami sięgają odległego czasu i wywołane zostały odwiedzinami w sklepach Cepelii jeszcze w latach 80. minionego stulecia. Gdy w dzieciństwie bywałem z mamą w centrum Łodzi, zawsze odwiedzaliśmy któryś ze sklepów Cepelii. Pamiętam, że największe wrażenie robił na mnie salon

2 *Polski kilim art déco. w setną rocznicę wystawy światowej w Paryżu. Kolekcja Dominika Antoszczyka*, red. Dominik Antoszczyk, Robert Starzyński, Małgorzata Wróblewska Markiewicz, Zgierz 2025.

przy Placu Wolności: obszerny, dwukondygnacyjny, z elegancką aranżacją wystawionych przedmiotów. Fascynujące było bogactwo barw i kształtów, zwłaszcza ceramiki i tkanin, zróżnicowane faktury wyrobów ceramicznych. Wracaliśmy tam z przyjemnością. Wyjątkowa była atmosfera tego salonu, gdy z gwarne go placu wchodziło się do sklepu, w którym panowała zupełna cisza, to odizolowanie od problemów otaczającego świata było niesamowite, czuliśmy się tam nie jak w placówce handlowej, lecz jak w świątyni sztuki³.

Sukces brzezińskiej ekspozycji dał asumpt do kolejnego projektu, również popartego fachowym opracowywaniem i uzupełnieniem kolekcji, tym razem poświęconego polskim kilimom z lat 20. i 30. XX wieku. Przypadające w 2025 roku stulecie słynnej Międzynarodowej Wystawy Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłów Nowoczesnych w Paryżu w 1925 roku zainspirowało łódzkiego kolekcjonera do pokazania w Muzeum Miasta Zgierza 50 kilimów z pierwszej połowy XX wieku. Zgromadzone przez niego zabytkowe tkaniny zostały wpisane w historyczny kontekst epoki i dopełnione przykładami wyrobów z huty szkła „Hortensja” w Piotrkowie Trybunalskim, huty szkła w Ząbkowicach, okolicznościowymi drukami związanymi z paryską ekspozycją, np. znaczkami pocztowymi czy losem loteryjnym za 50 franków francuskich, wyrobami z drewna, a nawet złotym medalem – jednym z kilku przyznanych polskim artystom i wytwórniom w Paryżu. Zwracają one uwagę na fakt, że kilimy zazwyczaj nie funkcjonowały we wnętrzach – prywatnych czy publicznych – samotnie, lecz efektownie je dopełniały, ocieplając, zabezpieczając powierzchnie oraz je dekorując, a tym samym sprawiając, że korzystanie z nich było przyjemniejsze. Wystawa miała zwracać uwagę na dużą popularność kilimu w polskich domach i instytucjach publicznych, traktowanego w kategoriach użytkowych i artystycznych, z naciskiem na estetykę i jakość wykonania – dobrze zachowane służą nam po dziś dzień. To mniej muzealne podejście, pokazujące powszechność i najbardziej popularne typy tych tkanin, często nieznanymi wykonawcami ale realizowane według rozpowszechnionych wzorów, było zabiegiem celowym. Dominik Antoszczyk wyjaśnia:

Choć w moim zbiorze nie brakuje prac najbardziej wybijających się twórców, nacisk położony został na zbudowanie bardziej kompleksowego obrazu polskiej sztuki kilimowej XX wieku. W tym sensie kolekcja ta może być postrzegana jako interesujące uzupełnienie zbiorów instytucjonalnych.

3 *Nie tylko folklor. Kilimy cepeliowskie z kolekcji Dominika Antoszczyka*, red. Dominik Antoszczyk, Małgorzata Wróblewska Markiewicz, Brzeziny 2023.

Impulsem do podjęcia wysiłku zbudowania zbioru była także świadomość, że okres żywiołowego rozwoju rodzimego kilimiarstwa przypadł na lata 20. i 30. XX w. – dokładnie 100 lat temu. Interesujące wydało mi się spojrzenie na te zagadnienia właśnie z perspektywy stulecia, w czasie którego tradycje polskiego kilimu, pomimo kataklizmu II wojny światowej i zmiany uwarunkowań polityczno-gospodarczych po 1945 roku, podtrzymywano oraz twórczo rozwijano, osiągając znakomite rezultaty⁴.

W ten sposób doszło do drugiej odsłony łódzkiej kolekcji, zatytułowanej *Polski kilim art déco. W setną rocznicę wystawy światowej w Paryżu. Kolekcja Dominika Antoszczyka*, czynnej od maja do października 2025 roku w Muzeum Miasta Zgierza – samorządowej instytucji kultury działającej od 1977 roku. Placówka ma siedzibę w klasycystycznym domu miejskim „Pod Lwami” z lat 20. XIX wieku, gdzie na stałej wystawie zatytułowanej *Kruszówka – wnętrza pofabrykanckie z przełomu XIX i XX wieku* prezentowane są kompleksowo wyposażone mieszczkańskie wnętrza z końca XIX i początku XX wieku – stanowiące niegdyś własność rodziny Krusche, współwłaścicieli Towarzystwa Akcyjnego Manufaktury Bawełnianej Lorentz i Krusche w Zgierzu, w którym wytwarzano wyroby bawełniane i przędzę. Prezentacja polskich kilimów z 1. połowy XX wieku, ulokowana w piwnicach zgierskiego muzeum, ciekawie koresponduje z eklektycznym wystrojem Kruszówki, częściowo wpisując się w klimat wnętrza z początku XX wieku i wskazując na kontynuację pewnych zjawisk stylistycznych w okresie międzywojennym. Kuratorem wystawy ponownie została Małgorzata Wróblewska Markiewicz, która dokonała wyboru prac, opracowała je merytorycznie i zaaranżowała w przestrzeni wystaw czasowych.

Wbrew pozorom, warunki ekspozycyjne w niskich i dość ciemnych wnętrzach muzeum zgierskiego były korzystne – opowiada kuratorka. – Zapewniły kameralność oglądu wystawy, bardzo bliski kontakt z każdym obiektem, a oświetlenie koncentrujące się na poszczególnych tkaninach pozwoliło dobrze wydobyć zarówno kompozycję, jak i koloryt przedstawionych kilimów. Przestrzeń podzielona na niewielkie pomieszczenia ułatwiła skupienie się na poszczególnych kwestiach, występujących w plastycznym obrazowaniu. Stąd mamy salkę z kilimem najstarszym i najnowszym w otoczeniu najpopularniejszych kilimowych realizacji, salkę z kilimami o stylizowanych i geometryzowanych motywach roślinnych z zaakcentowaniem powrotów do dawnych kilimów „dworskich” i „ludowych”, aneks z wzorami czysto geometrycznymi oraz przykłady odzwierciedlające

⁴ Dominik Antoszczyk, *Jak powstawała kolekcja*, „Kalejdoskop” 2023, nr 6, s. 43.

nowe poszukiwania podejmowane w dwudziestoleciu międzywojennym. Z uwagi na szczupłość miejsca nie można było przedstawić znajdujących się w kolekcji Dominika Antoszczyka dużych formatów (powyżej 2 na 2,5 metra), a taką wielkość miały często kilimy pełniące funkcje dywanów. Nie można też było rozłożyć kilimów na podłodze, niemniej został zamarkowany fragment wnętrza z kilimem w formie obrusa; pokazane zostały kilimowe poduszki/serwetki (tych zachowało się najmniej; dzisiaj są prawdziwą rzadkością kolekcjonerską, a były popularne), zainscenizowany został kilimowy mini-bazar – skrzynia, na której ułożone zostały zrolowane i poskładane tkaniny, odnoszący się do sposobu eksponowania kilimów w punktach ich sprzedaży. Pokazane zostały także aż dwie pary kilimów, które służyły do zawieszania nad szafkami przy małżeńskich łóżkach bądź stanowiły przyłóżkowe dywaniki (dzisiaj unikatowe). Wystawa, z założenia, jest punktem wyjścia do kolejnych kilimowych prezentacji. Temat kilimu można bowiem rozpatrywać w najrozmaitszych aspektach. I co najważniejsze – jest tego warty.

Czy zdaniem autorów wystawy oddawała ona fenomen polskiego kilimu – w kontekście jego wielkiego artystycznego, a częściowo także komercyjnego sukcesu, jakim była światowa wystawa paryska w 1925 roku?

Sądzę, że obraz kilimowego wzornictwa z dwudziestolecia międzywojennego został rzetelnie zaprezentowany. W Muzeum Miasta Zgierza znalazły się bowiem zarówno kilimy „projektanckie”, tak znamienitych autorów jak: Bogdan Treter, Kazimierz Brzozowski, Roman Orszulski, Wojciech Jastrzębowski, modele przypisywane Zofii Stryjeńskiej czy interpretacja projektu Karoliny Mikołajczyk (Bułhakowej). Pokazane zostały kilimy z czołowych pracowni krakowskich (Pracownia „Grot” Wandy Grottowej, Pracownia „Ostoja” z kilimem według projektu Felicji Rose) oraz z największych centrów produkcji kilimowej w Małopolsce Wschodniej, czyli z huculskiego Kosowa oraz z Glinian koło Lwowa. Duża część tkanin pochodzi z mniejszych wytwórni, rozrzuconych po całej Polsce. Miały one duży udział w wytwarzaniu kilimów, oferowanych zwłaszcza na rynkach lokalnych. Były najbliżej nabywców i najszerzej odpowiadały na ich zapotrzebowania. Obraz zawartości kilimowej we wnętrzach był raczej piramidą odwróconą w stosunku do kilimów „projektanckich”. We wnętrzach międzywojennej Polski było ich najmniej, ale w wyniku badań, poświęconych przede wszystkim najwybitniejszym artystom i ugrupowaniom plastycznym (patrz warszawska Spółdzielnia Artystów „Ład”) jest dość fałszywie nałożonym filtrem. Wszyscy się zachwycają kilimem „Piły” Wojciecha Jastrzębowskiego, ale ten wybitny artysta, organizator wielu stowarzyszeń artystycznych,

legionista, dyrektor Departamentu Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, senator II RP i wreszcie rektor ASP w Warszawie był autorem zaledwie czterech (!) projektów kilimów. W międzywojennych wnętrzach dominowały kilimy tradycyjne, stopniowo coraz więcej pojawiało się tkanin łączących tradycję z nowymi prądami w sztuce i modnymi paletami barwnymi. Zaświadcza o tym zachowany materiał ikonograficzny (zdjęcia rodzinne, prasowe, filmy). Bez względu na kształt plastyczny, kilim był jednak obowiązkowym elementem ówczesnego polskiego wnętrza, a jego rodzaj zależał od możliwości finansowych i gustu właścicieli. Ten aspekt powszechności i różnorodności kilimowych realizacji był przy konstruowaniu wystawy niezwykle ważny. I takie ujęcie kilimowej prezentacji zostało zastosowane, jak sądzę, po raz pierwszy – podkreśla Małgorzata Wróblewska Markiewicz. – W tej wystawie zawartych zostało kilka warstw. Z jednej strony jest skondensowanym obrazem zjawiska kilimu w dwudziestoleciu międzywojennym, z jego różnorodnością i relacjami między tradycją a nowoczesnością. Może być zatem i studium do badania wzornictwa i szerzej sztuki dekoracyjnej tego okresu. Może być lekcją na temat gustu i wyborów plastycznych/estetycznych z dwóch dziesięcioleci XX w. Może być przybliżeniem wyglądu polskich wnętrz ze wspomnianych dwóch dekad i skłaniać do porównań z dniem dzisiejszym – czy obecnie też znajdziemy jakiś identyfikujący element „obowiązkowy” we współczesnych domach? Może być refleksją na temat projektantów i wykonawców przedmiotów dekoracyjno-użytkowych wówczas i dzisiaj. Może być wstępem do zainteresowania się technikami rzemieślniczymi i ich historią. A może być po prostu spotkaniem z pięknymi tkaninami, tak mocno osadzonymi w polskiej tradycji i kulturze – podsumowuje Małgorzata Wróblewska Markiewicz⁵.

Wystawa była również okazją do refleksji nad współczesnym kolekcjonerstwem – w tym wypadku polskich tkanin artystycznych, tak ważnych dla naszego dziedzictwa kulturowego – i związaną z tym potrzebą edukacji, zwłaszcza najmłodszego pokolenia odbiorców. To piękny wkład w tradycję ocalania od zapomnienia pamiątek narodowych, a zarazem dowód otwartości na współczesne wyzwania z tym związane (także finansowe). To w końcu zasługujący na wielki szacunek przykład dzielenia się pasją ze społeczeństwem – badaczami i odbiorcami kultury o różnych potrzebach, gustach i doświadczeniach, którzy już czekają na kolejne prezentacje wciąż powiększanego zbioru kilimów, gromadzonych nie bez wysiłku przez Dominika Antoszczyka, skromnego historyka sztuki z miasta Łodzi.

5 Cytat z rozmowy przeprowadzonej w dniu 22.06.2025 r.



1. Fragment ekspozycji, fot. autor



2. Kilim z dziewięciłami, Pracownia Antoniny Sikorskiej w Czernichowie (prawdopodobnie),
Pracownia Włodzimierza Pohlmana w Lipnicy (prawdopodobnie), 1900–1910



3. Kilim w romby i „kotwice” – detal, Polska, lata 30. XX w.



4. Narzuta z reinterpretacją wzoru Zofii Stryjeńskiej (zw. „Świczka”), Polska, lata 30. XX w.

Received: 18.09.2025. Accepted: 23.10.2025.

Funding information: Association of Art Historians.

Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: MN 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

Recenzenci współpracujący z czasopismem

Reviewers cooperating with the Journal

- prof. UŁ dr hab. Zbigniew Bania / Uniwersytet Łódzki
- dr Beata Biedrońska-Słota / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
- prof. dr Doris Bieńko de Peralta / Escuela Nacional de Antropología e Historia w mieście Meksyk
- prof. IS PAN dr hab. Grażyna Bobilewicz / Polska Akademia Nauk
- dr Justyna Bucknall-Hołyńska / Collegium da Vinci Poznań
- prof. UKSW dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
- prof. dr hab. Anna Sylwia Czyż / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
- prof. dr hab. Waldemar Deluga / Ostravská Univerzita v Ostravě
- prof. ATH dr hab. Carlos Fernando Dimeo Álvarez / Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
- dr Paulina Długosz / Muzeum Miasta Łodzi
- dr Joanna Dobkowska-Kubacka / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
- dr Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk / Uniwersytet Wrocławski
- prof. AHE dr hab. Elżbieta Dul-Ledwosińska / Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi
- prof. UJD dr hab. Małgorzata Durbas / Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie
- dr hab. Dorota Folga-Januszewska / Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
- dr Magdalena Furmanik-Kowalska / Akademia WIT
- prof. UŁ dr hab. Marek Gensler / Uniwersytet Łódzki
- prof. UŁ dr hab. Witold Glinkowski / Uniwersytet Łódzki
- prof. dr hab. Albin Głowacki / Uniwersytet Łódzki
- dr Łukasz Grzejszczak / Politechnika Łódzka
- prof. ASP dr hab. Marek Herbig / Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
- prof. dr hab. Julia Iwaszko / Kijowski Narodowy Instytut Budownictwa i Architektury
- dr Jowita Jagła / Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku
- dr Piotr Jamski / Polska Akademia Nauk
- dr Agnieszka Jankowska-Marzec / Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie
- prof. dr hab. Jarosław Jarzewicz / Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. UŁ dr hab. Małgorzata Karkocha / Uniwersytet Łódzki
- prof. dr hab. Ryszard Kasperowicz / Uniwersytet Warszawski
- dr Aleksandra Knapik
- prof. UK dr hab. Jerzy Krzysztof Kos / Uniwersytet Kaliski
- dr Ewelina Kostrzewska / Uniwersytet Łódzki
- prof. UŁ dr hab. Anna Kowalska-Pietrzak / Uniwersytet Łódzki

- prof. UAM dr hab. Jacek Kowalski / Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. ASP dr hab. Irma Kozina / Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach
- prof. dr hab. Svitlana Kravczenko / Lesya Ukrainka Eastern European National University
- prof. UMK dr hab. Katarzyna Kulpińska / Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
- dr hab. Michał Kurzej / Uniwersytet Jagielloński
- prof. dr hab. Lechosław Lameński / Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II
- prof. UMCS dr hab. Ewa Letkiewicz / Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
- prof. UW dr hab. Iwona Luba / Uniwersytet Warszawski
- dr hab. Aleksandra Łukaszewicz / Polskie Towarzystwo Estetyczne
- dr Joanna Maj / Uniwersytet Łódzki
- prof. UG dr hab. Rafał Makąła / Uniwersytet Gdański
- prof. dr hab. Jerzy Malinowski / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
- prof. UAM dr hab. Bernadetta Manyś / Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. UMK dr hab. Ryszard Mączyński / Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
- dr Marta Miaskowska / Politechnika Łódzka
- dr Małgorzata Możdżyńska-Nawotka / Muzeum Narodowe we Wrocławiu
- dr Konrad Niemira / Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie
- prof. UKSW dr hab. Janusz Nowiński / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
- dr Anna Oleńska / Polska Akademia Nauk
- prof. dr hab. Małgorzata Omilanowska-Kiljańczyk / Uniwersytet Gdański
- dr Joanna Orzeł / Uniwersytet Łódzki
- prof. IS PAN dr hab. Hanna Osiecka-Samsonowicz / Polska Akademia Nauk
- prof. dr hab. inż. arch. Marek Pabich / Politechnika Łódzka
- prof. UŁ dr hab. Janusz Pietrzak / Uniwersytet Łódzki
- dr Jarosław Pietrzak / Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
- prof. ASP dr hab. Olga Podfilipska-Krysińska / Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
- dr Zofia Potakowska
- prof. ASP dr hab. Michał Pszczółkowski / Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
- prof. UŁ dr hab. Agnieszka Rejniak-Majewska / Uniwersytet Łódzki
- dr Piotr Robak / Uniwersytet Łódzki
- prof. KUL dr hab. Irena Rolska / Katolicki Uniwersytet Lubelski
- prof. ASP dr Łukasz Mikołaj Sadowski / Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
- dr Katarzyna Schatt-Babińska / Uniwersytet Łódzki, Fundacja Sztuki Krajobrazu i Architektury
- dr hab. Marta Sikorska-Kowalska / Uniwersytet Łódzki
- dr Adam Sitarek / Uniwersytet Łódzki
- dr Piotr Słodkowski / Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
- dr Maciej Sobczyk / Uniwersytet Warszawski
- prof. UŁ dr hab. Julia Sowińska-Heim / Uniwersytet Łódzki
- dr Renata Stachańczyk / Narodowy Instytut Dziedzictwa

- dr Karolina Stanilewicz / Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
- prof. UPPH dr hab. Ryszard Szmydki / Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
- dr Katarzyna Szoblik / Uniwersytet Warszawski
- prof. dr hab. Tomasz Torbus / Uniwersytet Gdański
- dr Olga Tuszyńska-Szczepaniak / Uniwersytet Łódzki
- prof. UW r dr hab. Cezary Wąs / Uniwersytet Wrocławski
- dr Anna Wendorff / Uniwersytet Łódzki
- ks. prof. dr hab. Andrzej Witko / Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
- prof. dr hab. Agnieszka Zabłocka-Kos / Uniwersytet Wrocławski

